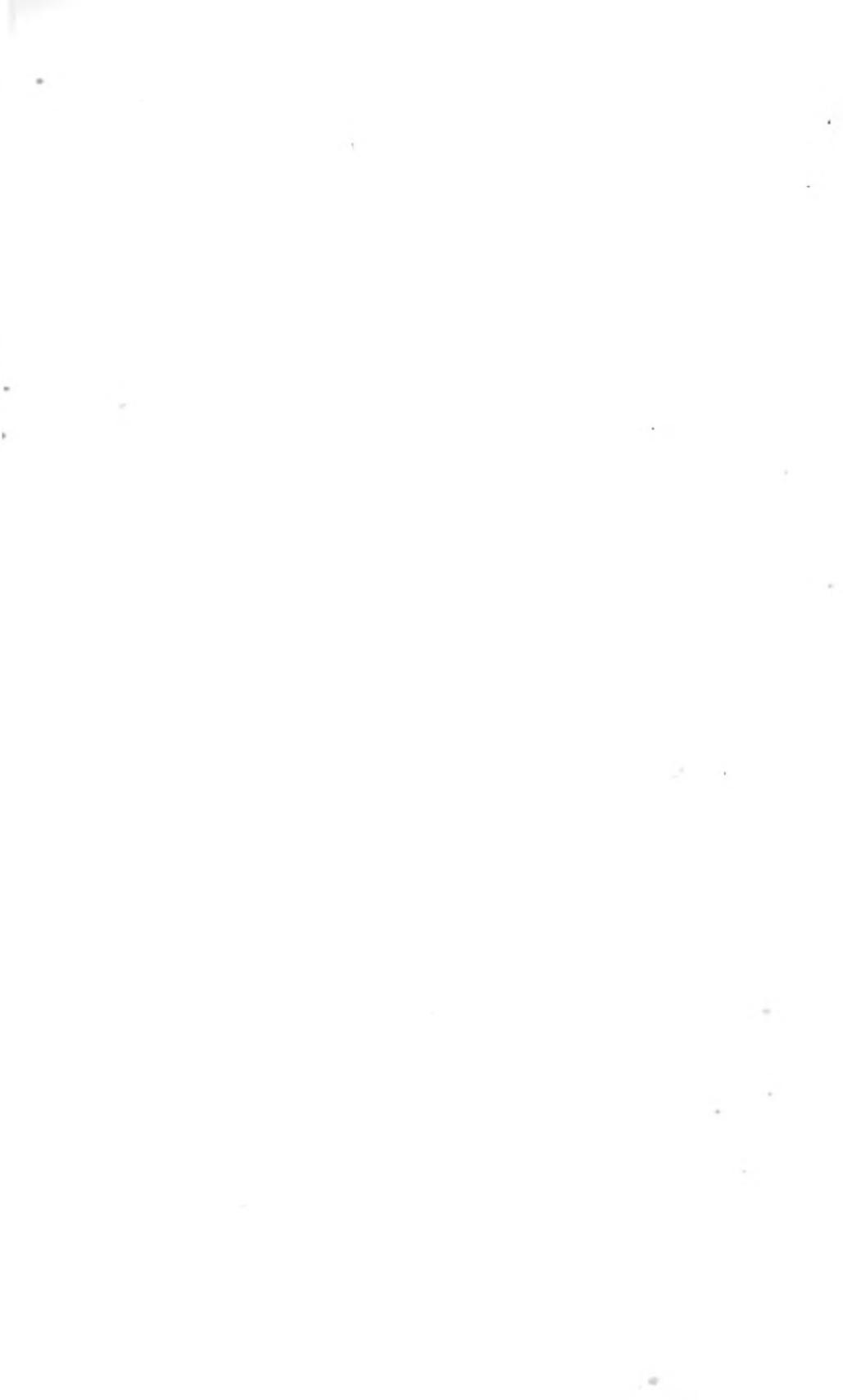


EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

**NARRADORES
DE ESTA
AMERICA**

Ensayo

**EDITORIAL ALFA
MONTEVIDEO**



**NARRADORES
DE ESTA
AMERICA**

12

COLECCION CARABELA
Dirigida por Benito Milla

**EMIR
RODRIGUEZ MONEGAL**

**NARRADORES
DE ESTA AMERICA**

ENSAYOS

ALFA

Queda hecho el depósito que marca la ley

© Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo
Printed in Spain

Í N D I C E

	<u>Págs.</u>
Prólogo	9
Un panorama	11
Mariano Azuela y la novela de la revolución mexicana	21
Azuela inédito	35
Horacio Quiroga. Vida y creación	39
Los veinticinco años de "Doña Bárbara"	51
Imagen de Manuel Rojas	57
González Vera, narrador	65
"Adán Buenosayres". Una novela infernal	73
Jorge Luis Borges y la literatura fantástica ...	81
El mundo uruguayo de Enrique Amorim	97
José Lins do Rego en la novela brasileña	121
Marta Brunet en la ficción y en la realidad	139
Dos novelas de Alejo Carpentier	147
Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense	155
Una o dos historias de amor. "Los adioses" de J. C. Onetti	173
"El astillero". Fragmento de un mundo propio ...	183
Un montevideano y sus "Montevideanos"	189

PRÓLOGO

Un interés constante por la novela y el cuento, por sus autores, por sus problemas, ha marcado muy fuertemente mis lecturas y mis escritos. Tal interés se ha traducido en incontables trabajos críticos que recogen una experiencia literaria de más de dos décadas. En algún momento consideré la posibilidad de ordenar el vasto material en un grueso volumen que asumiera (asi sea exteriormente) las proporciones de tratado. Creo que hasta llegué a anunciar su publicación inmediata. Otros quehaceres más urgentes me obligaron a abandonar el proyecto, de lo que ahora me felicito. Porque es realmente imposible pretender trazar hoy un panorama de la narrativa contemporánea.

Cada año revela nuevos valores o trae a la reconsideración crítica valores injustamente olvidados o soslayados. Cada año hunde en la indiferencia a muchos que parecieron atendibles en su momento. Me ha parecido, por eso, más razonable y modesto ordenar en varios volúmenes independientes aquellos trabajos más personales sobre la narrativa contemporánea. El primero, necesariamente, tenía que ser sobre los escritores que están más cerca de mi experiencia. De ahí que abunden los rioplatenses y hasta chilenos, muchos de los cuales conozco personalmente, y sean escasos los de otras latitudes.

Aunque son evidentes hasta para mí las diferencias retóricas entre novela y cuento, he preferido pasarlas por alto al recoger algunos ensayos sobre narradores hispanoamericanos. Por encima de esas muy atendibles diferencias (sobre las que he escrito, largo, en otra parte) está el hecho de que muchos narradores de esta América practican el cuento y la novela en forma simultánea. Prescindir de sus cuentos en una consideración crítica, sería francamente absurdo. ¿Cómo estudiar a Manuel Rojas,

por ejemplo, o a Mariano Azuela, sin tener en cuenta toda su producción narrativa? Otros escritores, exclusivamente cuentistas como Borges, o sólo creadores cuando escriben cuentos, como Horacio Quiroga, han logrado sin embargo formar un orbe narrativo de tal coherencia y hondura que desde muchos puntos de vista equivale al de un novelista. Son creadores de un mundo de idéntica persuasión poética.

No he recogido aquí todo lo que tengo escrito y publicado en varios periódicos literarios de América. Creo que no todo merece la perduración, así sea limitada, del libro. Por eso faltan notas sobre escritores que me importan — como Ricardo Güiraldes, Miguel Angel Asturias, Francisco Espinola, Ernesto Sábato, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Martínez Moreno, David Viñas — que no se encontraban todavía en su punto de sazón cuando escribí sobre ellos, o a los que dediqué notas excesivamente breves y hasta superficiales. Quedarán para otra serie, si la hay.

De los ensayos que incluyo sólo uno (el primero) tiene carácter panorámico. Aunque redactado en 1952, creo que conserva su vigencia. Podría haber actualizado algunos ejemplos pero no me pareció necesario. Lo que importa allí es el punto de vista y éste no ha variado aunque pudiera ilustrarse hoy con otros nombres y títulos. Los demás trabajos oscilan entre la nota bibliográfica más o menos analítica — el estudio de Los adioses, de Juan Carlos Onetti, podría señalar el máximo y las dos notas sobre novelas de Alejo Carpentier el mínimo — y el ensayo que pretende abarcar a un creador en su totalidad. Los trabajos sobre Azuela, sobre Quiroga, sobre Borges, sobre Lins do Rego, tienen esa modesta pretensión. No me disculpo por la variedad de las técnicas críticas empleadas ni por la falta de unidad formal de esta colección. Son inherentes a esta indole de libros y pueden constituir para el lector imaginativo un interés más.

E. R. M.

UN PANORAMA

I

LA FALSA OPOSICION

Ciertos estudiosos de la narrativa hispanoamericana han tendido a establecer una falsa oposición entre la narrativa de corte regionalista — que concede primacía al vasto escenario geográfico, que explota el color local y es costumbrista, que moviliza los principales problemas (morales, sociales, políticos, étnicos) de cada zona americana — y la narrativa universal o cosmopolita (como la llamarían los *modernistas*) es decir la que transcurre en Quito o en Sao Paulo pero que igual hubiera podido ocurrir en Orán o en Copenhague; es decir, la que prescinde, o posterga, la geografía, que diluye o ignora lo típico, que aspira a plantear cuestiones de vigencia universal humana. Algunos críticos de América han tendido a enfrentar ambos tipos de narrativa. Han creído descubrir una dicotomía típicamente americana: el regionalismo o el arraigo, el cosmopolitismo o la evasión; han procedido así con el propósito — no siempre confesado, no siempre lúcido — de exaltar el regionalismo. Y sin embargo es ésta una falsa dicotomía, una manera de soslayar el verdadero problema. La única actitud posible es reconocer que el artista americano no puede estar obligado a confinarse en lo local, en lo típico. Si lo hace, si prefiere hacerlo así, que sea por la propia tendencia de su visión del mundo o por la naturaleza íntima de su arte; porque se siente capaz de expresar en términos fuertes y originales el paisaje natural y humano en que aparece inscrito. Pero no debe haber (no puede haber) fórmulas ni consignas que fuercen su libertad creadora.

En realidad, el problema de la narrativa hispano-

americana debe ser considerado desde un ángulo más estrictamente literario. Y en vez de inventar esa falsa oposición entre regionalismo y universalismo, corresponde examinar las formas particulares que asumen en América hispánica las dos grandes tendencias que actualmente ocupan el terreno de la narración: la realista y la fantástica. Aquí se plantea una verdadera disyuntiva como se verá.

II

REALISMO REGIONALISTA

Si se aceptan como igualmente legítimas para el artista hispanoamericano la fórmula regionalista y la fórmula universal, puede señalarse que es dentro del realismo regionalista donde se han producido las obras de más vasta proyección americana (y aún extranjera), aquéllas que están en la memoria de todos y que suelen ser invocadas como paradigmas narrativos. Desde *Los de abajo* (1916) del mexicano Mariano Azuela, hasta *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría; desde *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustaquio Rivera, hasta *Las lanzas coloradas* (1931) del venezolano Arturo Uslar Pietri, pasando por algunos clásicos como *Los desterrados* (1926) del uruguayo Horacio Quiroga, *El águila y la serpiente* (1928) del mexicano Martín Luis Guzmán, *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos, *Sombras sobre la tierra* (1933) del uruguayo Francisco Espínola, o *Pedra Bonita* (1938) del brasileño José Lins do Rego.

No es casual que la producción realista sea tan numerosa y calificada. No es casual porque el hombre americano vive directamente vinculado a la tierra y al paisaje, porque América ofrece las fáciles tentaciones de su enorme y variada naturaleza, de su abundante pintoresquismo, a todo el que se acerque a expresarla con curiosidad o con amor. Esto no significa que el narrador hispanoamericano desemboque siempre en paisajista. O dicho de otro modo: el paisaje que el narrador hispanoamericano muestra es un paisaje con hombres, un paisaje en el que el hombre también cuenta. Pocos siguieron el primer planteo elemental de Horacio Quiroga, ese

drama de dos desiguales protagonistas: la naturaleza omnipotente, omnipresente, y el hombre desgarrado o aniquilado por ella. El mismo Quiroga supo enfocar también el problema a escala humana; ahí están *Los desterrados* para certificar su visión penetrante y esencial.

Pero, en general, el narrador regionalista puso el acento también en lo social y en lo político. Orientó la novela o el cuento hacia la crónica del pasado inmediato: la revolución mejicana como en *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, o el alzamiento pueblerino como en *Todos iban desorientados* (1951) del venezolano Antonio Arraiz; buscó expresar un conflicto moral o religioso como en *El Cristo de espaldas* (1951) del colombiano Eduardo Caballero Calderón; o derivó a la denuncia del abuso, de la injusticia social, como la explotación de los yerbatales en *El río oscuro* (1943) del argentino Alfredo Varela, o la esclavitud del indio en *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Arguedas. Es decir: el novelista hispanoamericano ya superó la etapa del inventario o registro del mundo. Quiso que su obra fuera testimonio de su tiempo y de su mundo; fue (es) regionalista pero no a la manera de Thomas Hardy o de un Iván Turguenev. Lo es a la manera de los novelistas de la revolución rusa o de los norteamericanos que trazaron el proceso del capitalismo.

Esta intención testimonial o documental, esa voluntad de participar con la ficción en el vasto mundo real, explica el enorme lastre extraliterario que arrastran muchas de sus ficciones. Pocas veces consigue escapar el narrador a las tentaciones de lo sociológico o lo político; pocas veces consigue alzar su creación al plano puramente literario. De aquí tanta obra que, pese a cierta repercusión interesada o novelera, no alcanza la categoría de creación. Piénsese en la crudeza elemental, en la violencia de alegato, que tienen *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza, o *Cacau* (1933) del brasileño Jorge Amado. Estas obras podrán tener valor (si lo tienen) para el historiador político, para el sociólogo, pero su torpe o nula elaboración literaria las coloca al margen de toda consideración crítica.

La tendencia estilística de este realismo regionalista ha sido sintetizada por Mario Beneditti en un estudio sobre *Los temas del novelista hispanoamericano*. Según él dice *El novelista no se preocupa exageradamente del estilo. Prefiere que su obra se consolide por su importancia*

humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo. (Cf. Número, Año 2, N.º 10-11, Montevideo, septiembre-diciembre 1950). Es claro que, a veces, esa misma prisa, esa despreocupación, esconden una incapacidad creadora, una impotencia para narrar cabalmente.

III

SUPERACION DEL REALISMO

No todos aceptaron, sin embargo, esta vía del realismo regionalista. Muchos intentaron superar ambos términos. Quizá la más famosa de esas empresas sea la del argentino Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926). Si a primera vista puede incorporarse esta novela al movimiento arriba apuntado, cuando se la considera con más espacio se advierte su inequívoca raíz elegíaca, su profundo diseño lírico. Güiraldes (mejor reconocerlo de una vez) no era un gran narrador. Tuvo en grado mayor la condición de paisajista o de poeta lírico o de estudioso de emociones elusivas. Careció de ese don de contar, de esa capacidad mágica de alzar la anécdota y el personaje en un solo golpe creador. Su gran y famosa novela casi no existe como tal. No hay suceso, no hay personajes. O apenas si hay uno: el relator reducido a la sensibilidad que repasa y evoca, que comenta, exagera y revive. Don Segundo — ese nombre que ha provocado tantas sospechosas efusiones — no existe. Es decir, existe en su lugar un paisano borroso que el autor empuja a lo largo de la obra en un abuso de autoridad creadora, un personaje que es inferior a la expectación que crea, que jamás justifica su aureola, que defrauda siempre. No se revela al lector; vaga como una imagen, como un nombre vacío. Güiraldes es impotente para hacerlo vivir y actuar.

Y, sin embargo, el libro vive. Vive porque detrás de la apócrifa estructura narrativa, hay una auténtica nostalgia, una evocación sentida, una experiencia humana que el artista sabe preservar en toda su calidez. La

gran virtud (la gran hazaña) de Güiraldes consistió en convertir sus limitaciones de narrador en virtudes; en usarlas como fundamento de una creación estilística que le permitió saltar los límites del realismo regionalista e intentar una evasión duradera en busca de un tiempo perdido. Lo demás (los asombros de la crítica ante la gran creación de Don Segundo, ante la potencia narrativa de Güiraldes) es propaganda, es el deseo convertido en hecho.

Otros fueron más lejos que Güiraldes en su intento de trascender el realismo regionalista. Es curioso que haya sido un español quien marcó la ruta: Don Ramón María del Valle Inclán (como le gustaba llamarse) con su *Tirano Banderas* (1926, el mismo año de *Los desterrados* y de *Don Segundo*). En manos de Valle Inclán, el realismo sufre una deformación caricaturesca, de estirpe barroca, que desquicia no solamente el lenguaje y altera el trazo de la narración (el estilo, en fin) sino que impone una especial cosmovisión e instaura un mundo de garabato. No hay ánimo documental ni propósito denunciatorio en esta obra; la vida de un dictador de una republiqueta hispanoamericana es únicamente el pretexto para una composición personal, un ejercicio de digitación.

Veinte años después de *Tirano Banderas* publicó el guatemalteco Miguel Asturias *El Señor Presidente*, redactado (según declara el autor) entre 1932 y 1942, pero publicado por vez primera recién en 1946. Con mayor rigor documental y — quizá — menos inventiva de detalle, prolongaba Asturias esa visión caricaturesca y amarga del novelista gallego. Pero, por su propósito crítico, por su voluntad de denuncia o sátira, Asturias apuntaba mucho más lejos, y debajo de su ornamentada estructura era posible advertir la pasión que comprometía su palabra. Asturias no ha continuado esta línea. Después del ambiguo intermedio de *Hombres de maíz* (1949) ha vuelto al realismo regionalista con una trilogía de carácter político-social de la que ha publicado hasta ahora sólo el primer volumen, *Viento fuerte* (1950).

Una forma más compleja de la superación de algunas limitaciones regionalistas ha sido intentada por Mario de Andrade, poeta modernista brasileño, en su *Macunaima* (1928). En esta peculiar novela reelabora Andrade con gracia incesante elementos folklóricos que provienen de todas las zonas de su vasto y caótico país.

la de un Franz Kafka en Alemania, un Graham Greene en Inglaterra, un Sartre o Camus en Francia. Es decir, con la de quienes han pretendido comunicar en una dimensión más profunda que la del realismo, la angustia del hombre contemporáneo. Si Sábato no alcanza la patética fuerza de sus modelos y su arte refinado o brutal, consigue documentar en cambio una actitud que es también posible en nuestro medio.

Otro novelista argentino ha intentado apresar en una obra de monstruosas proporciones el alma multiforme de la gran ciudad. Me refiero a *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Pero su reconocida servidumbre con respecto a otro ilustre esfuerzo (el *Ulysses*, 1922, de James Joyce), su estructura paródica y vulgar, su condición de impertinente y deforme burla literaria, impiden que sea considerada de otra manera que como una extensa extravagancia. Otro intento fallido (aunque por más nobles motivos) es la *Euridice* (1947) de José Lins do Rego. En esta novela abandonó Rego el regionalismo que le había inspirado tan valiosas obras y centró su intriga en un Río de Janeiro lateral y todavía contaminado de regionalismo (el protagonista es un estudiante del interior que vive en una pensión de la rúa Catete en la época de la dictadura de Vargas). Desorientándose en el terreno del psicoanálisis, Rego no consiguió expresar ni el alma torturada del protagonista ni ese mundo cosmopolita de la gran capital brasileña.

V

LITERATURA FANTASTICA

Las novelas de Mallea, de Onetti y de Sábato trascienden al mero realismo por ahondar—en lo moral, en lo social, en lo psicológico—los problemas del hombre y del ciudadano. Pero no rompen con el realismo. Hay, sin embargo, toda una corriente en la narrativa hispanoamericana contemporánea que se aparta abiertamente de él. El nombre más destacado es el del argentino Jorge Luis Borges.

En una conferencia sobre el tema reivindicó Borges para la literatura fantástica los prestigios de la tradición y de la venerable antigüedad. (En efecto, y según él mismo indicó, los primeros relatos del hombre son

fantásticos; el realismo es una invención del siglo XIX). Los cuentos de Borges — ensayados equívocamente en *Historia universal de la infamia*, 1935, madurados ya en *El Jardín de senderos que se bifurcan*, 1942, en *Ficciones*, 1944, en *El aleph*, 1949, en *La muerte y la brújula*, 1951 — describen un universo imaginado e interpolado en la realidad por una sociedad secreta de eruditos. (*Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*), una biblioteca total cuyos infinitos anaqueles contienen todos los libros posibles y aún algunos imposibles (*La Biblioteca de Babel*), una lotería universal que acaba por regir al mundo, que sustituye con ventajas a la divinidad (*La Lotería de Babilonia*), una raza de inmortales que llega a reducirse voluntariamente a la animalidad (*El inmortal*), un punto de la tierra desde el que pueden contemplarse simultáneamente todos los otros puntos (*El aleph*). ¿A qué seguir? Sus asombrosas ficciones no toleran una reducción tan radical. Más importante parece indicar que todas estas fábulas no son, en última instancia, más que metáforas de la realidad, y que el universo o los sorprendentes casos que inventa Jorge Luis Borges proceden de la misma fuente en que se nutren los realistas. Su arte consiste en trasponer en clave fantástica o alucinatoria, aunque sin deponer el rigor y la lucidez, su experiencia de un mundo rioplatense con su cosmopolitismo de aluvión. Sus ficciones son máscaras o cifra de una realidad cotidiana que angustiaba al creador con su falta de heroísmo, con su mediocridad, obligándolo a trascenderla en prosa no indigna de un admirador de Quevedo y de Unamuno.

En esta actitud es donde Borges se aparta quizá más radicalmente del grupo de escritores que lo rodea (el de la revista *Sur*) y que para muchos críticos, con error o exceso, son meros discípulos. La chilena María Luisa Bombal (que había publicado *La última niebla* en 1933, antes que cualquier ficción de Borges), los argentinos Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco — para citar sólo a cuatro — están más cerca de Henry James o de Julien Green en su manejo del tema fantástico que del mismo Borges. Les falta esa tensión ajedrecística, ese no depuesto rigor intelectual, esa capacidad de juego metafísico, esa elaboración fría de lo poético, que están permanentemente presentes en Borges, y les sobra la inclinación a lo inexplicable, o la explotación de la niebla y de la voluntaria ambigüedad. No es que rechacen la influencia de Borges (y uno de ellos es algo

más que un discípulo, es su colaborador en apócrifas historias), sino que, temperamentalmente, estéticamente, reaccionan de otra manera. Al repasar sus mejores producciones—*La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, *La Invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *Sombras suele vestir* (1944) de José Bianco, *El impostor* (1948) relato de Silvina Ocampo—pronto se advierte el sesgo personal, el enfoque nuevo o renovado.

No faltan, es claro, en este grupo de narradores las indicaciones regionales. Aunque Borges pueble sus relatos de nombres escandinavos u orientales, asoma bajo la elaborada y (casi siempre) apócrifa erudición, el enfoque ríoplatense: la insaciable avidez cultural, la nostalgia de un tiempo de violencia y crimen (de un tiempo en que ocurría algo), el color y el paisaje porteño y aún uruguayo que tantos días repetidos de observación y experiencia han preservado en la retina de este creador memorioso. En Bianco, en María Luisa Bombal, en Silvina Ocampo, no suele manifestarse ese deliberado exotismo borgiano. Ellos se instalan en lo nacional (paisaje, nombres, circunstancias locales) pero de inmediato lo superan al introducir un dato de la fantasía, interpolar un fantasma, una sobreviviente. De cualquier punto de vista que se les considere, expresan simultáneamente la nostalgia de lo viejo (hay toda una sociedad oligárquica que ellos documentan y que cada día se borra más) y la presencia avasallante de lo nuevo, la insaciable curiosidad que los hace moverse entre realidades que son símbolos, entre objetos que significan algo más en una dimensión mágica, con figuras que consiguen evadirse del tiempo y del espacio.

VI

CONCLUSION

No es posible resolver aquí el pleito subyacentemente instaurado entre realismo y literatura fantástica. Quizá lo único que corresponda hacer por ahora sea felicitarse de que sean posibles tantas formas narrativas; de que actualmente el creador hispanoamericano pueda escoger en tan vastos campos; de que no falten ni el brío ni la ambición, ni —siquiera— el antagonismo. Todo parece ser buena señal.

(1952)

MARIANO AZUELA Y LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

En 1916 se publicó en El Paso, Texas, una novela que se titulaba *Los de abajo*. Sólo en 1925 — al ser impresa por tercera vez por el diario *El Universo*, de México — la obra empieza a ser conocida, a difundir el nombre de su autor (Mariano Azuela) por el ancho campo de la publicidad. Una sola novela, abriéndose paso trabajosamente a través de casi una década, consiguió imponer ese nombre y generar una pequeña mitología literaria. Lectores apresurados descubrieron que *Los de abajo* era la novela de la Revolución Mexicana: la novela de los caudillos bárbaros, del pueblo en armas, de la lucha ardiente. No faltó crítico que la calificara de "poema épico en prosa". Pocos leyeron entonces — pocos leen aún hoy — la otra novela que también existe en *Los de abajo*: la que denuncia un movimiento, la que testimonía una desilusión. Esa otra novela — casi parece ocioso decirlo — es la que realmente importa a las letras hispanoamericanas.

La muerte de Mariano Azuela, y la perspectiva que facilita sobre su obra (forzosamente concluída), incita a un examen más ajustado y preciso de su tarea como testigo y juez de la Revolución Mexicana, como fundador de la novela (ficción y documento) de esa Revolución.

I

RODRÍGUEZ (exaltándose y de pie): *Mire, Lara Rojas, soy maderista ahora, porque el maderismo es la revolución todavía y toda revolución implica siempre y en todas partes, el anhelo de justicia que todo hombre medianamente equilibrado lleva consigo en la mente. Que el maderismo triunfe en la forma aplastante de un gobierno y habré dejado de serlo. Porque el gobierno nunca es ni ha sido sino la injusticia reglamentada que todo bribón lleva en el alma.*—
MARIANO AZUELA: *Del Llano Hermanos, S. en C.* (1938).

El 20 de noviembre de 1910 — y como coronación no programada de los festejos del Centenario de la Independencia con que Porfirio Díaz creyó rubricar la solidez de su dictadura — se estrenó la Revolución Mexicana. Treinta y seis años más tarde ha escrito uno de sus más lúcidos comentaristas: "Para nosotros la Revolución Mexicana (...) tuvo su origen en el hambre del pueblo; hambre de justicia, hambre de pan, hambre de tierras y hambre de libertad" (1). El inspirador del movimiento revolucionario era Francisco I. Madero, terrateniente y político, que habría de merecer el nombre de apóstol, pero a quien entonces los porfiristas llamaban sólo "El loco". Su locura inflamó a los descontentos y levantó al pueblo. Sin fuerzas disciplinadas, Madero triunfó inmediatamente por la persuasión de la justicia. Pero cometió el error — se ha escrito — de confundir las raíces del mal mexicano; no se dio cuenta de que los más serios problemas no eran de carácter político, sino sociales y económicos,

(1) Jesús Silva Herzog: *Un ensayo sobre la Revolución Mexicana*, México, Cuadernos Americanos, 1946, pág. 21. — Puede consultarse también del mismo autor: *Meditaciones sobre México. Ensayos y notas*, México, Cuadernos Americanos, 1948.

principalmente económicos, y dentro de lo económico, preponderantemente agrarios (2). Pronto fue superado por las fuerzas que había excitado. Dos de sus caudillos (Orozco, Zapata) se alzaron contra él. En 1913, uno de sus generales, Victoriano Huerta, lo destituyó, lo hizo prisionero, lo mandó asesinar. Se cerraba así la primera etapa de la Revolución.

Abatido don Porfirio, asesinado Madero, habría de sucederse una lucha por el poder en que — contra Huerta pero también entre ellos mismos — lucharon Carranza, Obregón, Zapata y Pancho Villa. El asesinato de Zapata, la derrota de las fuerzas de Villa (que se había visto obligado a evolucionar hacia la derecha) permitió inaugurar la pacificación del país. Después de 1917 hubo crímenes y violencias pero la Revolución Mexicana se había impuesto y entraba en una etapa de organización (y también de transformación) en que asentaría muchas conquistas legítimas aunque disimularía mucho atropello.

Sin ese cuadro a la vista no es posible comprender la trayectoria política y novelística de Mariano Azuela. Cuando estalla la Revolución, Azuela (nacido en 1873) ya era un hombre formado. En sus tiempos de estudiante había militado en el antiporfirismo y había escrito tres novelas que, en las huellas del materialismo de un Zola, denunciaban la corrupción de la burguesía mexicana durante la dictadura. La Revolución lo conquistó con el programa y la figura de Madero. Fue maderista y llegó a jefe político de Lagos de Moreno, su ciudad natal. El asesinato de Madero, la lucha por el poder entre los distintos caudillos militares, lo lanzan nuevamente a la acción. Esta vez, Azuela sigue a Villa como médico militar y con Villa está cuando sus tropas son derrotadas y corren a refugiarse en El Paso. Esta segunda experiencia liquida sus relaciones políticas con la Revolución. Ya entonces Azuela ha recorrido bastante mundo para saber qué es un ideal convertido en sangre, qué es un revolucionario cuando alcanza el poder, qué son las masas cuando se imponen. En *Los de abajo*, su sexta novela, condensa esa experiencia cuidadosamente madurada y apunta una nueva toma de posición. De ahora en adelante, Azuela dividirá su actividad pública

(2) Silva Herzog, *Ob. cit.*, pág. 30.

entre el ejercicio de la medicina en los barrios pobres y la composición de novelas y biografías noveladas. Como escritor, será el testigo y el crítico de esa Revolución Mexicana que vio formarse, que alentó y que supo juzgar, desde el principio, con independencia. Una larga serie de libros — entre los que se cuenta una poco afortunada incursión en el teatro — va marcando, hasta su muerte, su testimonio y su proceso (3).

La Revolución habría de despertar otros testigos, otros novelistas. De los que ya han alcanzado fama — Martín Luis Guzmán (nacido en 1887), Gregorio López y Fuentes (del 95), Rafael Felipe Muñoz (del 99) y Mauricio Magdaleno (del 906) — ninguno tuvo la ventaja inicial de Azuela: el estar formado antes de la Revolución. Pertenecientes a una generación inmediata a la de Azuela (que es coetáneo de Reyes y de Rodó, de Lugones y de Payró), estos novelistas fueron envueltos por ella. Ninguno pudo tener bastante perspectiva para enjuiciarla en los términos en que — ya en 1916 — lo hizo Azuela. El tiempo les ha permitido rectificar algunas impacencias o deslumbramientos juveniles, y del conjunto de su producción emergen libros que como *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán o como *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes, o como *La tierra grande* (1948) de Mauricio Magdaleno, iluminan aspectos profundos de la Revolución y consiguen una madura expresión literaria. Pero lo que ahora interesa destacar en un primer cotejo con Azuela es la nitidez del juicio, la percepción rápida y fuerte, que caracterizan la obra precursora de este último. Los matices podrán (y deberán) ser discutidos luego, pero la objetividad integradora de Azuela ya está plenamente indicada en *Los de abajo*. Ese es su mérito, esa su gran oportunidad. Conviene examinar asimismo algunas de sus más notorias limitaciones.

(3) Cf. Arturo Torres Rioseco: *La novela de la tierra*, en *Atenea*. Año XVI. Tomo LVI. N.º 167, Universidad de Concepción, mayo de 1939. En las págs. 189-190 hay una breve biografía de Azuela, a quien Torres Rioseco conoció personalmente. Es el estudio más completo que conozco sobre el novelista mexicano.

II

— ¡Hermano campesino, acabaste con el hacendado; ahora te falta acabar con el líder! — MARIANO AZUELA: *San Gabriel de Valdivias* (1938).

En un trabajo reciente, Francisco Monterde indica algunos periodos en la obra de Mariano Azuela (4). Prolongando las indicaciones del crítico mexicano — a quien Azuela dedicó su *Teatro* con vieja deuda de gratitud — se podrían apuntar algunas etapas, no necesariamente ininterrumpidas. La primera corresponde al "Porfiriismo" y corre de 1907 (fecha de *María Luisa*) hasta el estallido de la Revolución, en cuyas vísperas publicó Azuela *Mala Yerba* (1909). La segunda abarcaría la "crónica revolucionaria" y podría escindirse en dos: maderista (con dos novelas: *Andrés Pérez, maderista*, 1911, y *Sin amor*, 1912) y villista (con dos novelas; *Los de abajo*, 1916, y *Los caciques*, 1917). Una tercera etapa de "enjuiciamiento del nuevo régimen" presenta dos ciclos distintos: el costumbrista (de *Las moscas*, 1918, a *Las tribulaciones de una familia decente*, 1919) y el estridentista, en que lo literario pasa a primer plano (de *La Malhora*, 1923, a *La luciérnaga*, 1925, aunque publicada sólo en 1932). La cuarta y última etapa también presenta subdivisiones: un paréntesis dramático (*Teatro*, 1938) separa dos grupos de factura semejante pero distinta temática: las biografías noveladas (desde *Pedro Moreno, el insurgente*, 1935, hasta *El padre D. Agustín Rivera*, 1942) y las novelas de sátira social y política (desde *El camarada Pantoja*, 1937, hasta *Nueva burguesía*, 1941). Quedan fuera del cuadro algunas novelas últimas (como *La marchanta*, 1944, o *La mujer domada*, 1946), meramente costumbristas.

Más interesante que esta minuciosa distribución cronológica — que parecería aludir a una vida entera entregada a la concepción literaria, cuando en realidad

(4) Francisco Monterde: *La etapa de hermetismo, en la obra del Dr. Mariano Azuela*, en *Cuadernos Americanos*, Año XI, N.º 3, México, mayo-junio 1952, págs. 286-88.

Azuela fue también (y quizá sobre todo) un médico —; más ajustada a la verdadera línea de esta carrera parece ser la ordenación temática. Sus crónicas de la Revolución abarcan los aspectos básicos de la misma. Al proyectarlas sobre la historia mexicana se pueden alinear como una suerte de "Episodios Nacionales", escritos por un testigo, doblado a veces de un historiador; escritos con violencia y con escarnio de panfletista que no busca el efecto poético o la evocación arqueológica sino la conmoción moral, el sobresalto ideológico.

Desde este punto de vista, y olvidando un poco la cronología de la composición, el ciclo de la Revolución Mexicana se abriría con *Pedro Moreno, el insurgente*, biografía novelada de un caudillo de las guerras de la Independencia. En ese caudillo está el germen de la lucha revolucionaria de un siglo más tarde. Azuela lo muestra enmarcado en una sociedad colonial que agoniza; lo muestra proyectándolo sobre una masa (el indio) que es siempre arrastrada, que actúa ignorante de su destino. Pedro Moreno es el patriota verdadero. De él dirá Azuela: "*No vino en busca de ganancias a río revuelto, sino que brinda generosamente su vida sin que amengüe su firmeza la lección constante de la historia, de que será la canalla de logreros que hoy esconde la cara, la que se presentará en los momentos de la victoria a reclamarlo todo: gloria, poder y dinero*". Esta frase da el tono del personaje y el de estas combativas evocaciones históricas con las que Azuela fustiga el presente.

La obra se divide en dos partes de valor desigual. La primera no consigue realizar completamente el cuadro de la sociedad colonial; la caracterización es excesivamente rápida, el estilo nervioso y sin rigor. La segunda parte, con el largo sitio de Santa María de los Lagos, levanta al libro a la categoría de crónica épica, ya que no de poema épico.

Dos biografías y un cuento en forma de monólogo — recogidos los tres en *Precursores*, 1935 — dibujan a grandes rasgos la transición hacia el Porfiriismo. El *amito* y Manuel Lozada son dos bandoleros de la mitad del siglo XIX que Azuela extrae de los documentos que acumularon en su contra sus enemigos. El tratamiento es novelesco y descuida el aspecto puramente histórico. Para Azuela, estos hombres son *precursores*. A través de sus fechorías, a través de sus crímenes, a través de una

ideología que se forma borrosamente, trata de descubrir lo mexicano auténtico, lo que iba a fructificar en el gran momento de la Revolución. En este sentido, Lozada es ejemplar. Como los caudillos de 1910, a los que anticipa, supo erigirse en ley y supo encontrar quiénes lo secundaron en sus violencias y en sus geniales arrebatos. Es esa condición de Precursor la que suscita el apóstrofe caliente de Azuela, la que desata la cólera y la pasión con que mira esas figuritas ya inmovilizadas por la historia en oscuras páginas. De aquí que la biografía objetiva ceda casi siempre ante el panfleto; de aquí que Azuela empiece escribiendo: "*El Sino del Señor de Nayarit se va a cumplir. La tensión de su cerebro alcanzó su máximo: ya no le satisface el haber dado la felicidad a los indios de su territorio; sus anhelos de libertador abarcan a todo el país*", para seguir, en otro tono, con otra tensión: "*Pero ¿quién fue el asesino bandolero que no se creyó siempre con una misión superior, cuando la fortuna lo hizo escalar el poder? ¿Quién fue aquel que no se creyó árbitro de la felicidad para repartirla a los hombres?*". Por estas biografías noveladas circula la misma fuerza de denuncia que el lector habrá encontrado en sus crónicas contemporáneas. Para Azuela la historia es espacio — otro espacio de su México — y no tiempo.

Sus tres primeras novelas — *María Luisa*, *Los fracasados*, *Mala Yerba* — dan el tono y el ambiente del Porfirismo. La vida estudiantil en la Guadalajara del siglo pasado; la corrupción burocrática en un pueblito llamado Alamos (nombre tras el que se adivina Lagos de Moreno); el despotismo de los caciques y la incompetencia de la justicia rural; esos son los temas y los escenarios. Las intrigas son mínimas y derivan de una tradición sentimental no muy depurada. El enfoque es naturalista, la ejecución descuidada. Sirven como testimonio de un período pero muestran un Azuela que no ha encontrado su verdadera vocación de cronista y que se inclina hacia un público popular.

Con *Andrés Pérez, maderista*, se abre el ciclo de novelas de la Revolución. Aunque en algunas de ellas la acción revolucionaria no sea más que un telón de fondo o una circunstancia casi anecdótica de sus personajes, en todas se siente su presencia, la tensión que provoca, la muda de hábitos y de valores que ha promovido. Predomina en estas novelas — con excepción de *Los de abajo*

—un enfoque periodístico, una redacción superficial. Cada una de ellas interesa por plantear un aspecto del vasto cuadro de la Revolución y sus primeras consecuencias, pero como creaciones no merecen mayor análisis. Son crónica, son prosa de circunstancias.

En *Los de abajo* la Revolución alcanza tempranamente, su cifra. La historia que cuenta Azuela es lineal: Demetrio Macías es perseguido por un delito común y se lanza a la rebelión; su genio instintivo de caudillo le hace centro de hombres, lo improvisa en estrategia y, pronto, en general. Triunfa y a su lado triunfan los de abajo, los que (como él) no saben de reivindicaciones pero sí de anhelar una existencia menos dura y menos miserable; sí de vender caras sus vidas y de gozar de mujeres, del saqueo y de la bebida. Junto a los caudillos improvisados aparecen los "curros", esos que uno de los personajes define: "*son como la humedad, por dondequiera se filtran. Por los curros se ha perdido el fruto de las revoluciones*".

Junto a Demetrio Macías aparece Luis Cervantes. Es el intelectual revolucionario que encuentra lindas frases para convertir en caudillo al bandido, para operar la iniciación mitológica. Pero es también el que oficia de celestina de la mujer que lo ama y viene a entregársele, el que se enriquece con la Revolución. Por eso la novela habrá de concluir con una doble imagen: mientras Cervantes recoge los frutos de sus robos y de su repetida humillación, Demetrio es arrastrado por una política que no entiende, es derrotado, es cazado como un animal. A través de esa simple historia entra en la novela todo el pueblo revolucionario: las mujeres tiernas o bravías, los hombres canallas y honrados. Entra la revolución que para ese pueblo es, sucesivamente, pantano en vez de florida pradera, huracán que arrastra al hombre como miserable hoja seca, y terrible ocasión de ejercer los dos instintos más ciegos de la raza: el robo y la muerte. (Las imágenes, los conceptos, son de Azuela). Ese vasto y breve fresco revolucionario aparece sintetizado en violentas imágenes. La arquitectura del relato es simple; el lenguaje exacto y sabroso; el estilo (casi siempre) sobrio.

Todo el mérito de la obra radica en su visión desnuda, en su capacidad de síntesis. Azuela no necesita forzar las tintas. No busca el alegato palabrero; busca la imagen que ilumina, la metáfora reveladora. Ya el

título mismo alude, pluralmente, a los hombres que iniciaron la Revolución, a los de abajo; pero apunta también a la situación anecdótica que sirve para abrir y cerrar la novela. Del mismo modo, es una imagen sintetizadora la que utiliza Demetrio para contestar a su mujer que quiere retenerlo, que no acaba de comprender:

— *¿Por qué pelean ya, Demetrio?*

"Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero y dice:

"— Mira esa piedra cómo ya no se para..."

Esa capacidad de síntesis, esa fuerza visual, dan el tono de la obra. Azuela rehuye lo folletinesco, lo vulgarmente patético. En sus páginas hay violencia y hay melodrama pero no hay regodeo en las situaciones que lo suscitan. De aquí el limpio impacto que su lectura siempre produce, su buena desnudez, su fuerza intacta.

Los de abajo no es, sin embargo, una gran creación literaria. Su mérito mayor consiste en omitir el discurso engolado, en saltarse lo meramente colorista, en decir la situación y no en vestirla de palabras o retórica: Pero eso no alcanza para convertirla en una gran novela, y menos en una épica de la Revolución. En las fronteras entre novela y documento, entre arte y testimonio, *Los de abajo* sigue siendo una obra importante, un producto típico de esta literatura hispanoamericana que obedece más a las realidades de todos los días que a los preceptos de la buena retórica.

Otras novelas — desde *Los caciques* hasta *El camarada Pantoja*, desde *Domitilo quiere ser diputado* hasta *Nueva burguesía* — completan el cuadro revolucionario con la denuncia enconada de la sociedad que emergió de la Revolución: el caudillo y sus pistoleros convertidos en la nueva ley; la farsa de la reforma agraria que sólo sirve (según Azuela) para sustituir los viejos terratenientes por otros nuevos; la burocracia invasora e incompetente puesta al servicio de la maquinaria electoral; los partidos de izquierda en los que proliferan los sendo intelectuales; la nueva burguesía que va devorando poco a poco las conquistas de la Revolución. En esta etapa se inscriben las obras más amargas y agrias de Azuela, las obras que entre tanto sarcasmo de detalle arrastran una gran incomprensión general. Porque después de apartarse de las fuerzas revolucionarias, Azuela sólo supo registrar los elementos negativos; sólo quiso levantar

—nerviosa, implacablemente— el balance de errores y crímenes. Su actitud fue más reaccionaria que revolucionaria. De aquí que sólo consiguiera expresar el momento del combate y no la hora del recuento y de la reconstrucción.

A esta etapa pertenece una de sus mejores novelas, *San Gabriel de Valdivias* en la que se enjuician los resultados inmediatos de la reforma agraria. En una comunidad rural se desarrolla una historia de violencias y despojos, de atropellos y crímenes, que culminan con una nueva rebelión. Ahora el enemigo es el líder, el nuevo terrateniente, el ex-revolucionario. A través de una prosa ágil, traza Azuela su proceso con la misma lucidez, con la misma pasión, con que estudió la hora de la Independencia, el momento de los precursores del siglo XIX, el alzamiento de 1910. Pero el enfoque se hace cada vez más pesimista, la escritura parece cada vez más conmovida y asqueada por la denuncia. En *Regina Landa* (escrita poco después) la exasperación y la violencia verbal llegan al colmo. Azuela desprecia toda posibilidad de crear personajes y decir un conflicto auténtico. Al oponer la pureza de la protagonista a una burocracia corrompida no consigue salvarse del folletín, de la facilidad sentimental. Un público, cada vez más grueso, parece poseerlo. Y los mismos excesos de la denuncia acaban por anular una sátira que, saltando por encima del momento mexicano, parece destinada a rechazar una sofisticación general, una nueva sensibilidad que el escritor ya no comprende.

Una de sus últimas novelas, *Nueva burguesía*, consigue apuntar más alto. Una casa de vecindad sirve de punto de partida para una sucesión de episodios en los que se estudia la constitución de esa clase que la Revolución arrojó sobre las ciudades. El sarcasmo es crudo y no perdona nada. Una frase permite resumir el enfoque de Azuela: "*Hormigueaba la multitud haraposa y famélica, acarreada de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala y Morelos, a falta de concurrentes de la capital. Eran las mismas bestias de carga al servicio del encomendero español después de la Conquista, las mismas que hoy obedecen al líder, al sargento o al presidente municipal*". Entre tanta alma corrompida —o simplemente animal— como la que circula por estas páginas, entre tanto miserable, Azuela desliza alguna figura auténtica, algún alma patética. Su procedimiento simulta-

neísta no deja de anticipar — en las letras hispánicas, sin duda — el que habría de usar Camilo José Cela en otro libro de odio: *La colmena* (1951). Lo que falta aquí, o sobra en Cela, es la procacidad, la insistencia en lo sexual, en la exposición de otras lacras más llamativas. A pesar de todo, Azuela consigue superar su fanatismo reaccionario, su visión mezquina del México moderno. La sinceridad de su denuncia, la entereza de su actitud negativa, confirman el dicho (de González de Mendoza) de que le “dolía” México, como le dolía España al célebre vasco. Ese dolor, esa llaga que no pudo cerrarse explican aunque no justifican la acritud, la pasión, el encono, con que quedó retratado México en su vasta galería (5).

III

RODRÍGUEZ (amargado): *No diga nada, Elena. El maderismo fue un santo anhelo de justicia, y si yo no hubiese sido maderista por ideas, hasta por estética lo hubiera sido...* — MARIANO AZUELA: *Del Llano Hermanos, S. en C.* (1938).

No fue, estrictamente hablando, un gran creador. Fue un testigo y un moralista. Llegó a la literatura por el camino de la experiencia política — entendiéndolo por política no sólo la que se practica en la vida pública —. Quiso decir lo que eran los hombres de su México y cuáles los males a los que estaban expuestos; levantó el inventario de su época y también se proyectó — por los documentos — hacia el pasado para así poder iluminar mejor el presente, ese presente suyo que amó y odió con entereza. Pero no hizo (tal vez ni quiso hacer) faena de literato, de novelista creador. De lo más perdurable de su experiencia extrajo *Los de abajo* y alguna otra obra que acompañará su nombre en la inmortalidad de manuales, de historias literarias. Fue ante todo y sobre todo el cronista de la Revolución Mexicana.

Por eso mismo, parece oportuno, antes de concluir

(5) Cf. J. M. González de Mendoza: *Mariano Azuela y lo mexicano*, en *Cuadernos Americanos*, Año XI, N.º 3, México, mayo-junio 1952, págs. 282-85. Su punto de vista difiere del expuesto en este trabajo.

este examen, el repaso de aquella zona de su obra que se compromete más deliberadamente con las letras, la que pertenece a su período estridentista.

La Malhora es el más acabado ejemplo de esta etapa que coincide — cronológica, estéticamente — con el así llamado “movimiento estridentista” que capitaneaba hacia 1920 el poeta Manuel Maples Arce. Simultáneo de esa efervescencia de “ismos” de la vanguardia europea, a la zaga de Dada y del Futurismo, también México tuvo su ultraísmo — tal vez más efímero aunque no menos alborotador que el español o el rioplatense. Aunque Mariano Azuela no integró la plana de estridentistas (pertenecía, por otra parte, a una generación anterior), derivó ocasionalmente hacia ellos en un intento de apuntar su creación hacia la minoría literaria. El experimento demoró poco y el propio Azuela habría de desechar casi toda la obra del período, habría de publicar una versión menos hermética de *La luciérnaga*, habría de volver a su verdadero ámbito y a su verdadero público. De todos modos ahí está *La Malhora* para documentar su ensayo estridentista en un momento en que la literatura parecía entregada a los goces del laboratorio (6).

Esta novela cuenta la destrucción de una prostituta, una brumosa venganza, varios crímenes. La historia, que se desarrolla en los barrios bajos de México, es folletín y lo único que hoy puede interesar es el tratamiento deliberadamente literario. Ya se sabe que hacia 1930 Valéry Larbaud la reputaba como superior a cuanto había escrito su autor (*Los de abajo* incluidos). La fecha de esta elección justifica el error. En 1930 una novelita experimental pudo parecer superior a un testimonio político. Hoy, *La Malhora* tiene el mérito, involuntario, de documentar una actitud y un período literarios. Como creación estilística se propone destruir el fundamento lógico del lenguaje y sustituirlo por uno puramente afectivo. Con técnica expresionista, con abuso del monólogo interior, Azuela revela una tragedia suburbana sin misterio; la elaboración formal acentúa (o denuncia) la pobreza del material. Lo que en Joyce o en

(6) Cf. Germán List Arzubide: *El movimiento estridentista*, Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1927. En este curioso ensayo, redactado por uno de los participantes del movimiento, se exponen sus propósitos y se demuestran (involuntariamente) sus limitaciones.

Virginia Woolf era no sólo estilo sino profunda investigación en almas y en vivencias, en Azuela parecía torpe ejercicio lingüístico. Sus personajes de dos dimensiones no resistían el tratamiento intenso, la inquisición pretendidamente rigurosa. Por otra parte, el abuso del mexicanismo volvía más impracticable una prosa en la que, como restos de una distinta actitud literaria (más auténtica) sobrenadaban períodos folletinescos, frases irredimibles (7).

El fracaso de *La Malhora* es aleccionador. Aliviado después de sus propósitos esteticistas, Azuela pudo volver a lo que era su mundo: la crónica realista, el escorzo satírico, el testimonio y la denuncia. En esa zona de la literatura se encuentra su lugar; allí ha de permanecer como un escritor valioso, como un testigo insustituible.

Una vez más parece necesario referirse a los otros novelistas de la Revolución Mexicana. Azuela se aparta de ellos no sólo por la naturaleza de su testimonio (como se ha visto); se aparta también por la índole literaria del mismo. En los mejores autores—en Martín Luis Guzmán, en López y Fuentes, en Rafael Núñez, en Magdaleno—hay, por encima del contenido testimonial, un esfuerzo consciente de elaboración narrativa. Sus obras son documentos pero son, también, creaciones. Es ejemplar en este sentido un libro como *El águila y la serpiente*. Allí Guzmán cuenta—con exactitud de nombres propios y de fechas—lo que vio durante la Revolución y, sin embargo, la obra parece novela. Es novela por la recreación a que han sido sometidos los materiales—elaboración narrativa, no imaginativa, aclaro—; es novela por la intensidad y tono de la narración. Y lo que se dice de *El águila y la serpiente* podría decirse también de *Las Memorias de Pancho Villa* del mismo Guzmán. Historia y novela son aquí inseparables porque los hechos reales están dados con la fuerza y la verdad de una creación novelesca y es esto lo que—en última instancia—debe determinar literariamente su naturale-

(7) Sin propósito de examen estilístico copio algunas: "Extraña obsesión, anhelo impreciso, necesidad inconsciente quizás de un toque de luz viva..." (pág. 9); "El mismo brillo metálico del agua en el asfalto parecía esclerótica de agonizante" (página 10); "En la esquina oscura discutieron ampliamente el caso. Bueno. Porque sus abismos se miraron y entraron en conjunción" (pág. 28). Cito por la primera edición: México, Imprenta y Encuadernación de Rosendo Terrazas, 1923, 72 pp.

za. Que hayan sucedido o no en la caótica realidad, es asunto secundario.

Con la luminosa excepción de *Los de abajo*, Mariano Azuela no consiguió alcanzar esa felicidad narrativa. De aquí la aparente paradoja con que conviene cerrar este examen. Azuela, el fundador de la novela de la Revolución Mexicana, el más famoso de sus cultores, el que con su nombre parece representar esa tendencia, es (tal vez) el menos dotado novelísticamente. Es el que está más cerca del material primario, del hecho efímero y crudo y no de la materia imperecedera del arte.

(1952)

AZUELA INÉDITO

Para muchos lectores hispanoamericanos, Mariano Azuela es —únicamente— el autor de *Los de abajo* (1916), una de las mejores, si no la mejor, de las novelas de la Revolución Mexicana. Sin embargo, a su muerte (en 1952), Azuela había publicado aproximadamente veinticinco títulos, entre novelas, cuentos, biografías noveladas y piezas de teatro. Y aunque ninguna de sus otras obras alcanza la categoría de *Los de abajo* —esa sabia mezcla de documentos y narración literaria intensa, esa visión objetiva y penetrante de una importante hora revolucionaria—, es indudable que el conjunto de sus libros constituye una de las más interesantes sumas de las letras contemporáneas de América. Su obra se ha aumentado recientemente de dos novelas que antes de morir había dejado preparadas: *La maldición* y *Esa sangre*.

El tema de la primera novela —los provincianos que vienen a la capital y tratan de abrirse camino a todo precio en ella— no es nuevo en Azuela. Ya se habían visto en *Regina Landa* (1939) y en *Nueva burguesía* (1941), algunas variantes del mismo; ya había anticipado el novelista en esos títulos su visión amarga y satírica de la nueva sociedad mexicana que se forma a partir de la Revolución, cuando la orgía de sangre ha cesado y las clases más pobres tratan confusamente de alcanzar si no el poder, los beneficios materiales del mismo. Pero en esta última obra, la visión de Azuela se vuelve (si cabe) más caricaturesca, más agria. La historia de Emilia y de sus dos hijos (Magdalena, Rodulfo), su ascenso en la dura ciudad a través de la coima ("la mordida", dicen en México), y de la complacencia y hasta la prostitución, la lenta entrega a una corruptela y un apetito que devora todo, hasta que los más tiernos (o

primarios) afectos se evaporan, ese descenso paulatino en los círculos infernales, está contado por Azuela sin piedad para los personajes y sin piedad para el lector.

Su escritura es rápida y elíptica. Azuela no tiene nada de esa morosa complacencia modernista (a pesar de que por el año de su nacimiento, 1873, está más cerca de un Enrique Larreta, por ejemplo, que de Jorge Icaza) y su mismo estilo contribuye a aumentar más la tensión satírica del relato. Porque Azuela parece escribir con odio hacia esa clase que la revolución liberó de su servidumbre agrícola o pueblerina pero no preparó para la vida moderna; esa clase a la que se dio voto y hasta tierras pero a la que no se dio educación política y social que le permitiera usar el voto y trabajar las tierras con perspectiva comunal. Una clase que en definitiva fue la que pagó con su sangre la revolución para que los beneficios inmediatos los cosecharan los demagogos.

Es curioso que este escritor, de los primeros en unirse al movimiento revolucionario (fue médico de las fuerzas de Pancho Villa), a partir del triunfo de la revolución se haya ido separando cada vez más de la misma. Azuela ya era en 1910 un hombre demasiado formado como para que los nuevos avatares revolucionarios le resultaran aceptables. En sus primeras novelas expresó lo que la revolución tenía de hermoso como movimiento popular espontáneo (*Los de abajo*, por ejemplo), pero dijo también, y esto ya se advierte en el personaje del licenciado Cervantes en la famosa novela, lo que la revolución tenía de caldo de cultivo de demagogos. Y a partir del momento en que la lucha se estabiliza y empieza a buscarse ciegamente el orden (aún a costa de negociados e injusticias), Azuela vuelve la espalda a la revolución y se convierte en cronista de sus defectos. En ese sentido, *La maldición* es tal vez su novela más cruda y más eficaz también. Porque el relato está escrito con notable brío y pujanza y aunque termina abruptamente (casi podría pensarse que la novela ha quedado inconclusa) su misma suspensión contribuye al efecto de violencia que busca el narrador por este y otros medios.

Distinto es el caso de *Esa sangre*. Aquí se contrasta el tema de lo viejo y lo nuevo en la historia de Julián Andrade, latifundista que estuvo unido (por cautela) a los villistas y que al abandonarlos en una situación peliaguda, acaba refugiándose en la Argentina; veinte años después, hecho una ruina física y moral, Andrade

viene a reclamar sus tierras. Toda la novela consiste en el retrato del personaje (y de su hermana, la dura y hombruna beata Refugito); ambos personajes aparecen contrastados violentamente con el México posrevolucionario. Andrade viene con la tabla de valores de antes del alzamiento y se encuentra con que nadie lo recuerda y si lo recuerdan es para echarle en cara sus crímenes y su anterior prepotencia.

Julián Andrade es un ser despreciable. Cuando era el amo sólo había sabido tiranizar, violentar, matar. De ahí que la visión negra de Azuela resulte ahora proyectada en las dos direcciones del relato. Hacia el presente, con sus cohechos, el machismo desenfrenado y criminal del charro, la constante beodez de todos y también hacia el pasado, en la historia (reconstruída por fragmentos) de los Andrade y los Ramírez, historia sin otro sentido que el atropello y la furia pasional. El juicio agrio que pasa Azuela sobre el presente se proyecta también hacia el pasado. Se comprende mejor entonces que no es por una imposible nostalgia del paraíso porfirista que Azuela censura el México de hoy, que no es por refugiarse en una visión como la de muchos escritores sureños de Estados Unidos (las hermosas casas aristocráticas, el penetrante olor a magnolias, los esclavos convenientemente amaestrados para proveer el musical coro) que Azuela censura la realidad. Es por otra cosa.

Azuela no es un reaccionario: es un moralista. Y es por eso que no tolera la imperfección del mundo. No la tolera porque también él creyó (hacia 1910) que la sangre derramada en los campos y la muerte de los de arriba, eran vías directas para la solución de todas las injusticias, para el reino de la felicidad sobre la tierra, para imponer (al fin) el respeto de unos hombres por otros. Y lo que vio Azuela, lo que vio el moralista, fue una corrupción sustituida por otra, una violencia de arriba sustituida por la violencia de los de abajo (vueltos ahora los de arriba). Vio eso y sólo vio eso. No vio que la revolución había hecho, y hace, entre tanta obra mala, obra buena. Por no haberlo comprendido nunca, sus novelas (a partir de *Los de abajo*, y cada vez en forma más cruda), se han convertido en la más nítida denuncia de la realidad moral que yace bajo y sobre la gran realización revolucionaria de México. La sinceridad de su denuncia es lo único que salva, en definitiva, a Azuela. Esa entereza de su actitud negativa que confirma lo di-

cho por González de Mendoza: le *dolía* México, como le dolía España al célebre vasco. Ese dolor, esa llaga que no pudo cerrarse ni con la muerte, explican aunque no justifican la acritud, la pasión, el encono, con que queda retratado México en esa vasta galería de la que estas dos novelas póstumas son el agrio final.

(1956)

HORACIO QUIROGA. VIDA Y CREACIÓN

La experiencia modernista

Quiroga había nacido en Salto, en 1878 (diciembre 31), en las postrimerías de esa generación del 900 que impuso el Modernismo en nuestro país. Desde los primeros esbozos que recoge un cuaderno de composiciones juveniles, copiados con rara caligrafía y rebuscados trazos (las tildes de las t, los acentos, parecen lágrimas de tinta) hasta las composiciones con que se presenta al público de su nativa Salto, en una *Revista* estridentemente juvenil, su iniciación literaria muestra claramente el efecto que en un adolescente romántico ejerce la literatura importada de París por Rubén Darío, Leopoldo Lugones y sus epígonos. Para Quiroga, el poeta argentino es el primer maestro. Su *Oda a la desnudez*, de ardiente y rebuscado erotismo, le revela todo un mundo poético. Luego ávidas lecturas (Edgar Allan Poe, sobre todo) lo ponen en la pista de un decadentismo que hacía juego con su tendencia ligeramente esquizofrénica, con su hipersensibilidad natural, con su hastío de muchacho rico hundido en una pequeña ciudad del litoral impermeable (creía) al arte.

La prueba de fuego para toda esa literatura mal integrada en la vida es el viaje a París en 1900: viaje del que queda un *Diario* que publiqué por vez primera el 1950. Allí se ve a Quiroga (el Quiroga de antes de Misiones), allí se ve a Horacio soñando con la conquista de la gran ciudad, de la capital del mundo, recibiendo en cambio revés tras revés que si no matan de inmediato la ilusión, la someten a dura prueba. Pero si en París, Quiroga pudo añorar (y llorar) la tierra natal, de vuelta en Montevideo, olvidado del hambre y las humillaciones pasadas, en medio de los amigos que escuchan boquia-

biertos las lacónicas historias que condesciende a esbozar el viajero, renace el decadentismo.

Funda con amigos el Consistorio del Gay Saber, cenáculo bohemio y escandaloso; en 1900 gana un segundo premio en el Concurso de Cuentos organizado por *La Alborada* (Rodó y Viana eran jurados); luego recoge sus versos, sus poemas en prosa, sus delicuescentes relatos, en un volumen: *Los arrecifes de coral*, cuyo contenido y cuya portada (una mujer ojerosa y semivestida, anémica a la luz de una vela) caen como piedra en el charco de la inquietud burguesa del Montevideo de 1901. El decadente triunfa. París vuelve a ser el sueño. Entonces, accidentalmente, Quiroga mata a Federico Ferrando, su mejor amigo. El sueño es sustituido por la sordida realidad de una cárcel, de un juicio, de la vuelta a un mundo sin Ferrando. Quiroga no aguanta y va a refugiarse en brazos de una hermana mayor que vive, casada, en Buenos Aires. Abandona el Uruguay para siempre.

Pero no cierra su etapa modernista. Esta herida cicatriza superficialmente, como otras. Cuando escribe, y aunque ya ha visitado el Chaco y ha tenido sus primeras experiencias de colono tropical, cuando toma la pluma o el lápiz, Quiroga sigue explorando sus nervios doloridos y a flor de piel, sigue transcribiendo las alucinaciones de Poe (algunos cuentos son mera réplica del norteamericano), Quiroga sigue estudiando y reproduciendo los efectos, ingeniosos en el original pero al cabo mecánicos, del maestro Maupassant. Quiroga vive una experiencia por un lado, aunque por otro (por el de la creación) continúa atado al decadentismo. Su segundo volumen, *El crimen del otro*, es modernista todavía.

Es cierto que el joven consigue disimular mejor la historia, que ya domina el horror y no necesita (como en los crudísimos relatos de la *Revista del Salto*) nombrar lo repugnante para hacérselo sentir al lector. Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en él, y no el trabajo fascinante de la realidad. A Rodó le gustó el nuevo libro, y se lo dice a Quiroga en una carta (cuyo borrador es de abril 9 de 1904) en la que hay una delicada censura para el primer libro. Rodó que era estéticamente modernista aunque tuviera tantos reparos éticos para la actitud decadente que ostentaba esta tendencia, acierta: porque el modernismo de *Los arrecifes de coral* era pura estriden-

cia y desorden, la chabonada del que se estrena, y el modernismo de *El crimen del otro* ya indica una primera maduración. Lo que no pudo ver entonces Rodó (tampoco lo veía su autor) es que el libro señalaba la culminación y clausura de una etapa. Ya Quiroga empezaba a descubrir, literariamente, el mundo real en que estaba inmerso, no menos fantástico o fatal que el otro.

A medida que descubría la realidad y se sumergía gozosa y paulatinamente en ella, dejaba caer algunas obras con las que liquida su deuda con el Modernismo: ese largo cuento, de origen autobiográfico como ha confirmado Leopoldo Lugones, que se titula *Los perseguidos* y la novela *Historia de un amor turbio* (1908), más autobiográfica aún ya que el protagonista (y no el testigo) es el propio Quiroga apenas disfrazado. Y hasta en un libro como *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, en que dominan los relatos misioneros, es posible encontrar algunos en que se perfecciona, hasta sus más sutiles efectos, la técnica del cuento poeiano. Tal vez el mejor sea *El almohadón de pluma* (publicado por vez primera en julio 13 de 1907), en que la extraña muerte por consunción de una joven desposada tiene como origen un monstruoso insecto escondido entre las plumas. El marco de la historia (una casa lujosa y hostil, un ambiente de otoño) así como la fría e inhumana objetividad del narrador, indican bien a las claras el parnasianismo exasperado que es el mejor sello del modernista. Pero ya el libro revela otro Quiroga.

Descubrimiento del mundo y de sí mismo

La invención de Misiones es gradual. Hay una primera visita como fotógrafo de la expedición a las ruinas jesuíticas y que sirve para deslumbrar al joven. Misiones (la selva, la vida dura, la amenaza de muerte como compañero constante) es el reverso de París y por eso mismo, tan atractivo para este hombre en perpetuo estado de tensión. Quiroga decide volver y vuelve en una primera intentona que lo lleva al Chaco, como industrial más o menos fracasado. Este ensayo no es más que el error necesario para ajustar mejor la puntería. Compra tierras en San Ignacio y se instala como colono en 1910.

El descubrimiento literario de Misiones tarda un poco

más y se produce en varias etapas. Uno de los primeros y mejores cuentos de ambiente rural, es *La insolación* (marzo 7 de 1908). Ocurre todavía en el Chaco; Quiroga está demasiado cerca del descubrimiento y la fascinación para poder incorporar la realidad entera del mundo en que vive. El Chaco está presente no sólo en ese magnífico cuento de alucinación y misterio (los perros ven al amo convertido en la Muerte, un día antes de que aquél caiga fulminado por la insolación); también está presente en algunos de sus tensos relatos de entonces: en *Los cazadores de ratas* (octubre 24 de 1908) en que se dramatiza otra superstición campesina: la de que las víboras vuelven para vengarse al sitio en que se ha matado a su pareja; y en *El monte negro* (junio 6 de 1908) que a pocos años de distancia, cuenta un episodio de sus luchas con la naturaleza chaqueña y mezcla sabiamente el humor a la épica.

Pero Misiones empieza a dominar ya hacia 1912 cuando Quiroga ha instalado su hogar (la mujer, los hijos que llegan), y el mundo que lo rodea se va colando de a poco en su literatura. Son sus *cuentos de monte*, como él los llama en carta a José María Delgado (junio 8 de 1917), esos cuentos que manda a Buenos Aires y sin saber cómo serían recibidos: *"Cuando he escrito esta tanda de aventuras, de vida intensa, vivía allá y pasaron dos años antes de conocer la más mínima impresión sobre ellos. Dos años sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respiraba vida en eso; y no podía saber una palabra (...) De modo que aún después de ocho años de lidia, la menor impresión que se me comunica sobre eso, me hace un efecto inesperado: tan acostumbrado estoy a escribir para mí solo. Esto tiene sus desventajas, pero tiene, en cambio, esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente, sin influencia de Juan o Pedro, a quienes agradar. Sé también que para muy muchos, lo que hacía antes (cuentos de efecto, tipo "El almohadón") gustaba más que las historias a puño limpio, tipo "Meningitis", o los de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide) y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya: tal como lo observas respecto de "Meningitis".*

La carta da la perspectiva de 1917, cuando Quiroga recoge en un volumen grueso, sus relatos de tres lustros.

Pero hacia 1912, cuando empieza a escribir sus cuentos de monte, allá en San Ignacio, lejos de toda actividad literaria, y solo, la historia era distinta. Quiroga hollaba caminos nuevos y no sabía. De ahí que la confidencia a José María Delgado tenga tanto valor. Pudo seguir la ruta ya conocida del Modernismo; pudo continuar escribiendo cuentos basados en otros cuentos (Borges resumió un día su oposición generacional a Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: "Escribió los cuentos que ya habían escrito Poe o Kipling"). Pero la realidad se le metía por los ojos y tocaba dentro de él una materia suya desconocida. Misiones era descubierta pero al mismo tiempo Misiones lo descubría, lo revelaba. Entonces Quiroga escribe y publica *A la deriva* (junio 7 de 1912), *El alambre de púa* (agosto 23 de 1912), *Los inmigrantes* (diciembre 6 de 1912), *Yaguai* (diciembre 26 de 1913), *Los mensú* (abril 3 de 1914), *Una bofetada* (enero 28 de 1916), *La gama ciega* (junio 9 de 1916), *Un peón* (enero 14 de 1918), junto con otros tal vez menos logrados. En todos ellos se ve y se siente la naturaleza de Misiones, sus hombres y sus problemas.

La visión es todavía externa. Aunque el narrador ha alcanzado una habilidad enorme, aunque cuenta exactamente lo que quiere y como quiere, la creación, de magnífica objetividad, es limitada. Porque el narrador está notoriamente ausente de ella: es un testigo, a veces hasta un personaje secundario del relato, pero no está él entero, con sus angustias y su horrible sentido de la fatalidad personal. Reconoce y muestra el destino que se desploma sobre los otros, pero cuando es él el implicado, la historia adquiere un leve tono humorístico como pasaba en *El monte negro* o como pasa en esta otra espléndida revelación autobiográfica que es *Nuestro primer cigarro* (enero 24 de 1913), con su rica evocación de la infancia salteña.

En esta segunda etapa de su obra creadora, cuando ya ha descubierto Misiones y ha empezado a incorporar su territorio al mundo literario, Quiroga todavía cierra demasiado las líneas de comunicación que van de lo fondo de su alma y experiencia a la superficie de la realidad en que vive. Estos cuentos están escritos (en San Ignacio, y más tarde, desde 1915, en Buenos Aires) por un hombre que ha quedado viudo a los pocos años de casado, viudo con dos hijos pequeños, viudo por el horrible suicidio de su mujer. Quiroga entierra este hecho

en lo más secreto de sí mismo, continúa viviendo y escribiendo, pero cerrado en lo más íntimo, registrando implacable el trabajo de la fatalidad sobre los otros y esa honda culpa inconsciente que los hace víctimas ante una sabiduría más penetrante que la de la inteligencia.

Los libros de esa época — *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva para los niños* (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921) — recogen la enorme cosecha, en un desorden deliberado. Quiroga mezcla los cuentos de monte con los restos de su experiencia modernista y las nuevas invenciones literarias. Cada volumen es heterogéneo y produce la impresión (que él buscaba a la zaga de Mérimée) de mostrar cuentos de muchos colores. Pero en la impresión del lector se imponen los relatos misioneros, esos que revelan a Quiroga a un vasto público y lo revelan, paulatinamente, a sí mismo.

La verdadera creación

El tercer período, el verdaderamente creador, ocurre hacia 1918 y se extiende con intermitencias cada vez más pronunciadas hasta 1930. Quiroga no ha vuelto a Misiones si no es en breve estancia; está radicado en Buenos Aires y participa activamente de la vida literaria. Impone su figura taciturna, su soledad en compañía; es un maestro y en torno suyo se agrupan otros maestros y los jóvenes. Poco durará este esplendor porque ya hacia 1925 se produce el estallido de una nueva experiencia generacional. Con *Martín Fierro* como órgano publicitario, con Ricardo Güiraldes como figura central, con Macedonio Fernández, como prócer heterodoxo, el grupo que capitanean Evar Méndez y Jorge Luis Borges, llega a transformar el cuadro. Dentro de cierto nivel literario estos jóvenes no existen: ese nivel de las revistas de gran circulación en que Quiroga es reconocido; pero en otro nivel, que irá creciendo paulatinamente, los jóvenes preparan el juicio del mañana. Ese juicio es adverso a Quiroga.

En 1925 se publica *Los desterrados*, el mejor libro, el más homogéneo de Quiroga. Pero el mismo año se publica también *Don Segundo Sombra* y los jóvenes de entonces lo proclaman el libro máximo: la prueba de que la literatura argentina podía ser gauchesca y literaria

a la vez, que las metáforas del ultraísmo (sucursal de los ismos europeos) podían usarse para contar una historia rural. Las asperezas estilísticas de Quiroga, sus tipos crudos y nada poetizados, parecieron la negación de un arte que se quería (a toda costa) puro. Quiroga fue condenado sin ser leído.

Esto que ocurría en el nivel de la literatura de élite, estaba desmentido por el éxito en otro plano. Quiroga era editado y reeditado: en Madrid, la poderosa *Espasa Calpe* lo incluía en una colección de narradores junto a Julien Brenda, Giraudoux, Proust y Thomas Hardy (también estaba, ¡ay! Arturo Cancela); la revista de bibliografía *Babel* (órgano de la editorial del mismo nombre que publicaba sus obras) le dedicaba un número extraordinario en que se recogen los juicios más laudatorios a que pueda aspirar el delicado ego de un poeta.

Era la apoteosis en vida, y complementariamente, el comienzo de la declinación. Para Quiroga era otra cosa. Esa serie de relatos que culminan con el volumen magistral de *Los desterrados* encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. El artista entra dentro de la obra. Esto no significa que sustituya a la obra. Significa que el relato ocupa ahora no sólo la retina (esa cámara fotográfica de que habla el irónico Christopher Isherwood) sino las capas más escondidas y personales de la individualidad creadora. Desde allí crea ahora Quiroga.

Ya no está en Misiones, o está poco en Misiones. Pero desde esa honda asimilación de Misiones que encuentra en sí mismo, escribe. En un tomo en que se mezcla la vivacidad de la observación directa con la pequeña distancia del recuerdo cuenta la historia de *Van-Houten* (diciembre 1919), la de *El hombre muerto* (junio 27 de 1920), la de *La cámara oscura* (diciembre 3 de 1920), en que su propia angustia ante la muerte de un ser querido aparece sutilmente transpuesta, la de *El techo de incienso* (febrero 5 de 1922), en que el sesgo humorístico permite liberar mejor su esfuerzo sobrehumano al tratar de cumplir, en medio de la selva, y simultáneamente, las funciones de Juez de Paz y carpintero, la de *Los destiladores de naranja* (noviembre 15 de 1923), la de *Los precursores* (abril 14 de 1929) que contiene el mejor,

el más sano testimonio sobre la cuestión social en Misiones.

En todos estos relatos, muchos de los cuales van a integrar *Los desterrados*, Quiroga desarrolla una forma especial de la ternura: esa que no necesita del sentimentalismo para existir, que puede prescindir de la mentira y de las buenas intenciones; la ternura del que sabe qué cosa frágil es el hombre pero que sabe también qué heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia. Por eso sus cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos, son algo más que historias trágicas, o cómicas, de un mundo extraño. Son profundas inmersiones en la realidad humana hechas por un hombre que ha aprendido a liberar en sí mismo lo trágico y hasta lo horrible.

En ningún lado mejor que en *El desierto* (enero 4 de 1923) y en *El hijo* (enero 15 de 1928) ha alcanzado Quiroga ese difícilísimo equilibrio entre la narración y la confesión que constituye su más sazónada obra. Allí el hombre que nunca quiso hablar del suicidio de su primera esposa, ese hombre duro e impenetrable, se entrega al lector en el recuento de sus alucinaciones de padre. Los relatos están escritos muchos años después del suceso (o sueño) que los originó, cuando ya sus hijos son grandes y empiezan a separarse naturalmente de su dura y tierna tutela. Pero es en esa distancia (la emoción recogida en la tranquilidad de que hablaba, y tan bien, Wordsworth), es en esa muerte de la emoción, como el mismo Quiroga aconsejaba, donde reside la clave del sentimiento que transmiten ambos relatos.

Son *esencialmente* autobiográficos, lo que significa que no lo son en su anécdota. Quiroga no murió y dejó abandonados en la selva a sus hijos pequeños como Subercaeaux, el protagonista de *El desierto*; tampoco Darío Quiroga murió al cruzar, con una escopeta en la mano, un traicionero alambrado, como ocurre en *El hijo*. Pero si estos cuentos nos revelan anécdotas imaginarias, no son imaginarios los sentimientos que encierran: ese amor paternal y esa ternura sin flaccideces que constituyen el centro mismo de la personalidad del hirsuto y solitario que fue Quiroga.

Y la misma perfección de ambos relatos, su cuidadosa preparación del efecto final, a través de un juego calculado de anticipaciones y desvíos, en que el fatal desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador

sobre la sensibilidad del lector, esa perfección técnica no hace sino acentuar la fuerza de comunicación del sentimiento. Con ellos logra Quiroga su máxima expresión creadora. Ya no importa que luego fracase, una vez más, como novelista en *Pasado amor* o que todavía se sobreviva en algunos cuentos fantásticos, curiosamente anticuados (como si regresara a los orígenes) que recoge en *Más allá*, de 1935. *El desierto*, *El hijo*, marcan una culminación, su culminación.

La vida ya demasiado vivida

Le quedaban unos años, pocos, de vida. Demasiado sensible a la atmósfera literaria para no comprender que los jóvenes iban por otros rumbos, que su palabra (en la Argentina, por lo menos) ya no era escuchada, demasiado verdadero como para no reconocer que se le iban secando las fuentes del arte, Quiroga abandona de a poco la creación. En sus últimos cuentos se siente el creciente empuje autobiográfico, lo que le presta la condición equívoca de memorias. Artículos y notas que escribe cada vez con mayor abundancia a partir de 1922, vierten la experiencia acumulada por este hombre en tantos años de dolor y escasa alegría. De tanto en tanto publica textos (como *La serpiente de cascabel*, noviembre 27 de 1931) en que es difícil trazar la línea de separación entre la ficción y el relato verídico. Aunque escribe algunos cuentos más, Quiroga ya está de espaldas al arte.

A los amigos que lo incitan a crear, que le piden no se abandone, que quieren sacarle algunos cuentos más, les escribe para defender su posición crepuscular: "*Usted sabe (le dice a Julio E. Payró, abril 4 de 1935) que yo sería capaz, de quererlo, de compaginar relatos como algunos de los que he escrito, 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece. No; es la violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y adornar mi habitat lo que se ha impuesto al cultivo artístico — ¡ay! — un poco artificial. Hemos dado — he dado — mucho y demasiado a la factura de cuentos y demás. Hay en el hombre muchas otras actividades que merecen capital atención. Para mí, mi vida actual (...) Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que él no quiere o no puede dar. ¿Cree usted que la obra de Poe no es total,*

"id. la de Maupassant, a pesar de la temprana muerte de ambos? ¡Y el silencio, en plena juventud y éxito, de Rossini? ¡Cómo y por qué exigir más? No existe en arte más que el hecho consumado. Tal las obras de los tres precitados. ¡Con qué derecho exigiremos quién sabe qué torturas sin nombre de quien murió o calló so pretexto de que pudo haber escrito todavía un verso para nuestro regocijo? Me refiero a los que cumplieron su obra: tal Heine a los 24 años. Podía haber desaparecido en ese instante — ¡no cree usted? — sin que el arte tuviera que llorar. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo."

Quiroga vuelve a encerrarse en sí mismo, pero de qué distinta manera que antes cuando era la imposibilidad de expresarse, de expresar los fondos de su alma, lo que lo envolvía en huraño silencio. Ahora calla para el mundo pero para los amigos, en una correspondencia que cuenta entre lo más notable que ha escrito, va liberando sus confidencias; calla y al mismo tiempo se entrega. En tanto que las desilusiones lo cercan, que siente crecer una incompatibilidad de caracteres que lo aleja de sus hijos y descubre el fracaso de su segundo matrimonio; en tanto que la enfermedad se cierra sobre su vida y sus ilusiones, Quiroga va entregando en cartas que son testamento, la última visión, la más madura aunque ya fuera del arte.

En una carta que escribe a Ezequiel Martínez Estrada en abril 29 de 1936, encara el tema de su abandono de la literatura y también de la preparación para un abandono aún mayor: "Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no fiaban la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quién no salga del paso si su destino es ese. El único que no sale del paso es el creador cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra — es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte — comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, pu-

"rificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida
"ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más to-
"davía: retornar al no ser primitivo, antes de la gesta-
"ción y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofre-
"ce la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si rea-
"parecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un
"prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital
"es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay
"un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la
"constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce
"descanso del sueño a que llamamos muerte."

Por eso, cuando tuvo que abandonar su casa de San Ignacio, esa casa sobre la meseta a la que había dedicado las mejores horas de sus últimos años, que había rodeado de palmeras y había levantado con sus manos, cuando debió dejar ese *habitat* elegido por una fuerza interior más poderosa que la que le hizo nacer en Salto, cuando debió bajar a Buenos Aires para ser sometido a una operación de la que sólo podía quedar remendado, sin esperanza de cura, Quiroga salió del Hospital un día (febrero 18 de 1937) hizo la ronda de las dos o tres casas amigas, vio a la hija que tanto quería y que le sobrevivió pocos años; entró a una farmacia a comprar cianuro y regresó en la noche a su cuarto de enfermo. A la mañana siguiente, ya lo encontraron muerto.

(1957)

NOTA.— En un trabajo titulado *Objetividad de Horacio Quiroga* ("Número", 6-7-8, Montevideo, enero-julio 1950) intenté una ordenación de la obra de Quiroga sobre la base de su curso biográfico y de la cronología de su obra en volúmenes. Allí señalé la existencia de cuatro períodos, de límites retocables. El primero, 1897/1904, comprende su iniciación literaria, su aprendizaje del Modernismo, sus estridencias decadentistas, su oscilación expresiva entre verso y prosa; culmina y concluye con dos obras; *Los arrecifes de coral* (1901, con poemas y algunos relatos), *El crimen del otro* (1904, relatos). El segundo, 1904/1917, lo muestra en doble estudio minucioso: del ámbito misionero, de la técnica narrativa, al tiempo que recoge muchos de los textos del período anterior y se cierra con su libro más rico y heterogéneo: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917, con una

segunda edición, idéntica, en 1918). El tercero, 1917/1926, presenta un Quiroga magistral y sereno, dueño de su plenitud, y encuentra su cifra en el libro más equilibrado y auténtico: *Los desterrados* (1926). El último período, 1926/1937, registra su segundo fracaso como novelista con *Pasado amor* (1929), su progresivo abandono del arte, su sabio renunciamiento en víspera de la muerte. La publicación de *Más allá*, en 1935, con relatos desiguales y, en su casi totalidad, del tercer período, no modifica para nada el cuadro.

Esta ordenación terminaba con una advertencia que transcribo textualmente: "Un estudio cronológico de sus cuentos que partiera de la primera publicación en periódicos, permitiría, sin duda, una clasificación más fina y sensible". Esta tarea no había sido realizada entonces y sólo en 1955 se ha dado el primer paso en ese sentido. En un trabajo publicado en México por la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Año IX, N.º 4), la investigadora argentina Emma Susana Speratti Piñero ordena por vez primera los cuentos de Quiroga de acuerdo a su publicación original en revistas y periódicos. Aunque su tarea no es definitiva (la autora modestamente la titula *Hacia la cronología de Horacio Quiroga*), ya permite una mejor ordenación de la secuencia creadora, una clasificación más fina y sensible, como se pedía.

Lo que primero se advierte es que los cuatro períodos arriba indicados por mí, se mantienen, aunque se deba modificar algo sus límites (como ya se preveía en el trabajo de 1950). La iniciación modernista de Quiroga deja su huella hasta 1907 o 1908, por lo menos. En cuanto a los períodos segundo, tercero y cuarto, existen como tales y su caracterización es acertada en principio. Lo que debe modificarse (a la luz de la ordenación cronológica de los cuentos) es el límite temporal. 1917 es una fecha que ahora nada dice, como tampoco nada dice el 1926 de *Los desterrados*. De ahí que me haya parecido útil, con la cronología a la vista, intentar ahora una nueva ordenación de los cuentos de Quiroga, de su vida y creación.

LOS VEINTICINCO AÑOS DE "DOÑA BÁRBARA"

UNA NOVELA Y UNA LEYENDA AMERICANAS

En septiembre de 1929, un jurado de escritores españoles integrado por Gómez de Baquero, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Díez Canedo, Gabriel Miró, Pedro Sainz Rodríguez y Ricardo Baeza proclamó a *Doña Bárbara* (publicada ese mismo año por *Araluce* en Barcelona) "la mejor novela del mes". Una consagración tan (aparentemente) efímera, fue, sin embargo, el espaldarazo que necesitaba el nombre de Rómulo Gallegos (45 años, venezolano, dos novelas anteriores) para cubrir todo el mundo de habla española. Porque lo que importaba no era la distinción "del mes"; lo que importaba era el jurado y era la resonancia. Ricardo Baeza escribió poco después en *El Sol* de Madrid (enero 14 de 1930): "*El señor Gallegos es el primer gran novelista que nos da Suramérica y ha escrito una de las mejores novelas que hoy por hoy cuenta el idioma. 'Doña Bárbara' es una obra absolutamente de norma clásica y por mi parte la veo ya integrada en el tiempo a las novelas clásicas del idioma*". Desde entonces muchos otros han repetido su juicio, han multiplicado el elogio, han practicado la alabanza del novelista venezolano.

* * *

Las ediciones de *Doña Bárbara* se multiplicaron. Además de las muchas que autorizó el autor, aparecieron las piratescas. Algunas de ellas, realizadas en Montevideo. (Hay una anécdota, que corre impresa y autorizada por el propio autor: cuando el representante de Gallegos se

presentó ante él, solicitando el pago de los derechos, lo echó con cajas destempladas, recordándole que su edición había contribuido a la mayor difusión del novelista. Sin hablarle, por pudor tal vez, de la mayor difusión de su propia cuenta bancaria.) La más popular de las ediciones actuales de *Doña Bárbara* (la de *Austral, Espasa Calpe Argentina*, Buenos Aires) anda ya por su décimoquinta tirada. Y a este éxito de lectura hay que sumar el ditirambo de la crítica acentuada recientemente por la resonancia política que la carrera de Gallegos, interrumpida por la dictadura militar de su patria, ha prestado al novelista. Los veinticinco años de la obra han dado pretexto en todas partes y entre nosotros, a discursos y conferencias, exhibiciones oratorias y políticas. Es posible creer que *Doña Bárbara* esté ya en edad de soportar el examen crítico.

* * *

La novela cuenta el combate singular entre Doña Bárbara y Santos Luzardo. Doña Bárbara representa el aspecto salvaje de la Ley del Llano: la agresión armada, el soborno a la justicia, la fuerza brutal y la astucia imponiéndose al derecho. También representa las fuerzas oscuras de la naturaleza, la brujería y la superstición que la alimenta, el poder fatal y fatalizador del sexo que embrutece. Santos Luzardo llega de la capital, licenciado en Derecho, y deseoso de imponer a la inmensa sabana una ley que sea orden, que mire al futuro, que construya civilización frente a la barbarie. Hay dos combates: el individual, entre Doña Bárbara que desea a Santos y lo quiere como no supo querer a nadie desde su ultrajada adolescencia; el simbólico, en que la fuerza salvaje de la tierra y de la naturaleza tropical van desgastando el afán civilizador y despiertan en la sangre de Santos la violencia y el crimen. Pero Doña Bárbara pierde ambos combates y se hunde en el pantano, en lo elemental primero, en el caos del que surgiera.

Ese es el tema de la obra. Comprimido así, es tema de épica o de narración violenta, sin pausas, sin respiro, sin nada que mitigue su crudeza. Contado por Rómulo Gallegos en una novela de 300 páginas es otra cosa. Ante todo, hay incidentes complementarios, que no cabe llamar secundarios porque ocupan demasiado el primer plano novelesco: Doña Bárbara destruye antes a otro

hombre, Lorenzo Barquero y lo abandona a la bebida, con una hija de ambos que ella no ha reconocido. Esta hija, Marisela, se enamora de Santos Luzardo y después de mucha peripecia, lo conquista, sanamente. Hay un yankee, Mister Danger, que simboliza la penetración nórdica y que en las ilusiones de Gallegos (1929) es también derrotado y abandona la sabana. Hay un mayor-domo venal, amante de Doña Bárbara; hay un asesino a sueldo. Hay una historia anterior de Doña Bárbara, con violación y todo. Hay el marco de peones, con sus cantos y sus leyendas. Hay las faenas del campo y el folklore y la música. (Muchos de estos motivos pasarían a enriquecer posteriores libros de Gallegos.)

Todos estos elementos están en la novela, ocupan sitio, reclaman la atención. Pero no se integran en un cuadro homogéneo y coherente. El recurso narrativo de Gallegos es hilvanarlos, uno tras otro, esperando que acaben por soldarse. Y se sueldan. Pero siguen sin integrar la unidad. Para armarlos hay que recurrir a la incoherencia, a los diálogos más vacíos del radioteatro, a los golpes de efecto gratuitos. Hay que dilatar el enfrentamiento decisivo de Doña Bárbara y de Santos Luzardo, postergándolo sin necesidad, hasta que lo que apuntaba al comienzo como un gran combate singular se resuelva en pequeños incidentes que empequeñecen el tema y desdibujan a los personajes. El aliento épico existe entre líneas y salta, incontenible, en algunos pasajes, pero no da tono ni ritmo a la narración que va cayendo de incidente melodramático en incidente melodramático hasta embotar su filo, hasta gastarse.

* * *

No hay una gran novela en *Doña Bárbara* porque apenas hay una novela que merezca ese nombre. Hay una narración primitiva, formada de elementos dispares. El lector atento podrá relevar, es claro, notas de paisaje bien indicadas; podrá apuntar trozos de bravura, narraciones adecuadas. Pero ese mismo lector podrá indicar también la flojedad de casi todas las escenas clave (el enfrentamiento de Doña Bárbara y Santos Luzardo siempre amaga algo grande y se resuelve en nada), la hinchazón del estilo pretendidamente poético, el melodrama invadiendo las figuras de Marisela, de Lorenzo Barquero, del mismo Santos Luzardo.

Sólo se salva el contenido simbólico, sólo se salva Doña Bárbara como personaje mítico, no como ente novelesco. Porque lo que ha sabido hacer Gallegos es descubrir una mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles. Pero no ha sabido explotarla. Para hacerlo le falta el arte novelesco, el gran arte de narrar en profundidad, despreciando los accidentes, utilizándolos sólo en cuanto tales.

* * *

La crítica de la primera hora, y mucha de la mal informada de hoy, sigue alabando en *Doña Bárbara* la familiaridad de Gallegos con el Llano, con la sabana venezolana que es la pampa de aquellos pagos. Un artículo de John E. Englekirk ha despejado esta leyenda. Antes de escribir *Doña Bárbara*, Gallegos visitó el Llano durante ocho días. Es cierto que se benefició de la amistad de Antonio José Torrealba Oste, verdadera enciclopedia local que aparece en el libro bajo los rasgos del peón Antonio; es cierto que en esos ocho días aprendió todo lo que tenía que aprender de los trabajos y los días del Llano, anotó coplas y fichó leyendas, recogió (de los labios mismos de quienes la habían visto) la figura de la hombruna Doña Bárbara de carne y hueso que fue Francisca Vázquez.

Su extraordinario poder de asimilación, su imaginación vivísima, le permitieron escribir en Bologna (adonde había llevado a su mujer, enferma) la versión definitiva de su novela de los Llanos, que había comenzado por llamar *La coronela* hasta que descubrió el nombre — felicísimo — que la inmortalizaría. Ocho días en los Llanos no es mucho, aunque es bastante. Pero esos ocho días explican el asombro con que Gallegos registra la épica de una actividad que alguien, auténticamente familiarizado, no hubiera hinchado tanto. (En el mismo error cae Ricardo Güiraldes con su épica de reseros, según ha apuntado con acierto Borges.)

A pesar del cuidado con que escribe Gallegos, hay una visión turística, muy visible e incómoda en su novela. Cada episodio está pintado con demasiada atención al color local, a lo pintoresco, a lo típico. Se pierde lo esencial humano. Gallegos incurre en esa particularización empobrecedora en que jamás cayó (por ejemplo) Horacio Quiroga. Los tipos misioneros de los cuentos del uru-

guayo están vistos por un hombre culto, por un lector de Maupassant y de Kipling y de Poe y de Axel Munthe. Sí. Pero están vistos por quien convivió con ellos no una semana sino muchas semanas de muchos años, y supo descascarar el fruto hasta alcanzar lo que, tan justamente llamaba Ezequiel Martínez Estrada "*la amarga almendra fundamental: el hombre*".

Con excepción de Doña Bárbara, de algún paisaje, de alguna copla, lo que muestra Gallegos en su novela es la corteza, variada, pintoresca, grandilocuente, colorida, mera superficie.

* * *

Hay quienes aseguran que en una literatura en formación como la hispanoamericana no cabe ser muy exigente; que el crítico debe atenerse a los patrones que la misma literatura de América ofrece y no andar suspirando tras los modelos europeos y norteamericanos. Tal vez sea cierto. Por eso, no es prudente comparar a Gallegos con sus coetáneos de Francia o Inglaterra, de Italia o Rusia. Basta compararlo con quienes fueron sus contemporáneos del Nuevo Mundo: con Quiroga (como se ha hecho), con Reyles, con Mariano Azuela, con Martín Luis Guzmán. La comparación — que desde aquí se encarece al lector atento — servirá para comprender hasta qué punto padece la literatura hispanoamericana de una inflación de valores.

(1954)

NOTA. — Un artículo de Arturo Torres Ríoseco, publicado en la revista *Atenea* (Concepción, Chile, Año XVI, N.º 169, julio de 1939) y luego reproducido en libro, cuenta la fortuna española de *Doña Bárbara* y se suma al coro de alabanzas; el trabajo de Englekirk, favorable también al novelista, fue publicado en *Hispania* (New York, agosto 1948) y, en versión española, más corta, en *Número* (Montevideo, Año 3, N.º 13-14, marzo-junio de 1951).

IMAGEN DE MANUEL ROJAS

No conocí a Horacio Quiroga. Pero conozco sus libros y he estudiado su vida, conozco a muchos que lo conocieron, a quienes fueron sus íntimos, a quienes compartieron con él penas y días felices. Y me he formado una imagen interior de Horacio Quiroga, una imagen recompuesta de anécdotas sucesivas y de páginas hondamente escritas, de retratos (innumerables retratos, instantáneas, poses deliberadas, grupos, primeros planos que aislan), de cartas escritas desde muy hondo del dolor y de cuentos escritos en conquistada objetividad, una imagen hecha de intuición y de testimonios. Es la imagen de un hombre cabal, entero hasta en sus flaquezas, entero en su demonismo.

Una imagen semejante — bloque granítico sin falla, coraza de algo profundo y tierno — ofrece Manuel Rojas. Alto, altísimo, corpulento y macizo, con la tez curtida y la cabeza cubierta de canas, y una sonrisa (cuando sonríe) que conserva intacta frescura. Callado y hundido en sí mismo, pero no melancólico, ni resentido, ni adolescente. Y cuando habla — con cierta brusquedad deliberada, con visible pero atenuada impaciencia — es para descortezar la vaguedad o la torpeza de lo que se conversa, para alcanzar de un golpe lo que está debajo, si hay algo.

Inaccesible en su fuerza solitaria, pero no orgulloso, no envanecido, Manuel Rojas está ahí, evitando la fácil comunicación sociable, eludiendo la vulgaridad de la convivencia ciudadana, reservándose para las tres o cuatro palabras que importan, el amistoso (de veras) apretón de manos, la entera mirada del compañero. En un ambiente (el general suramericano) en que la fácil cortesía, la camaradería epidérmica y hasta sospechosa, la simpatía prodigada indiscriminadamente son costumbre

y ley, Manuel Rojas va contra la corriente: calla, se va sin despedirse, se hace escaso, se reserva. Pero quienes marchan con él (dos o tres escogidos y probados) saben que no hay compañero más cabal.

* * *

Aunque venía escribiendo desde antes de 1929 (ese año fue premiado *El delincuente*) la fama grande no llegó hasta Manuel Rojas sino muy recientemente. Fue su novela *Hijo de ladrón* (1951) la que mostró dentro y fuera de Chile la estatura de narrador de este argentino de padres chilenos. Para Chile habría bastado (y tal vez sobrado) una novela anterior, *Lanchas en la bahía* (1932) en que se volcó su experiencia de Valparaíso, su sensibilidad poética alertísima para la visión verdadera y entrañable del gran puerto del Pacífico y de sus habitantes más humildes. Pero *Lanchas en la bahía* pasó inadvertida fuera de Chile. Tal vez la perjudicó lo que constituye su mayor mérito: la simplicidad buscada de su trama, sus seres sin *problemática trascendente* (para usar una formulación de moda); la pureza de su estilo sin terrorismos ni arabescos; la ausencia de todo regionalismo colorín, de todo indigenismo de exportación, de toda rebeldía deletreada en el comité. La novela siguió inédita para los grandes descubridores y cartógrafos de nuestra literatura hispanoamericana. Ni siquiera la registró el totalizador Pedro Henríquez Ureña en sus *Corrientes literarias en la América Hispánica* (1945 y 1949).

* * *

La obra de Manuel Rojas (que es de 1896 y pertenece a la misma generación que su amigo, González Vera) no traspasó verdaderamente las fronteras de Chile hasta *Hijo de ladrón*. Sus poemas, sus volúmenes de cuentos, sus otras novelas, debieron esperar — publicados, pero como si estuvieran inéditos — hasta la difusión de la obra grande. *Hijo de ladrón* ocupa un lugar singular en las letras hispanoamericanas. Ante todo, porque su autor intenta presentar allí un mundo descuidado hasta entonces por la literatura hispanoamericana: el mundo del pequeño delincuente, el proletario del crimen. También resulta singular por el amor sin blanduras con que el autor envuelve a sus criaturas humildes y por la poesía

de pasión y sensibilidad (no de palabras prestigiosas) con que redondea su obra, autobiográfica en lo permanente.

Uno de los personajes del libro aprende un día que un ladrón es también un hombre. "*Terminó por darse cuenta*" (dice el narrador) "*a pesar de todas las diferencias, de que eran hombres, todos hombres, que aparte de su profesión, eran semejantes a los demás, a los policías, a los jefes, a los abogados, a los empleados, a los gendarmes, a los trabajadores, a todos los que él conocía y a los que habría podido conocer*". Ese descubrimiento modifica a tal punto su vida que de policía que era se hace cómplice de ladrones, encubridor de sus azarosos trabajos. También aprende la misma lección Aniceto Hevia, narrador de la historia e hijo de ladrón. A través de aventuras que lo llevan de Buenos Aires a Chile, Aniceto comprende que los ladrones son seres humanos y que su nocturno oficio es una profesión.

Pero no hay ningún alarde existencialista en el descubrimiento. Hay, apenas, un desco de llegar a identificarse con la humanidad en sus gentes más miserables y necesitadas de apoyo. Hay una pasión por *escarbar en el hombre* (como el mismo Rojas escribe), por sacar a luz lo esencial humano. De ahí que su novela no pueda confundirse con esos alegatos panfletarios en favor de una zona desposeída de la humanidad y se vincule en cambio hondamente con la gran literatura rusa de los humildes. Su cometido es mostrar al hombre, no ejercer una dialéctica partidista. O a lo sumo, ejercerla en el sentido de una mayor comprensión, de una visión más cierta.

Los vaivenes de una existencia amenazada en su misma base dan pretexto a la interminable procesión de personajes que desfila por las páginas de *Hijo de ladrón*. Cada uno con su historia a cuestas, llega al libro para contarla y descargarse; cada uno sabe qué es el mundo, aunque sólo conozca una parte de él, cada uno vuelca su experiencia y se va. De la suma de ellas, y de alguna que le ocurre al protagonista, éste va extrayendo una visión del mundo que si no es optimista, jamás excluye el calor humano. No hay ferocidad ni amargura, aunque podría haberlas. Hay una aceptación de lo malo y de lo bueno, con clara conciencia de lo que los separa, y con una fuerte adhesión al Bien. Cuando Aniceto Hevia encuentra al filósofo y a Cristián, y se une a ellos en la

humilde tarea de recoger desechos de metal en una playa, descubre algo más que un medio pasajero de vida. Encuentra amigos, encuentra al hombre concreto e individual. Y está salvado. Está salvado aunque haya sufrido siempre por ser hijo de ladrón; está salvado aunque sus pulmones hayan sido alcanzados por la enfermedad. Lo que en él ha quedado a salvo es la fe en el hombre.

La novela no está desarrollada en forma lineal. Por el contrario, el autor parte de una experiencia penúltima del protagonista (la libertad después de la injusta prisión) para evocar, sin demasiado orden, sin mayor rigor cronológico, los años que la precedieron. Del fondo del pasado, y a medida que se descorre el presente, van surgiendo el hogar, la madre y el padre, los primeros amigos, las primeras muertes familiares, la soledad y el desamparo, la lucha por la vida. El tono jamás se eleva a lo patético; jamás pierde de vista la verdadera emoción, que es pudorosa y reticente. No hay melodrama. Hay una mediocre y desdichada existencia, contada paso a paso y sin ahuecar la voz. Hay, también, una salvación final que se niega a convertirse en Mensaje.

Esta objetividad, esta insistencia en lo esencial profundo, son los mejores méritos de una obra excelente. Rojas consigue en esta novela hacer verdadero el conflicto y el personaje a fuerza de honestidad y de rigor estilístico. Y en los raros momentos en que el tono se hace más lírico, la tensión que adquiere entonces el relato, parece justificarse por la limpieza con que se logra cada efecto. En esta novela, Rojas supera cierta inclinación sentimental que estropeaba algunos cuentos similares de *Hombres del Sur* (1926) y *El delincuente* (1929) para dominar del todo la sustancia narrativa y expresar, entera, una visión creadora personal. *Hijo de ladrón* enriquece las letras de América.

* * *

Con su novela, Manuel Rojas realizaba la hazaña de hundirse en el territorio americano por la única vía segura: el hombre. Porque el regionalismo (que en Chile también llaman *criollismo*) había parecido siempre demasiado obsedido por mostrar (externamente) la ecuación hombre-paisaje, por establecer (externamente) la proporción entre la naturaleza colosal y el minúsculo

habitante golpeado, por aplicar (externamente) las formulaciones ideológicas de Europa — naturalismo o marxismo — a la realidad novísima del ser americano en su paisaje. Pocos, muy pocos, habían advertido que de ese relevamiento colorido sólo podría surgir la novela del exotismo y de los bazares de ociosos, no la novela de nuestra realidad.

Contra esa actitud superficial y fácil y europea (oh, manes de *Atala*) se alzaron unos pocos; se alzó siempre Manuel Rojas. No le interesó — o sólo le interesó en momentos de extravío, en algún cuento inmemorable — la peculiaridad anecdótica que tanto fascina al folklorista barato. Vio que había que empezar por descubrir al hombre americano, mostrar su verdadera actitud ante el mundo, las formas de su sensibilidad más íntima, para entretenerse luego en dibujar su ropería y su anecdotario o sus (con palabras de Américo Castro) "*peculiaridades lingüísticas*".

Hijo de ladrón fue una tentativa en este sentido, como lo había sido casi veinte años antes *Lanchas en la bahía*. Una tentativa para mostrar desde dentro al hombre austral de América, en su verdadera dimensión tierna y solitaria, en su mansedumbre y en su sobriedad, en su enorme reserva de pasión y sufrimiento, en su estoicismo ante la Naturaleza y la opresión. De esta manera, las particularidades regionales del habla o del vestuario no alcanzaban más categoría que la de accidentes, rasgos pero no raíces. El regionalismo, entendido y practicado así, se incorpora al arte.

* * *

Uno de los pocos que habían precedido a Manuel Rojas en esta vía, uno de los que vio con absoluta nitidez que ésta era la única solución estética del regionalismo, la superación de su faz documental, fue (precisamente) Horacio Quiroga. Todo está dicho en sus apuntes de estética del cuento. Y en particular, en una frase de su artículo sobre la (mala) traducción castellana de *El ombú* de Hudson. Se refiere Quiroga a la "*jerga*" o habla regional y escribe: "*Cuando un escritor de ambiente "recurre a ella, nace de inmediato la sospecha de que se trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional de dichos relatos, porque la dominante psicología de un tipo la da su modo de proceder o de pen-*

"sar, pero no la lengua que usa (...) La jerga sostenido "desde el principio al fin de un relato, lo desvanece en "pesada monotonía. No todo en tales lenguas es caracte- "rístico. Antes bien, en la expresión de cuatro o cinco "giros locales y específicos, en alguna torsión de la sin- "taxis, en una forma verbal peregrina, es donde el es- "critor de buen gusto encuentra color suficiente para "matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la len- "gua normal en que todo puede expresarse". Lo que aquí dice Quiroga del uso de la jerga puede extenderse a la óptica entera del narrador regionalista.

Seguramente que Manuel Rojas suscribiría estas pa- labras: por lo menos, las ha suscrito en la práctica. No hay en sus relatos *jerga*. Tal afirmación (y lo que ella implica) no significa que se pretenda presentar ahora a Rojas como un mero continuador de la obra em- prendida por Quiroga a comienzos de siglo. Está en su línea (que es, por otra parte, la línea del precursor Hudson), pero a esta línea aporta Rojas una concepción personal, y una personal idiosincrasia narrativa, hasta una aguda heterodoxia. En uno de sus estimulantes y discutibles trabajos críticos se puede alcanzar (y pal- par) la raíz de su discrepancia con Quiroga. Se titula *El cuento y la narración*, y fue publicado en *Babel* (N.º 19, Santiago, enero-febrero 1944).

Lo que separa fundamentalmente a ambos creadores es la concepción de lo narrativo. Quiroga era un cuen- tista nato, un hombre de la raza (literaria) de Poe, de Maupassant, de Kipling. Su mundo se ordenaba gene- ralmente en anécdota, anécdota que él desarrollaba ha- cia adentro y no en superficie, apoyándose fuertemente en el hombre pero sin descuidar el acontecimiento, la sorpresa del destino (que revela del todo el carácter). La sustancia de su arte es, por eso, trágica. Sus mismas limitaciones para componer exitosamente una novela o para concebir siquiera la verdadera naturaleza novelís- tica, acentúan este carácter de cuentista nato.

Para Manuel Rojas, en cambio, la esencia del cuento es un truco, una trampa (son sus palabras). "*Todo ver- "dadcro cuento contiene una fórmula que está destinada "a sorprender al lector y esa fórmula consiste en pre- "sentarle los hechos de manera que al final resulte lo "que él menos se esperaba"*. Y más adelante agrega: "*Pero el truco no es ni ha sido nunca artístico; es algo "mecánico, más que mecánico, artificioso, y de ahí que*

"el cuento, considerado específicamente y en comparación con los otros géneros literarios, resulte un género inferior a la novela, por supuesto, e inferior también a la narración".

La visión de Rojas es limitada y, seguramente, injusta. No es ahora el momento de decidir si el cuento es inferior a la novela (o el poema lírico al épico, o el ensayo al tratado). Lo que interesa es subrayar esa concepción de la sorpresa final como truco, esa ausencia de toda concepción de lo trágico en Manuel Rojas. Por su parte, Quiroga veía con más amplitud la naturaleza del cuento, como se advierte en sus indicaciones sobre la diferencia de tensión emocional en el cuento y en la novela; en su advertencia de que "*una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento*"; en su insistencia en la necesidad de soltura, de energía y de brevedad.

Pero no interesa oponer ahora a Quiroga y a Rojas como teóricos del cuento, sino mostrar en qué difieren como creadores. Falta en Manuel Rojas esa dimensión trágica de algunos cuentos de Quiroga. Su arte hunde las raíces en el hombre, en el hombre mismo, y es el suceder del hombre (y no la anécdota de ese suceder) lo que vale para él. De aquí su definición de novela: "*Es un conjunto de narraciones que giran alrededor de un tema central, tema que describen, exponen o estudian, acercándose poco a poco a su núcleo y, finalmente, penetrándolo*". Nada de ordenación dramática; su arte es puramente narrativo. Es un arte que exige las vastas (y no limitadas) proporciones de la novela. De aquí que parezca más notable cuanto menos preocupado se muestra por el desenlace, la sorpresa final inevitable; es decir, cuando deja fluir (y vivir) a su antojo la narración.

Por eso, *Hijo de ladrón* ha sido concebida como una tetralogía. Una segunda parte, contará la formación intelectual del joven protagonista; la tercera, su actividad política en los años fermentales de 1920 (también descritos por González Vera en *Cuando era muchacho*); la cuarta, en curso de redacción, su educación sentimental. Esta ancha y sólida estructura permitirá, sin duda, la mayor expansión de un arte narrativo que se encuentra ahora en plena madurez.

(1954)

GONZÁLEZ VERA, NARRADOR

Cuando se concedió en 1950 el Premio Nacional de Literatura a González Vera, fueron muchos los que se preguntaron en Chile de dónde había sacado tal nombre (y hombre) el jurado. Entre los que plantearon la pregunta — desde la prensa, en cartas abiertas, en artículos de insulto premeditado — había muchos colegas del autor premiado, muchos críticos que no vacilaban en postergarlo ante valores que, según ellos, eran mucho más escritores; había, es claro, muchos autocandidatos impacientes. González Vera no tomó demasiado a pecho sus objeciones, aunque por razones de discreción social debió dar de baja a algunos de ellos en la lista de amigos. Aún hoy, al reconocer en la multitud que llena diariamente Ahumada o Huérfanos la cara de uno de esos ex, su primer impulso es sonreír y preparar el saludo — hasta que la memoria viene a poner las cosas en su sitio y exigir la cara de piedra, inescrutable, que se ofrece a los nuevos extraños. En cierto sentido, la pregunta de unos y la indignación de otros tenía algún fundamento (así fuera la ignorancia). En 1950 González Vera era únicamente el autor de dos libritos: *Vidas mínimas* (dos *nouvelles*, 1923) y *Estampas de una aldea*, Alhué (1929) agotados ya por la usura del tiempo más que por la avidez de los lectores, olvidados y hasta sepultados por la masa de nuevos escritos con que infatigables escribas locales aumentan las faenas de los críticos literarios. Es cierto que para los entendidos era también autor de los divertidos y nostálgicos capítulos de un libro de memorias que la revista *Babel* — que dirigía Enrique Espinoza y en cuyo consejo asesor figuraba González Vera — estaba publicando hace algún tiempo; también era autor, en la misma revista trimestral, de algunos cuentos y relatos de indiscutible originalidad. Para

la mayoría que sólo sabe de grandes volúmenes y del halago de la prensa, González Vera había muerto para la vida literaria desde 1929, es decir: hacía unos veinte años.

El lector común, el escritor común, sólo cuentan la obra cuantitativamente. Y cuantitativamente, González Vera (a pesar de haber nacido en 1897), parecía un novel, un reciénvenido al mundo de las letras. Pero esta vez el jurado (integrado por un crítico tan fino como Ernesto Montenegro) había sabido distinguir la nueva producción de González Vera y había visto en las páginas de la madurez de este escritor — tan sobrio en la administración de su talento — un auténtico Premio Nacional. La publicación en 1951 de *Cuando era muchacho* restableció un poco la balanza hacia la reclamada cantidad y dio, a posteriori, razón al jurado. También promovió un movimiento de relectura (y lectura, en muchos casos) de la obra de González Vera. Hoy, su nombre es de obligatoria mención en cualquier examen de la prosa chilena y americana de este medio siglo.

* * *

No abundan las memorias ni las autobiografías en las letras hispanoamericanas. Por eso mismo, una obra como *Cuando era muchacho* — aunque sin las pretensiones de documento histórico exhaustivo — viene a cumplir una función descuidada y necesarísima: la de ilustrar sobre nuestro pasado inmediato. Lo que González Vera quiere contar son sus recuerdos del mundo chileno de las dos primeras décadas del siglo. Nacido en 1897 en El Monte y en un hogar humilde, José Santos González Vera (tal es su nombre completo) se crió en contacto directo con la naturaleza y en una sociedad sencilla cuyo encanto ha sabido recoger en estas páginas. En 1908, la familia se traslada a Santiago y el niño conoce el deslumbramiento de la gran ciudad y, luego, el estudio secundario en el Liceo Santiago. No concluye, sin embargo, sus estudios. Cierta natural indisciplina, cierta tendencia incurablemente autodidacta, lo arrastran a la calle en que ejerce los oficios más dispares e increíbles, hasta descubrir, emergente y segura, la vocación literaria. El muchacho es aprendiz de pintor, aprendiz de anticuario, mozo de sastrería, empleado en una casa de remates, agente de suscripciones y (también) vendedor callejero

de la revista *Selva Lírica*, corresponsal de un diario de provincia (que no le pagaba), empleado en la clínica de los Ferrocarriles del Estado y director-fundador de *La Pluma*, revista de literatura y, como todas, efímera. González Vera estuvo vinculado a los movimientos estudiantiles del año 1920 (los evoca en los capítulos más vívidos del libro) y cuando se iniciaron las persecuciones, debió huir a Valdivia. Al regresar a Santiago, colabora en la revista *Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes de Chile.

Esta primera parte fermental de la vida de González Vera es la que pretexto los capítulos de su libro de memorias, aunque el escritor no se cure mucho de cronologías ni de minucias bibliográficas. Escribe como el que evoca, no como un erudito. Sin embargo, el trazado es nítido y fuerte. Una infancia en el pueblo, una adolescencia de estudios y trabajos variados (aunque sin llegar a la picaresca), una juventud en que el ejercicio literario alternaba con la vocación libertaria tal como se la vivía en los románticos primeros años del siglo. A través del relato llano que esconde cuidadosamente sus pretensiones literarias, va acercando González Vera a su lector a un mundo de personajes vivos, de costumbres que conservan el sabor que les ha preservado el tiempo, de anécdota reciente pero ya prestigiada por el recuerdo. Y como este narrador no es ningún vanidoso, como sabe retroceder a último plano cuando así lo exige la circunstancia, la obra adquiere un peso de objetividad, de verdad dicha sin artificios, que encarece su valor documental. Los ambientes estudiantiles y políticos de principios de siglo parecen descriptos sin hipérbole; el lector siente no sólo el entusiasmo y la retórica inconsciente con que estos anarquistas desafiaban una burguesía pacata y reaccionaria, sino su misma fe ingenua, su mismo aire inequívoco de redentores del mundo, de reformadores de cuajo, de teóricos entusiastas.

Y no sólo los ambientes estudiantiles. También evoca magistralmente González Vera la literatura de la época. En sus páginas desfilan los creadores y los plumíferos, los que dejaron bien alto su nombre y los que se malograron o se desvanecieron en el anónimo. Y todos presentados con respeto a su valor humano, aunque el literario haya sido efímero, haya sido imaginario. En su evocación encontrará el lector a Manuel Rojas dirigiendo un teatro de aficionados; al grupo de *los Diez* que pre-

sidia señorialmente el recién fallecido Pedro Prado; a los Hübner, a D. José Toribio Medina, erudito y casi diría bibliófago; a Pablo Neruda en sus varios avatares: el muchachito medio aindiado e incontenible poeta, de Temuco; la voz, sólo la voz, que después de escuchada una vez parece surgir siempre con sus tonos apagados y blandos cuando se leen sus versos; el joven triunfante que impone su poesía entre los noveles, que se rodea de una cohorte en la que también sobresale Alberto R. Giménez (para quien Neruda habría de componer su gran elegía); y finalmente el audaz poeta que se embarca para el Oriente, para un pésimo consulado en una posesión holandesa, como si supiera que de allí traería la renovación total de *Residencia en la tierra*. Y también, es claro, Gabriela Mistral, a la que González Vera evoca en el Liceo cuando se niega a recibir a un impertinente que se atrevió con su poesía, y de la que también recuerda un paseo en auto con Jorge Hübner.

No sólo importa su memoria de personajes ilustres hoy; también dibuja González Vera, con igual precisión y cariño, a quienes no dejaron nombre, a quienes sólo supieron vivir su vida, curiosos o vulgares, pero únicos como todo hombre. La simpatía con que González Vera repasa un dicho o una anécdota o una figura no excluye, sin duda, la perspectiva delicadamente irónica que le facilita la distancia. Pero este memorialista no se ha propuesto obra de dispensador de justicia póstuma y por eso todos tienen cuerpo en su evocación y hasta sus enemigos parecen verdaderos.

A instancias de unos amigos compuso González Vera su libro de memorias. En unas palabras liminares, que titula *Origen*, cuenta la historia del libro. "*Había publicado en Babel dos o tres relatos, y el doctor Udo Rukser creyó que eran partes de un libro. Me dejé ganar por su creencia. Casi a la vez Enrique Espinoza me expresó que trabándolos con otros de esa índole, podría salir algo. Y como continuara en esa prédica una vez por semana, resolví acatarlo y no sacar del error al primero*". Estas mismas palabras explican el desarrollo por yuxtaposición de capítulos que presenta el libro a una mirada aún superficial. No ha tratado González Vera de dramatizar su vida o sus recuerdos. Cada episodio, cada persona, encuentran su sitio, es decir, el sitio que les da la evocación. En este sentido, nada más distinto de la calculada, de la estudiada evocación de

Marcel Proust, autor al que González Vera tardó en acostumbrarse pero al que acabó haciendo justicia. No hay aquí orquestación o (si se prefiere otra metáfora) estructuración. Es libro escrito sin plan, guiado su autor únicamente por la tenue línea cronológica. Es libro, también, para ser leído sin prisas, para saborear en su medio tono, en su prosa llana y sin artificio, en la felicidad con la que, ocasionalmente, se fija para siempre un hecho, un retrato, una buena frase, una anécdota.

* * *

González Vera sigue siendo, sin embargo, casi un desconocido en otros medios literarios del Continente. Cuando publiqué en *Marcha* una reseña de su libro de memorias (abril 22 de 1952) muchos lectores uruguayos vieron su nombre por primera vez, por vez primera supieron de este escritor que es coetáneo de nuestros Oribe y Sábat Ercasty, de Juana de Ibarbourou y Fernán Silva Valdés. González Vera era, o parecía ser, un raro. Lo mismo podría haberse dicho de él en México o en Buenos Aires, en Caracas o en Lima.

Su arte, sin embargo, está lejos de toda exquisitez deliberada, de todo cultivado enardecimiento. Es un arte de la inmediatez y de la síntesis, de la soliedad más cortés. González Vera parece haber padecido mucho como lector y quiere ahorrar al suyo toda flaccidez, todo relleno. Al reeditar hoy sus dos primeras obras no olvida advertir que son ediciones nuevamente corregidas y disminuidas. No hay aquí sólo un rasgo de humorismo. (Ya se hablará de esto). Hay también un verdadero pudor de decir con veinte palabras lo que cabe en una, de multiplicar las letras y fatigar las prensas.

Al hablar de sus propias ambiciones literarias, no deja de señalar González Vera su insatisfacción. Sabe de cuánta materia superflua o meramente circunstancial está hecho el arte. Y él sólo busca lo perdurable. Cuando relee sus obras (y la tardía popularidad lo ha obligado a este examen de sí mismo), siente que hay frases — una o dos — que están bien, que no traicionan, que merecen conservarse. El resto habría que dejarlo caer (para usar una palabra favorita de su amigo y editor Espinoza). Sin embargo, también sabe González Vera que un texto no está hecho sólo de momentos felices. Esas mismas frases de sostén o apoyo deben cumplir su parte con

medida; preparan el terreno para la fórmula condensadora, para el giro exacto. Cualquiera página de González Vera puede ilustrar esa condición de prosista reticente pero no seco, esa cualidad de elipsis intencionada.

Queda en pie un problema. ¿Cómo un hombre que escribe tan poco, que durante tantos años pareció guardar silencio, pudo convertirse en estilista, es decir, en maestro de la técnica? La respuesta habría que buscarla en la naturaleza misma del estilo: es un estilo escrito que habla, que tiene la sobria inflexión (aunque no las vacilaciones) de la palabra dicha oralmente. Sin escribir, sin tocar un lápiz o una pluma, González Vera está constantemente redactando, ensayando sus temas, contando y recontando sus cuentos, corrigiendo sus borradores orales, hasta alcanzar la perfecta precipitación. Sólo hace falta luego transcribir, poner en letras, lo que está ya perfecto en sonidos.

Su conversación es su ejercicio, su taller.

Esa condición oral de sus escritos se revela en algunos rasgos perdurables. Ante todo (y empezando por lo más externo) en la presencia de un relator, un yo al través del que se comunica la aventura y se reflexiona sobre ella: autor, espectador y (a veces) protagonista. En segundo lugar, y ya en forma más honda, en las inflexiones de la frase. Cuando se lee a González Vera hay que advertir los énfasis, tan finamente pedaleados, que van pautando la lectura: una frase redonda que interrumpe el curso sobrio, informativo, del relato sirve para denunciar ese énfasis irónico, esa guiñada en la voz, del que cuenta. También el vocabulario — en su mezcla del término preciso, literario, con el oportuno coloquialismo — denuncia esa modulación hablada del estilo.

* * *

El hombre que crea esta prosa limpia y sin ornato trivial es como la voz que habla desde ella: simplicidad y emoción sostenida, cortesía apenas atemperada por el humor o por una ironía nada punzante, madurez. El centro de su actitud vital parece ser la modestia. No la timidez sino la modestia; es decir: la conciencia clara de que cuanto el hombre puede realizar es pequeño e importante. Y también (es claro) la necesidad de cumplir con su cuota de realización personal. Desde su trabajo en la Comisión de Cooperación Intelectual (iniciado

en 1935) González Vera maneja los hilos de pequeñas empresas individuales que acaban por integrarse en una empresa colectiva de trascendencia. Un joven chileno se traslada a Estados Unidos a estudiar (digamos) electro-
tecnia y la Comisión le facilita contactos o le consigue el dólar a una cotización más conveniente; un joven brasileño viene becado a Chile a estudiar leyes, y la Comisión le resuelve el problema del alojamiento. En alguna difundida enciclopedia se asegura que el 80 % de la población chilena es negra (elijo un ejemplo límite) y la Comisión envía a los editores un informe en que se documenta la existencia y origen de cada uno de los escasos negros (no llegan al millar) que hay en el país. Algún atareado crítico literario traza un panorama de la novela en América y omite (digamos) a Blest Gana y a Baldomero Lillo, a Manuel Rojas y a Marta Brunet, y la Comisión le hace llegar, con un atento saludo, las obras que despejan su feliz ignorancia.

Toda esta actividad la cumple González Vera con la conciencia exacta de sus limitaciones y de sus virtudes, como gesto necesario. La cumple sin el empaque oratorio de los profesionales del Americanismo. La cumple con una bien administrada dosis de humorismo. Porque el centro de su personalidad (literaria y humana) es el humor. Un humor que lejos de aislarlo de las realidades, lo acerca más a ellas, lo une a ellas en forma más penetrante, le permite calar la superficie y alcanzar rápidamente el centro.

El humorismo de González Vera está penetrado de simpatía y de cordialidad. Jamás el ridículo de la situación convierte en objeto al personaje, jamás sirve de muro de aislamiento, jamás hostiliza. El humor restablece la circulación de la sangre y hace de todos, hombres. Por eso rechaza lo que pueda haber en él de mecánico, de fórmula infalible para hacer saltar la risa. Busca en cambio la fisura por la que es posible colarse hasta lo hondo de cada ser.

Se ha dicho (y lo ha dicho un crítico muy valioso como *Alone*) que González Vera es frío, que redacta su sentimiento y no se da. En cierto sentido, es verdad. Su cordialidad, su humorismo, son máscaras de una timidez auténtica, de una reserva necesaria. Pero no debe verse en esta distancia insensibilidad o indiferencia. Hay una necesidad de preservar ciertas zonas del alma, de no abaratarlas con el uso. Y también una capacidad de su-

frir, de ser herido y quedar expuesto que parece más evidente en los relatos iniciales, de *Vidas mínimas*. El humor sería entonces la clave: una reserva y, a la vez, un acceso. Quienes superen la barrera alcanzarán al hombre entero.

Para su arte mismo tiene González Vera esa mirada compasiva e irónica. Tratando de definir su ambición — en coloquio llano y sin ningún empaque profesional, el cigarrillo en la mano derecha y en los ojos un destello de inteligencia — dice un día González Vera la fórmula que lo encierra todo (o casi): "*Escribo por si acaso*". Por si se logra asir una vez la belleza y la verdad. Más profunda que la autoburla es la sinceridad de las palabras apoyadas en esa mirada vigilante, abierta y compasiva pero honda también, que revela una ambición nada vulgar.

(1954)

“ADÁN BUENOSAYRES”.

UNA NOVELA INFERNAL

Al reseñar esta novela de Leopoldo Marechal, el crítico Eduardo González Lanuza acercó esta valiosa anécdota: *“Hace ya años — muchos más de los que yo quisiera — me encontré cierta tarde con el poeta Leopoldo Marechal, autor de versos admirables, en la redacción del periódico donde él trabajaba, y en conversación casi de rutina entre compañeros de oficio, le pregunté cuál era la labor diaria que tenía entre manos. Sacándose la pipa de la boca y con el tono más natural del mundo, me respondió sin vacilar:*

— Estoy escribiendo una novela genial.”

Esta declaración de Marechal no sólo comunica su propósito más íntimo — y también más publicitado — sino que facilita un importante punto de vista para enfocar su extensa obra. Porque ¿de qué otra manera concebirla sino como un deliberado intento de genialidad narrativa? ¿Cómo conciliar de otro modo su ostentosa suciedad y el tono angélico de su tesis, el desmesurado volumen de sus páginas y la constante reiteración de motivos ya frecuentados por las obras maestras de la literatura occidental? Sólo la intención de escribir una obra genial — o también: sólo el propósito de imitar algunas obras geniales — puede justificar la creación de este monstruo de la novelística, de este exceso, que se llama *Adán Buenosayres*.

El poeta y la ciudad

La muerte de Adán Buenosayres — joven poeta argentino florecido en la primera posguerra — pretexto esta narración. Uno de sus amigos, el transparente L. M., decide publicar su obra inédita (dos libros en prosa) y concibe como prólogo a la misma una semblanza del autor, que de alguna manera ilumine su creación y la sitúe en su momento. En cinco libros traza L. M. dos días de la existencia de Adán Buenosayres, y de esa narración — tan reducida en el tiempo como dilatada en las páginas de la obra — ha de surgir la verdadera efigie del poeta malogrado, "*tel qu'en lui même enfin l'éternité le change*" (para recordar otro lugar común literario). El resto del libro está ocupado por la transcripción de la obra que dejó el joven.

Cuarenta y ocho horas facilitan el acceso a la intimidad de Adán, desde el momento (inicial) en que despierta en una cama de pensión hasta el momento (final) en que se acuesta por segunda vez, en esa misma cama. Entre estos dos actos inevitables, Adán vive pequeñas aventuras cotidianas, de las que el azar y la memoria rescatan algunas: Adán presencia, curioso, el despertar del barrio en la mañana; Adán conversa con su vecino, el imbañable filósofo Samuel Tessler; Adán asiste a una reunión en casa de una joven a la que ama en enconado silencio; Adán recorre con algunos amigos los afantasmados suburbios de la ciudad; Adán padece un velorio o discute sobre la esencia de la poesía en la italianizante glorieta *Ciro*; Adán espera su turno en un burdel y regresa, ebrio y a altas horas de la mañana, a su pensión. El día siguiente parece menos atareado (o, por lo menos, cabe en un solo capítulo): Adán repasa su aventura cotidiana, da clase a los niños de una escuela y tiene un misterioso encuentro con un pordiosero. Con estas páginas se completa el dibujo de su figura y de su circunstancia.

Adán Buenosayres no escapa al destino de todo joven

poeta: la incomprensión, el anonimato, la genialidad decretada en vagas mesas de café, los inéditos cuadernos yaciendo en algún cajón de la mesa. Algunos rasgos más particulares permiten precisar su figura: Adán abomina del placer carnal (aunque no pudo sustraerse cierta vez a la lubricidad de una sirvienta); ama sin éxito, como el joven Alighieri, a una muchacha desdeñosa y altiva; practica una fe ortodoxa y una tenaz erudición tomista que no lo abandona ni en los peores momentos de embriaguez. Es, en suma, poeta, joven, católico, tomista y enamorado.

Pese a los notorios esfuerzos del autor esta figura no logra mayor nitidez; aparece, es cierto, diferenciada en sus rasgos principales, pero sin que ello alcance a vitalizarla: a lo sumo, le permite destacarse sobre el conjunto abigarrado y borroso de comparsas.

El mundo que circunda a Adán se presenta caótico y cosmopolita. El poeta asiste desde su despertar a la babel de lenguas y apetitos, a las contrarias intenciones de los hombres, a la sordidez universal. Pero él prosigue su destino, anónimo o señalado por la multitud, paladeando sus versos o lucubrando su estética, inundado el corazón de amor a los semejantes. (Nada de esto se justifica en la obra; nada de esto se vive. El autor se limita a decretarlo). Las amistades de Adán, sus colegas, no constituyen un grupo homogéneo, aunque se caracterizan por ejercer el mismo ingenio sucio y por afectar un verbal desprecio hacia toda vulgaridad (incluso la propia). Adán circula entre ellos incontaminado y ajeno, y cuando los enfrenta realmente, es para adoctrinarlos (como en el libro IV, cap. I) sobre la esencia de la poesía, sin que su prédica pueda afectarlos, sin que se logre comunicación alguna. En realidad, no se mueven en el mismo plano; se yuxtaponen sin tocarse.

Y, sin embargo, este mundo fragmentario y caótico, tiene para Marechal tanto atractivo como el mismo protagonista. Por eso dedica gran parte de la obra a la pintura minuciosa del ambiente, al lamentable relevamiento de su folklore, al puntual inventario de su chatura y de su indecencia. Desfilan por sus páginas todas las clases, todos los oficios, los distintos niveles mentales, la común procacidad. La enumeración que emprende Marechal nunca es indiferente; la anécdota siempre contiene intención, ya que el autor no quiere recoger indistintamente todo eco, toda voz de la ciudad. Busca, en verdad,

que todo eco, que toda voz, queden expresados. Busca la esencia de la ciudad, su entraña y su ritmo. Y tras todo ese pintoresco desfile, tras la inagotable y agotadora teoría de imágenes, el lector puede percibir un único anhelo, una única ambición: cifrar en un signo ese cosmos.

No lo consigue. Con la misma facilidad con que se le borraba la imagen del protagonista, la verdadera y definitiva faz de la ciudad se le desvanece, sustituido sin ventaja el auténtico rostro por millares de incoexas instantáneas, efigies aparenciales y transitorias.

II

Un doblaje literario

Ya se ha indicado que el autor pretendió que su obra fuera no sólo la expresión de una existencia individual única, sino que constituyera cifra y paradigma de un destino poético y de un cosmos. Tal propósito resulta evidente desde el mismo título. *Adán Buenosayres* no es un nombre fabricado por el azar o el sueño. Es (como lo señalara González Lanuza) la cabal expresión de lo Universal, la Certidumbre, la Unidad, lo Absoluto — en una palabra: todo lo que el nombre Adán sintetiza — opuesto a lo Particular, la Apariencia, la Diversidad, lo Relativo, que encierra el apellido Buenosayres. Y la aventura que corre el protagonista por las pobladas calles de la ciudad es también símbolo de la aventura del Hombre en el Mundo. Por eso cada episodio se proyecta en una doble pantalla: en una, refleja el hecho individual y anecdótico; en la otra, se perfila su contenido esencial. Y por eso, también, la novela lleva dentro de sí misma su alegoría, y cuando el lector recorre junto a Adán Buenosayres, los círculos infernales de *Cacodelphia* descubre que esta ciudad subterránea es mera trasposición onírica (o literaria) de la ciudad real.

Para llevar a cabo dignamente esa empresa de aliento sólo era posible (ha pensado Marechal) recurrir a las proporciones de la Epopeya. *Adán Buenosayres* debía concebirse como una *Odisea*, o una *Eneida*, o una *Divina Comedia*. Lo que traducido a términos contemporáneos significa: un *Ulises*. Esto no quiere decir que Marechal haya descuidado los precedentes clásicos. En realidad,

los tuvo tan en cuenta que toda su obra trasunta una vasta cultura humanística y en sus páginas cohabitan episodios recortados en Homero junto a pasajes de sólida doctrina aristotélica. Aunque también pueden advertirse pasajes inspirados por las letras universales de todos los tiempos; tal libro depende, también, de *Los Sueños*, de Quevedo; tal aparición fantasmal o alcohólica, surge de las páginas de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla.

Para subrayar más la universalidad de su espíritu, así como para dar en toda plenitud la medida de su ambición, Leopoldo Marechal diagramó su novela según el modelo — tantas veces ilustre — del *Ulises* joyceano. Y así como aquel ciudadano dublinés trasladó a su fábula, con ejemplar discreción, los símbolos y motivos que encontró en la *Odisea*, este porteño pretendió trasladar símbolos y motivos del *Ulises* a su *Adán Buenosayres*. Esto resulta más notorio si se advierte que Marechal no se conformó con trasponer a un registro personal las incitaciones que su antecedente inmediato le ofreciera, creando (como Joyce con Homero) un cosmos propio. El autor quiso repetir las formas más visibles de la gran novela, y pretendió imitar lo inimitable: sus ilimitados recursos técnicos, la audacia de sus enfoques, su madurez. Marechal no advirtió que lo que parecía estridencia en *Ulises* no era mero juego narrativo, sino que obedecía al intento — desesperado y profundo — de cercar la realidad desde todos sus ángulos para agotar su significado y su escandalosa riqueza. Y Marechal repitió sin ningún sentido los riesgosos enfoques e hizo sonar a hueco lo que era, en Joyce, forma plena de contenido. Una diferencia de calidad humana y literaria, una inferior condición para el manejo de tan complejos materiales, convirtieron la copia o transcripción en desdichada parodia. Cualquiera que se moleste en cotejar, por ejemplo, el episodio del burdel en *Ulises* (monstruosa *Walpurgisnacht* de ejecución deslumbrante) con la sórdida y pedestre versión que ofrece Marechal, percibirá en seguida la parodia. En Joyce, esta escena es la culminación del libro; allí confluyen todos los temas, y gracias al delirio alcohólico, los personajes desnudan el alma y proyectan o transfieren objetivamente sus alucinaciones, sus frustrados deseos, sus angustias. En Marechal el episodio sirve sólo para satirizar a unos pobres idiotas o para subrayar, en el peor estilo de los novelistas españoles del

naturalismo, la condición carnal del hombre. También puede cotejarse, en un plano menor, la chispeante entrevista de Stephen Dedalus con Buck Mulligan en el primer capítulo de *Ulises* con la chabacana interpretación del mismo tema a cargo de los desvanecidos Adán Buenosayres y Samuel Tessler. En Joyce, este primer diálogo, complejo por el entrecruzamiento de temas que el lector aún no distingue, permite revelar, simultáneamente, el superficial cinismo y la radical angustia y frustración de Stephen, obsesionado a lo largo de toda la obra — de toda su vida — por la muerte de la madre; en Marechal, el diálogo sirve para plantear el insustancial problema amoroso del poeta. Hay otras coincidencias. Destaco algunas, sin entrar en detalles. En el primer capítulo, Adán se interroga con el mismo sistema de preguntas y respuestas que patentara Leopold Bloom en el penúltimo capítulo del *Ulises*. En el libro II, capítulo I, Marechal describe escenas callejeras utilizando el mismo recurso narrativo de simultaneidad en el tiempo que Joyce perfeccionara en el capítulo X de su novela. En el capítulo II del libro V, Adán da clase a sus discípulos en un episodio cuyas raíces están en el capítulo II de *Ulises*. En todos los casos, Marechal reproduce la técnica o la situación. Jamás el espíritu.

III

El caos propio

Pero si el poeta argentino no tuvo escrúpulos de originalidad en cuanto a la forma de su novela y saqueó impunemente a Joyce, tuvo, en cambio, gran cuidado de no reproducir el mismo universo de aquella obra. Joyce había querido ofrecer un cuadro total del mundo dublínés tal como lo recuperaba la memoria paciente del exilio, y había logrado superar el realismo epidérmico con la visión profunda y estructural de ese cosmos, y con la ejecución magistral de todas las piezas de su rompecabezas. Marechal quiere proponer un enfoque múltiple de Buenos Aires, en el que domina una cosmovisión (la católica ortodoxa) y en la que se liquida — lo más suiciamente posible — toda otra actitud vital. Pero no logra ninguna de las dos cosas, ya que su visión es plana, sólo percibe lo pintoresco y jamás logra integrar un signifi-

cado. Y en cuanto a las inmundicias con que cubre casi todas las páginas de su novela, sólo repiten, con pueril fruición, las más fatigadas del idioma, esas que decoran las letrinas del orbe hispánico (Amado Alonso enseña que para el pueblo español las palabrotas son meras interjecciones). Para destacar mejor la casi inmaculada pureza de su protagonista, la potencia de su verbo y la fuerza de su inspiración, rebaja Marechal, sistemáticamente, a todos los seres con los que convive Adán. Y aunque lo hace contemporáneo del movimiento *Martinfierrista* —aquel que capitaneó Ricardo Güiraldes— no es para inscribirlo en un momento noble y vigoroso de las letras argentinas, sino para macular su memoria, para atacar en la figura de uno de sus principales representantes (Jorge Luis Borges), a todo el grupo. De nada valen entonces estas hipócritas palabras de la dedicatoria: "*A mis camaradas "Martinfierristas" vivos y "muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe "de esta limpia y entusiasmada historia."*"

Pero no sólo los intelectuales cumplen esta función de contraste. La ortodoxia del protagonista parece destacarse mejor al ser proyectada por el autor contra la figura, sucia y obscena, del judío. Y aunque el antisemitismo que se desprende de esta novela no es de la estirpe criminal del de Adolf Hitler, no parece por ello menos venenoso.

IV

Infierno criollo

No sólo Leopoldo Marechal se preocupó de fijar la figura y la circunstancia de Adán Buenosayres. El mismo personaje lo había intentado en sus dos obras inéditas. En *El cuaderno de tapas azules* había querido expresar, junto a imágenes de inconexa evocación infantil, el tamaño y la naturaleza de su amor imposible, y había intentado reproducir (en términos locales) aquella pasión impar que viviera Dante y que está para siempre preservada en *La vita nuova*. Pero Adán carecía de genio poético y la pintura de su pasión muere en las palabras. El *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia* es, en cambio, mucho más revelador. Ha reseñado allí el joven poeta una incursión por el infierno, inspirada, sin duda,

en precedentes literarios tan conocidos como *La Divina Comedia* o los *Sueños*, de Quevedo. Todos los personajes y todos los sucesos que poblaron las primeras 470 páginas de la novela, reaparecen ahora bajo vestidura simbólica, despojados de los atributos accesorios con que arriba enmascaraban su verdadera faz, reducidos a un único perfil. (En la ciudad visible fueron egoístas o concupiscentes o venales; aquí, en Cacodelphia, son metáforas del Egoísmo, de la Concupiscencia, de la Venalidad). Guiado por el astrólogo Schultze, apócrifo creador de este vasto caos subterráneo, Adán recorre sus círculos o cámaras y asiste con ejemplar constancia — casi diría: complacido — al espectáculo de un mundo en total descomposición. Sin embargo, la impresión que en el lector puede provocar el espectáculo es de rechazo y asco. Un asco visceral; no profundo y metafísico como la náusea de los existencialistas, sino el asco que suscita lo bajo, lo sucio, lo miserable.

Este infierno criollo, soñado o delirado por Adán, carece de salida. No se equilibra (como en Dante) con otros dos mundos; Purgatorio y Paraíso. No se salva (como en Quevedo) por el mayor genio verbal, por la inteligencia más creadora de la literatura española. Reducido a sí mismo, caricatura de un grosero mundo visible, sólo puede ofrecer, con impávida monotonía, sus llagas, sus inmundicias, la renovada exposición de su miseria moral.

El análisis de este *Viaje* no favorece al escritor Buenosayres. Basta advertir que fue capaz de redactar 250 páginas de odio para reconocer que no era (como quiere Marechal) un alma angélica, un poeta seráfico. Era un mediocre, un reprimido, un orgulloso satánico. (¿Qué auténtico creyente puede atreverse a crear un infierno tan sórdido y asqueante sólo para albergar a sus contemporáneos?) Falso católico, falso poeta, falso hombre, Adán Buenosayres acaba por desnudarse totalmente, no en la versión de azucarada hagiografía de su amigo Leopoldo Marechal, sino en las lamentables, odiosas, páginas de este *Viaje*.

Una última palabra. El lector puede creer que Adán Buenosayres no existió, que es sólo metáfora de Leopoldo Marechal y que toda la novela es autobiografía poética. Lo dicho más arriba queda igualmente en pie. Habría que efectuar apenas una transferencia del personaje al autor.

(1949)

JORGE LUIS BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

I

EL NARRADOR

Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.

(El jardín de senderos que se bifurcan, 1941)

Timideces y audacias

Al presentar en 1954 la segunda edición de *Historia universal de la infamia* escribe Borges que estas ficciones "son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas "historias". En efecto, las primeras narraciones de Borges no declararían su condición de tales. Preferirán disimularse como historias verdaderas, apenas poetizadas por el estilo, o (en variante todavía más tímida) como páginas de prosa perdidas en los libros de crítica. Así, su primer relato: *Hombres pelearon* de ambiente orillero y que prefigura *El hombre de la esquina rosada*, 1935, se publica junto a *Sentirse en muerte* (ensayo que registra una intuición metafísica perdurable) y bajo el rótulo común: *Dos esquinas*. Su primera narración fantástica, *El acercamiento a Almotásim* figura en *Historia de la eternidad*, 1936, como nota bibliográfica del inexistente libro del inexistente Mir Bahadur Alí.

Borges prefirió intercalar en las páginas de *Sur* al-

gunos cuentos (*Examen de la obra de Herbert Quain*, por ejemplo) que asumían el carácter de nota necrológica de algún desconocido escritor. El procedimiento es llevado al absurdo en *Pierre Menard, autor del Quijote* que fue fichado eruditamente por algún omnívoro cervantista.

Lo paradójico es que la timidez de Borges no se extendía sino a la presentación ambigua o equívoca de los cuentos. Los relatos mismos revelaban una imaginación ilimitada que se complace en inventar con abundancia y originalidad. Porque lo primero que sorprende al lector de Borges es la cualidad de invención inagotable de sus ficciones. Baste considerar el primer volumen: *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941. Se reúnen allí ocho narraciones en que se postula sucesivamente; un universo absolutamente coherente inventado por sabios y descubierto accidentalmente por el autor gracias a un amigo (Bioy Casares) y al tomo de una enciclopedia apócrifa; la reseña bibliográfica de una obra hindú (apócrifa, también) en que se cuenta el peregrinaje de un individuo en busca de otro (Dios tal vez) cuyo reflejo maravilloso reconoce en los seres más miserables o indignos; el propósito de reescribir el *Quijote* intentado por un poeta francés post-simbolista; un hombre que sueña a otro y logra interpolarlo en la realidad para descubrir, tardíamente, que él también es imagen de un sueño; una lotería que sustituye al Estado o se confunde con él y que es cifra del caos y la arbitrariedad del mundo; una nota necrológica sobre un escritor inglés (inexistente) en que se resumen algunos argumentos de sus libros, de naturaleza fantástica todos; una Biblioteca total que es también cifra del universo, caótico y lúcido; una trama policial que exige para su perfección no sólo un chino, un sinólogo inglés y un tenaz policía, sino (además) un laberinto que es un libro.

La timidez tampoco se manifiesta en los recursos narrativos.

Los procedimientos de la narración fantástica

Al examinar la literatura fantástica en una conferencia dictada en Montevideo en 1949, encuentra Borges cuatro grandes procedimientos que se presentan desde los primeros tiempos y que permiten al creador destruir no sólo el realismo de la ficción sino la misma rea-

lidad. Ellos son: la obra de arte dentro de la misma obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, el doble.

El procedimiento de la obra dentro de la obra está ya en el *Quijote* (como apunta Borges): en la segunda parte los personajes han leído el *Quijote* de 1605; está también en *Hamlet*: los cómicos representan ante la corte una tragedia que tiene gran semejanza con la de *Hamlet*. Pero es posible rastrearlo antes del Barroco. En la *Eneida* (libro I) el héroe troyano contempla en Cartago unas pinturas en las que se muestra la destrucción de Troya, de la que acaba de escapar, y se reconoce "mezclado entre los príncipes aqueos". Y antes, en la *Iliada*, modelo de Virgilio, Helena borda en el canto III un doble manto de púrpura cuyo tema es el mismo del poema: el combate de troyanos y aqueos por la posesión de Helena. En estos ejemplos (y en otros que Borges propone o pueden proponerse complementariamente) se advierte que la misma obra literaria postula la realidad de su ficción al introducirse como realidad en el mundo que sus personajes habitan.

Borges no ha descuidado el empleo de este procedimiento. Pero no se ha limitado a trasladarlo tal como lo ofrecía la tradición literaria de occidente: lo ha invertido. En vez de testimoniar la realidad de su cuento por la presencia dentro de él de la misma obra de arte, ha introducido en sus relatos más inauditos la realidad contemporánea del lector. Así, por ejemplo, para evitar toda discusión sobre la existencia de una enciclopedia que permite acceder a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges compromete a su amigo Bioy Casares en el descubrimiento (empieza por atribuirle una frase suya) y luego transcribe las opiniones, también apócrifas, de Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada, Pierre Drieu la Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar, Enrique Amorim, Néstor Ibarra. En otra variante de este recurso, utiliza a éstos u otros amigos como personajes (incidentales, es claro) de sus ficciones: Pedro Leandro Ipuche y Bernardo Haedo en *Funes el memorioso*; Patricio Gannon y yo, en *La otra muerte*. Una tercera variante le permite decretar que la ficción ya ha sido escrita por otro (también Cervantes previó este recurso al inventar a Cide Hamete Benengeli). En vez de crear el cuento, se limita a comentarlo bajo la humilde apariencia de reseña bibliográfica o la más grave de necrológica. Ya se ha visto

que así compone *El acercamiento a Almotásim, Examen de la obra de Herbert Quain y Pierre Menard, autor del Quijote*. En todos los casos un pedazo irrefutable de la realidad aparece injertado en la ficción, aparece lastrándola de realidad.

El procedimiento de introducir imágenes del sueño que alteran la realidad ha sido explotado por el folklore de todos los pueblos; también, magistralmente, por Coleridge, en una nota que el propio Borges cita y traduce así: "*Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces ¿qué?*". En uno de sus cuentos de más minuciosa elaboración, *Las ruinas circulares*, Borges juega con el impreciso límite entre la realidad y el sueño: un asceta o místico de la India decide soñar un hombre e interpolarlo en la realidad. Después de muchas vigilias y de algunas horas dedicadas al sueño, consigue crearlo. Un solo signo podrá delatar la condición irreal del fantasma: será inmune al fuego. Más tarde un incendio amenaza la vida del soñador. Quiere huir, atraviesa el fuego: "*con alivio, con humillación, con terror* (escribe "Borges), *comprendió que él también era una aparición, que otro estaba soñándolo.*"

La flor de Coleridge, combinada con otro recurso — el viaje en el Tiempo — ha engendrado otras ficciones famosas que el mismo Borges apunta. Así, por ejemplo, en *The Time Machine*, de H. G. Wells, el protagonista viaja hacia el porvenir y trae una flor marchita. Borges comenta: "*Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño, es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún.*" Henry James, que conocía el texto de Wells, propone una versión más fantástica en *The Sense of the Past*, novela que no llegó a concluir pero cuyo argumento total es conocido: un retrato que data del siglo XVIII representa misteriosamente al protagonista, que fascinado por la tela logra trasladarse a la fecha en que fue pintada y consigue que el pintor, tomándolo como modelo, comience la obra. "*James crea así* (dice "Borges) *un incomparable "regressus ad infinitum", ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII porque lo fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere, para existir, que Pendrel se haya trasladado*

"al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo "del viaje es una de las consecuencias del viaje."

Borges ha utilizado también la fantasía temporal. Por ejemplo en *El milagro secreto* el tiempo real queda suspendido mientras fluye un año mental para el protagonista (a quien apuntan los fusiles del pelotón de ejecución); en *Funes*, la memoria estratifica el tiempo; ni uno sólo de sus segundos se pierde, todos quedan registrados en la inhumana vigilia del memorioso; *El inmortal* (que el autor ha calificado de "Bosquejo de ética para inmortales") está señalando desde el título una curiosa derrota del tiempo que es también derrota de la noción de personalidad. Dejé para el final el más audaz, aunque no (tal vez) el de más feliz ejecución: *La otra muerte* en que la voluntad de un hombre opera un milagro, le permite remontar la corriente del tiempo y alterar una cobardía pasada, que padeció durante toda la vida, con un acto de arrojo.

El último procedimiento codificado por Borges, el de los dobles, abunda en antecedentes ilustres. En su conferencia recuerda dos: uno de los cuentos de Edgar Allan Poe que se titula *William Wilson*; una narración de Henry James, *The Jolly Corner*, que presenta la sugestiva variante de referirse a un doble que habita no otro tiempo real sino un tiempo posible, que es un fantasma, en fin.

Este procedimiento cuenta con la predilección de Borges. Hay tres cuentos que lo ensayan, siempre con significativas invenciones. En *Tres versiones de Judas* se sustituyen rápidamente las teorías sobre la traición hasta concluir con la más fascinante: Dios no se encarnó en Cristo, el perfecto, sino en Judas, el traidor. En realidad, más que una blasfemia o una herejía barroca (que tendría su antecedente en el *Biathanatos*, de John Donne), lo que Borges propone es la identificación final de Judas y Cristo, de cada hombre con todo hombre. El procedimiento aparece explícito en *El tema del traidor y del héroe* en que el jefe de una conspiración resuelve traicionar a sus cómplices; éstos se enteran y deciden eliminarlo, pero de manera que la causa no se debilite. Para ello, le obligan a jugar el papel de víctima, de héroe, en un atentado simulado que servirá para encubrir el suicidio verdadero. En *Los teólogos*, deliciosa recreación arqueológica, insiste en el procedimiento: después de largas y vanas refutaciones,

un teólogo logra la completa destrucción (por el fuego) de un rival famoso. Al morir, descubre que para Dios, para la mirada ilimitada de Dios, ambos son la misma persona. En cualquiera de los tres ejemplos, Borges ha preferido imaginar no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas aunque en realidad complementarias. En algún caso (el segundo) ni siquiera es necesario que haya dos personas; bastan distintos enfoques de la misma. Otro cuento, *La forma de la espada*, especula con el cambio de enfoque y muestra la despreciable delación de un hombre contada por él mismo como si él fuera la víctima y no el delator.

Metáforas de la realidad

Quizá el error más grueso que puede cometer un lector de Borges es el de suponer que sus ficciones se agotan después de examinados sus procedimientos. Es decir: que son únicamente construcciones artificiosas sin ningún contenido. El mismo Borges se ha encargado de tolerar y hasta fomentar esa injusticia. Algunas veces ha señalado que son juegos de la inteligencia y la escritura, "artificios", como si sólo fueran eso. Sin embargo, su autor no puede ignorar (hasta lo ha declarado públicamente) que la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad, como creen sus fáciles detractores, sino para expresar una visión más honda de la realidad. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad, por las que el escritor quiere trascender la superficie indiferente o casual, que evadirse a un territorio impune. De aquí que no cualquier ficción irresponsable pueda valer; de aquí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia creadora, que la mera copia de la realidad que (ésta sí) puede permitirse abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio.

El mismo Borges acerca dos ejemplos: *The Invisible Man*, de H. G. Wells y *Der Prozess*, de Franz Kafka. Ambas obras (apunta en su conferencia de 1949) plantean el mismo tema: la soledad del hombre, su incomunicabilidad última, pero utilizan distintos procedimientos narrativos. Una, es una fantasía científica, contada en términos de minucioso realismo; la otra, es una pesadilla que conserva su irrealdad, su angustia, sus leyes arbitra-

rias, a pesar de estar expuesta con detalles de la más penosa o trivial materialidad.

Del mismo modo pueden reducirse las ficciones de Borges a constantes temas humanos. Así, por ejemplo, *Pierre Menard, autor del Quijote* y *La busca de Averroes*, *La biblioteca de Babel* y *El milagro secreto*, *La escritura del Dios*, demuestran, de muy variada manera, la vanidad de todo esfuerzo creador, la locura de la erudición, de la crítica literaria, de la filosofía del arte. *El tema del traidor y del héroe*, *Tres versiones de Judas*, *Los teólogos*, ejemplifican la imposibilidad de un deslinde total entre el Bien y el Mal. *La biblioteca de Babel*, *La lotería de Babilonia*, *La escritura del Dios*, *El Aleph* presentan variantes del azar que rige este mundo caótico, en tanto que *El muerto* (en que a un hombre lo dejan triunfar y ser prepotente y creerse alguien porque ya lo tienen condenado de antemano) ofrece una reducción del tema a escala del destino individual. *Examen de la obra de Herbert Quain*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *La muerte y la brújula*, *La casa de Asterión*, proponen una imagen del universo y del destino humano que se confunde, por su bifurcación, por su simetría, con la de un hombre encerrado en la pesadilla de un laberinto.

En el centro de estas ficciones hay un mensaje — nihilista — que no es difícil formular: el mundo coherente que creemos vivir, gobernado por la razón y fijado por el esfuerzo creador en perdurables categorías morales e intelectuales no es real. Es una invención de hombres (artistas y teólogos, filósofos y visionarios) que se superpone a la realidad absurda, caótica, del mismo modo que la caprichosa creación de Tlön (obra de sabios también) se superpone a esta realidad legislada que todos soñamos. El mundo, el real no el aparental, ha sido creado por dioses subalternos y abunda en incongruencias, en imperfecciones, en sinsentido.

Las ficciones realistas

Es claro que toda una zona de las ficciones de Borges afecta la apariencia del realismo. Y el mismo autor ha permitido que uno de sus relatos, *Emma Zunz* fuera anunciado en *Sur* como "cuento realista". ¿Acaso no rigen en estos relatos las mismas normas narrativas?

podría preguntarse el lector. ¿Es distinta la visión del mundo que ellos revelan? Consideremos el caso de *Emma Zunz*.

Borges cuenta allí la historia (sugerida por Cecilia Ingenieros) de una joven que para vengar la muerte de su padre, resuelve hacerse violar por un marinero desconocido para poder echar la culpa de ese acto al hombre de quien desea vengarse y tener así una excusa por haberlo matado. El cuento es realista en más de un sentido, como se ve. Pero, ¿en qué consiste el realismo de *Emma Zunz*? No indudablemente en su desagradable peripecia, ni en el estilo neutro en que la comunica Borges. Su realismo consiste en que ningún detalle (por rebuscado o casual que parezca) viola ninguna de las leyes aceptadas del mundo real. No hay nada que sea fantástico en su planteo o en sus términos: todo es de una burocrática realidad, aún en sus sordideces. Y sin embargo, la realidad profunda que postula el relato es de la misma esencia de los cuentos fantásticos: es una realidad pesadillesca, deformada por el estado anormal en que se encuentra la protagonista, y que se revela, súbitamente, en el último párrafo del cuento: "*La historia*" (que cuenta Emma Zunz a la policía) *era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.*"

Basta este último párrafo (en que el ultraje cometido por un hombre puede ser pagado, sin alteración de la verdad sustancial, por otro), basta este párrafo ambiguo y luminoso para destruir la aparente coherencia del mundo que postula *Emma Zunz*, para convertir el relato realista en fantástico. De la misma estirpe fantástica de los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Más evidente es el caso de otro cuento que Borges ha vinculado por su estilo a *Emma Zunz*. Se titula *La espera* y es más reciente. Allí, un hombre (contrabandista, se adivina) se esconde de sus compañeros a los que sin duda ha delatado; día tras día, noche tras noche, imagina el momento en que aquéllos lo descubren, entran en su cuarto y lo balean sin previo aviso. Cuando llegan realmente, el hombre está acostado y los mira;

no acaba de convencerse e intenta un gesto como para devolverlos al sueño al que sin duda pertenecen, como para despojarlos de realidad por medio de un conjuro; entonces muere. ¿Será necesario aclarar que para este hombre que estuvo viviendo durante meses, la pesadilla de la muerte repentina y multiplicada en horas de espera, la muerte misma no es sino una variante, la última tal vez, de la pesadilla circular?

Si se compara esta historieta de Borges con una anterior y levemente similar de Ernest Hemingway (*The Killers* es el título original), se puede apreciar mejor la naturaleza no realista del enfoque borgiano. Hemingway se mantiene deliberadamente en la superficie del relato y a través de ella, permite a la intuición del lector el acceso a la angustia del hombre acorralado que espera, en lúcida impotencia, a los matones que han de ultimarle. Borges se instala en cambio (sin monólogo interior, sin análisis proustiano) en la conciencia del hombre y verifica allí que el horror de la muerte real no es peor (ni mejor) que el de las mil muertes sufridas en la espera; verifica (ya en otro plano que ahora interesa más) que no hay casi manera de distinguir la muerte real de esas muertes previas, sus borradores confusos, que la imaginación facilitó. La realidad sólida, aparental, aparece destruída por su mirada y muestra su incoherencia, su desgarrada faz de pesadilla.

II

LA COSMOVISION

*... un misterio y una esperanza: la eternidad.
(El Idioma de los Argentinos, 1928)*

El Tiempo y el Mundo

No es posible considerar el nihilismo como la última etapa de esta obra. El universo que muestran sus ficciones no es, en verdad, caótico; este escritor que las crea no es, en verdad, nihilista. La visión caótica y nihilista se refiere únicamente al mundo de las apariencias. Pero si el lector es capaz de trascender la corteza de estas ficciones y alcanzar la grave realidad subyacente, se puede descubrir otra perspectiva. Para ello, es posible guiarse por las revelaciones contenidas en *Nueva refutación del Tiempo*, 1947, librito en que resume Borges su más perdurable inquisición metafísica. Allí escribe: "*Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; Hume, que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquél había negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo.*"

Prolongado entonces a estos negadores del espacio y del yo, Borges niega el tiempo, y afirma: "*Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental, no existe el espíritu; tampoco el tiempo existiría fuera de cada instante presente.*" O como escribe Schopenhauer en palabras que el mismo Borges cita: "*Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse.*"

Esta convicción metafísica, que Borges razona y comparte, no es sólo producto de una especulación. El mismo libro permite conocer una experiencia en que Borges (creyó vivir) la eternidad. Aparece contada en el fragmento titulado *Sentirse en muerte* (hacia 1928). Borges recorre, solitario y feliz, la noche del suburbio

porteño. Se detiene a contemplar una tapia rosada. "Me quedé mirando esa sencillez (escribe). Pensé, con seguridad, en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y senti por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento. 'Estoy en mil ochocientos y tantos' dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó en realidad. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo: más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra 'eternidad'. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. La escribo ahora así: Esa pura representación de hechos homogéneos — noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental — no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo."

Un idealismo que lleva sus aspiraciones más lejos que Berkeley y Hume y (tal vez) Schopenhauer, tal es la cosmovisión que encierran las ficciones de Borges, la obra entera de este creador impar. A esta luz, todo cambia. El tema del doble adquiere nuevo significado. No se trata ya de un doble porque todos los hombres son el mismo hombre y hay un solo hombre. (En la fantasía arqueológica que se titula *El inmortal* se despliega con abundancia de detalles y felicidad de estilo el tema). Y los juegos con el tiempo presentan otro sentido. Incluso algunas de esas ficciones que muestran a Borges o a sus creaturas, habitados por revelaciones y éxtasis (por ejemplo, *El testigo* en el volumen *Dos fantasías memorables* escrito en colaboración con Bioy Casares; o *El Zahir* y *El Aleph*, en el volumen homónimo) se revelan como metáforas, patéticas o burlescas, de aquella intuición fundamental de la eternidad del presente, de la abolición del Tiempo, que golpeó a Borges una noche de 1928 en una calle del suburbio porteño.

III

EL HOMBRE

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

(Nueva Refutación del Tiempo, 1947)

El memorioso

¿A qué se debe esa duplicidad de las ficciones de Borges, ese oscilar entre la concepción francamente fantástica y la apariencia del realismo? El fundamento está, ya se ha visto, en la peculiar cosmovisión del escritor. Pero esa "weltanschauung" (para usar la palabra técnica) depende estrechamente de las circunstancias concretas de este ser Borges. Para los que se sientan repugnados por la explicación de raíz metafísica arriba expuesta, se puede intentar una segunda (psicológica) que no sólo no la desmiente sino que la confirma. El punto de partida lo ofrece uno de sus cuentos, que Borges ha calificado cierta vez del mejor.

En *Funes, el memorioso*, ha trazado una suerte de autobiografía espiritual. El cuento presenta a un muchacho de Fray Bentos que a consecuencia de una caída de caballo queda tullido. El accidente tiene otra consecuencia: "Al caer, escribe Borges, *perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nitido, y también las memorias más antiguas y más triviales.*" Más adelante detalla el relator (el mismo Borges): "*Nosotros de un vistazo, per-*

"cibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes y del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción de "Quebracho."

El mundo que contempla Funes (y que estas citas tratan de evocar en el recuerdo del lector), ese mundo en que nada es olvidado, en que todo es presente, no es esencialmente distinto al que contempla cotidianamente su creador. Apenas si está amplificado por la literatura, por el estilo. Una memoria prodigiosa le permite también a Borges fijar para siempre las circunstancias de cada instante; una repetición o monotonía de su vida diaria, le permite rectificar en el detalle la misma acción, cotidianamente ejecutada. El insomnio que acosaba a Funes, le facilita la lenta elaboración de sus ficciones. Largas, interminables noches, preceden a cada una de sus obras y las dejan marcadas para siempre con sus intervalos de pesadilla o de éxtasis. En sus cuentos abundan esas señales inequívocas de la lucidez alucinatoria del insomnio, esa exasperación intuitiva, ese aumento cruel de las percepciones, unidas (es claro) a las ocasionales distracciones, a los lapsos de inconsciencia que el mismo insomnio alimenta, esos lapsos en que las cosas más nítidas suelen confundirse y los límites borrarse súbitamente.

Todos los cuentos abundan en estas señales. En *La forma de la espada*, al confesarse John Vincent Moon, suele equivocarse los términos ("Antes o después", dice "orillamos el ciego paredón de una fábrica o un cuartel") y acaba por reconocer que los nueve días que pasó ocultándose de sus enemigos en la enorme quinta del general Berkeley (¿o del obispo?, hace conjeturar al lector Borges), esos nueve días pesadillescos por el miedo, forman uno solo en el recuerdo.

En *La muerte y la brújula*, el detective Eric Lönnrot recorre una vieja quinta. "Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas

"que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán". Es decir: Eric Lönnrot se sumerge en una quinta que es un mundo de pesadilla, gobernado por las trampas de una simetría onírica.

Y no son éstas las únicas señales que muestran la identidad de los sueños o vigilias del creador con los de personajes o circunstancias de sus ficciones. A través de todos los cuentos (sean fantásticos o pretendidamente realistas) algunos elementos muestran esa identidad de visión. Se trata de imágenes que no sólo hechizan a los personajes; hechizan también al autor. Los losanges amarillos que evoca Emma Zunz (estaban en la quinta de Lanús que su padre poseía y que les remataron cuando la quiebra) reaparecen ante el hombre que espera como esos "desvaídos rombos de la pinturería y ferretería" del barrio en que se ha refugiado. Esos losanges vuelven coloridos, y se instalan en la pared de otra pinturería junto a la que se descubre el cadáver, apuñalado, de Daniel Simón Azevedo en *La muerte y la brújula*. A través de todo este cuento, en los arlequines enmascarados que se llevan (que fingen llevar) a Gryphius borracho o herido de muerte; en la ventana del mirador en que Lönnrot enfrenta la solución del misterio, el tema de los losanges es símbolo o metáfora de la secreta simetría de la historia policial. Esos losanges vienen, sin duda, del fondo de la historia personal de Borges, de su infancia en la quinta de Adrogué, poblado de corredores pesadillescos que se reflejan en abominables espejos.

¿Habrà que agregar también otras coincidencias estilísticas entre los cuentos que sugieren (o documentan) una intuición compartida honda, recurrentemente por el autor? El narrador de *El hombre de la esquina rosada* al ver el coraje de Francisco Real, el guapo del otro barrio que viene a desafiar, se siente anonadado y expresa: "Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche". Quince años después, al contar cómo Emma Zunz reacciona ante la noticia de la muerte de su padre, repite Borges: "Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente."

Unidad central de la obra

No es posible (no es tampoco necesario) explicar a Proust sólo por el asma, a Herrera y Reissig sólo por la taquicardia, a Borges sólo por el insomnio. Aquí no se esboza una explicación única. Sólo se pretende confirmar, con algún detalle estilístico, una intuición invasora: la de una visible identidad entre el mundo de las ficciones y el mundo que habita realmente su inventor; la intuición de que la realidad es para Borges pesadillesca, de que sus ficciones (fantásticas o realistas) son verdaderas en el sentido de que copian una realidad alucinada: la de su autor. Con lo que se vuelve a la "weltanschauung" ya esbozada.

Esta intuición también puede razonarse. Un cuidadoso examen de la obra de Borges permite demostrar fácilmente que, como Funes, él se sintió alguna vez, "solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso"; que no sólo habla John Vincent Moon cuando asegura: "Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon"; que las mismas palabras con que Yu Tsun expresa su perplejidad ante el laberinto inventado por su antepasado ("Me sentí... percibidor abstracto del mundo") habían sido usadas antes por su inventor para comunicar la súbita intuición de la eternidad; que uno de los argumentos utilizados por Jaromir Hladik en su *Vindicación de la Eternidad* ("no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y... basta una sola 'repetición' para demostrar que el tiempo es una falacia") ya había sido empleado, antes de *El milagro secreto*, por Borges en *Nueva refutación del Tiempo*.

¿Para qué continuar? La trama de las intuiciones de Borges y la trama de sus ficciones son una y la misma cosa. Debajo de las metáforas narrativas (que suelen

llamarse cuentos) se esconde una concepción idealista de la Realidad, una metafísica hondamente enraizada en las experiencias del hombre. Por eso, este hombre Borges (este creador) es también John Vincent Moon el traidor, es también Eric Lönnrot el detective, es también Irineo Funes, el memorioso.

(1955)

EL MUNDO URUGUAYO DE ENRIQUE AMORIM

PRIMERA PARTE

Como Quiroga antes que él, Amorim no es sólo un escritor uruguayo; es un escritor rioplatense. Es decir: un creador que ha vivido y producido en ambas márgenes del Plata y del Uruguay, y que ha reflejado en sus novelas el mundo de las dos grandes ciudades fluviales recostadas contra sus abiertos, vastos campos. Por eso es posible reconocer en su obra una separación natural de mundo y temas. De un lado quedarían las novelas que tratan del Uruguay y se concentran casi exclusivamente en Salto y sus tierras (aunque algunas pocas se ocupen también de otro mundo muy distinto, el de Punta del Este); del lado opuesto quedarían las novelas que tratan de la Argentina y sus problemas, de su capital varias veces millonaria, del convulsionado mundo político y social de las últimas décadas.

La separación es, como todas, convencional, porque no hay tanta diferencia esencial entre ambas márgenes del Plata, aunque sí la hay en los accidentes de su historia, en el espíritu de sus habitantes y hasta en las tradiciones que las guían oscuramente. Por eso, porque las novelas de Enrique Amorim se sitúan en esa zona de los conflictos humanos en que importan las diferencias de entonación y de planteo de cada problema, he preferido concentrarme para este estudio en las novelas uruguayas. Son, por otra parte, las más logradas estéticamente y humanamente hablando.

Perspectiva cronológica

Diez novelas, escritas en un lapso de treinta y cinco años, permiten reconocer el mundo novelesco uruguayo de Enrique Amorim. Son: *Tangarupá*, de 1925; *La carreta*, de 1932; *El paisano Aguilar*, de 1934; *El caballo y su sombra*, de 1941; *La luna se hizo con agua*, de 1944; *La victoria no viene sola*, de 1952; *Todo puede suceder*, de 1955; *Corral abierto*, de 1956; *Los montaraces*, de 1957, y *La desembocadura*, de 1958. Dejo de lado *Eva Burgos*, publicada póstumamente en 1960, por ser una obra notoriamente inconclusa y malograda.

Las diez novelas se ordenan naturalmente en tres períodos que corresponden a importantes cambios de rumbo en la vida y en la obra de este narrador salteño que había nacido en 1900. Las tres primeras novelas — *Tangarupá*, *La carreta*, *El paisano Aguilar* —, reflejan sobre todo la experiencia primera de la tierra, su hechizo sobre los hombres, su fuerza salvaje y casi mágica. En ellas aparece la tierra con sus mitos y leyendas, aún vivos en cada hombre, con su lento pero firme trabajo sobre cada una de sus criaturas. Allí Amorim, un escritor que se descubre a sí mismo, va volcando lo que aprende en su infancia y juventud, va convirtiendo en palabra y ficción una experiencia humana. Estas novelas son autobiográficas no en el sentido literal de que cuenten hechos ocurridos realmente al autor (lo que tal vez sea en parte cierto y en definitiva tenga muy poca importancia); son autobiográficas en el sentido más profundo de que a través de sus ficciones y de sus relatos, Amorim da y crea (como en clave) su experiencia personal del mundo: la visión de cosas y seres, de la naturaleza, del hombre, del destino.

Las cuatro novelas siguientes — *El caballo y su sombra*, *La luna se hizo con agua*, *La victoria no viene sola*, *Todo puede suceder* — escritas después de un intervalo de algunos años, y con hiatos de tiempo, ya muestran al narrador volviendo sobre su mismo mundo familiar y campesino pero con una mirada tan distinta que parece otro hombre. Los primeros libros reflejaban una exaltación lírica que tiene sus raíces en la infancia. En estas novelas posteriores, la mirada del autor refleja, a la vez, un desengaño y una tenaz esperanza.

Entre 1934 y 1935 (fechas límites de este período) han pasado cosas tan terribles en el mundo que el escritor no ha podido sustraerse a su influencia.

En el pequeño universo uruguayo, es la época de la dictadura, del persistente acomodo preelectoral, de la política de coparticipación entre los partidos tradicionales entendida en el nivel menos idealista. En el gran mundo platense y americano, es la hora de las dictaduras militares que preparan inevitablemente el ascenso de Perón y de esa revolución social (más que política) que ha transformado radicalmente a la Argentina. Más grave aún: esos años son los que ven el meteórico destino europeo de Adolf Hitler, que arrastra en su triunfo y caída a Mussolini; son los años que Francia e Inglaterra pasan a ser potencias de segundo orden, junto con Alemania, Japón e Italia; son los años en que se define la guerra fría entre Estados Unidos y Rusia, los años que ven el lento ascenso de las naciones asiáticas, el despertar de Africa. En esos años empieza el largo cautiverio de España que tanto afectó a estas naciones de la América hispánica.

Amorim no pudo permanecer indiferente a esas dos décadas que conmueven radicalmente al mundo. No corresponde estudiar aquí su reacción personal — tan interesante — sino lo que ella significó para su creación novelesca. Dos cosas resultaron claras en seguida. Ante todo, ésta: Amorim no iba a dejar de ser el narrador que era para convertirse en mero propagandista de una causa, por grande que ésta fuera para él. En segundo lugar, esas mismas experiencias terribles necesitaban algunos años para ser asimiladas, para que se hundieran en lo profundo del narrador y desde allí suscitaban una nueva visión creadora. Por eso, al comienzo de este período de veinte años parece no haberse alterado la visión del mundo familiar uruguayo; por eso, muchos han creído (y hasta escrito) que *El caballo y su sombra* se integra en el mismo ciclo que *El paisano Aguilar*. Pero entre el 1934 en que Enrique Amorim escribe esta última novela y el 1941 en que publica la primera, ha corrido mucha agua. No advertirlo es incurrir en un grave error.

Una nueva visión

En *El paisano Aguilar* el campo está visto desde el nivel del patrón. Esto no significa que Amorim sea (como Reyles) un señor y escritor feudal más o menos disimulado. No. El patrón de Amorim es un individuo enraizado y conquistado por la tierra, un hombre tierno y humano, idealista aunque sin gazmoñería, que se une a la naturaleza por el doble lazo del trabajo y el amor. Pero ya en *El caballo y su sombra*, el tema campesino aparece con una nueva perspectiva, que si bien no excluye radicalmente la anterior, la completa desde un ángulo nuevo. Ahora hay también un enfoque social. Amorim opone el estanciero con el chacarero, al criollo viejo con el inmigrante recién llegado. Pero ahora no se trata del inmigrante español o italiano que ya había mostrado Florencio Sánchez en *La Gringa*, sino del centroeuropeo que trae otra cosa que distintas tradiciones y una lengua no latina. En los nuevos inmigrantes de este siglo, llegan los fermentos de esa conmoción social que está sacudiendo al mundo en forma cada vez más urgente desde 1848. La perspectiva del narrador se escinde: por un lado queda el mundo incontaminado del paisano Aguilar, mundo hecho de tradiciones locales, de lenta prosapia criolla; por el otro, el mundo europeo que golpea ahora desde dentro mismo de nuestra tierra. Ese elemento contrapuntístico interior ha entrado en la novela de Amorim y quedará allí para siempre. La transformación prepara el terreno para la tercera etapa.

Las tres últimas novelas de este período intermedio, escritas entre 1944 y 1955, ya muestran el tema social y político como dominante. Por otra parte, son novelas más ciudadanas que campesinas, aunque en ellas aparezca ocasionalmente el campo. Son las novelas del proletariado y de los pobres que viven en pueblos de ratas; son las novelas de los ricos ociosos y criminales en Punta del Este; del conflicto social y hasta político planteado en los términos más agrios y violentos; las novelas de un mundo que ha perdido la inocencia, pero no ha ganado todavía (y quién sabe cuándo ganará) la sabiduría que es el precio de esa inocencia sacrificada. Hay allí un mundo que pretende aplicar todavía fórmu-

las patriarcales o paternalistas a una realidad que es ya industrial, que es ya proletaria, que es ya siglo veinte. En la última etapa de este período, y con una valentía casi única en nuestra literatura, Amorim pone al descubierto el cuerpo de nuestra realidad social y política y llama a las cosas por sus nombres, sus feos e incómodos nombres.

No es necesario participar de sus creencias políticas para advertir la sinceridad de la denuncia. Tampoco es necesario aplaudir el acierto de sus creaciones novelescas. La paradoja de estas tres novelas es que resultan fallidas como creaciones, que su intención novelesca no ha conseguido realizarse, que cuentan más como ensayos y pruebas en que el novelista empieza a descubrir una nueva forma de narrar, que como logros. En realidad, operan la transición hacia el último período en que Amorim consigue sí expresar su denuncia en términos que son a la vez alucinados y profundos.

Este último período está cubierto por tres grandes novelas: *Corral abierto*, *Los montaraces*, *La desemboadura*. Las tres fueron escritas después que su autor fue atacado por un mal que habría de destruirlo. Acicateado por la enfermedad, por la conciencia lúcida de su muerte, Enrique Amorim creó estas novelas en dura lucha con la vida que se le escapaba. Un esfuerzo sobrehumano de voluntad presidió la composición de estos libros y en ellos se puede advertir a veces alguna huella patética. Pero la misma conciencia de estar robando horas a la muerte, dio a Enrique Amorim la fuerza sobrehumana de redondear con estas tres novelas su mundo narrativo, de poner con ellas término a una obra que abarca treinta años de creación. En sus últimos libros, la madurez poética del narrador de los primeros se une profundamente a la visión política y social del luchador para producir creaciones que pueden ser levantadas como ejemplo de realismo poético. En ellas, Amorim desdeña utilizar las fórmulas de los ingenuos narradores del realismo socialista, esa mecánica exposición de soluciones que sólo convencen a los correccionistas, para expresar en forma cada vez más libre y creadora una visión profundamente personal y humana del mundo uruguayo.

Realidad y fantasía

Si Amorim sólo hubiera mostrado y denunciado, si Amorim sólo hubiera levantado velos, descorrido cortinas sobre nuestra realidad del campo y la ciudad, su obra (aunque valiosa como documento) sólo sería obra de testigo. Serviría a los fines de la historia, no a los de la literatura. Pero Amorim ha sabido trasmutar en las mejores de estas diez novelas (aunque no en todas) esa materia documental en arte. Ha conseguido salvar en buena parte de ellas el abismo que separa el testimonio social o político de la creación narrativa plena. Esto resulta evidente si se examinan dos episodios de un par de novelas importantes, escritas con un intervalo de casi veinticinco años. Me refiero a las *quitanderas* de *La carreta* y a la rebelión de los apestados de *Corral abierto*.

En 1923, Amorim publicó un cuento titulado *Las quitanderas*; ese relato fue la semilla de *La carreta*, novela publicada unos nueve años después. Tanto el cuento como la novela presentan a unas mujeres de la vida, chinas que se dedican a su comercio en la vasta extensión de los campos uruguayos y que tienen como centro de actividad una carreta. Amorim las llama *quitanderas* y las muestra llegando a sitios poblados, instalando su carreta en las afueras y ofreciendo a los hombres, visiblemente, tabaco, caña y hasta dulces, aunque comerciando, no menos visiblemente, con sus cuerpos.

La palabra *quitandera* la toma Amorim del portugués, en que la voz indica vendedora de dulces, pero él le agrega un contenido nuevo: el de prostituta. Y aquí viene precisamente la demostración de cómo trabaja el novelista sobre la materia prima de la realidad. Todos los conocedores de nuestro campo, el de antes como el de ahora, están de acuerdo en afirmar que no existieron esas carretas sino en la imaginación del novelista, que no han existido *quitanderas* en el sentido en que él usa la palabra. Autoridades como Martiniano Leguizamón, Daniel Granada o Fernán Silva Valdés, certifican la inexistencia de estos prostíbulos rodantes. Sin embargo, es tan fuerte la invención de Amorim, tan convincente su descripción, tan creíble la situación humana que ella

postula, que esas *quitanderas* de su imaginación han acabado por interpolarse en la realidad.

O por lo menos en la realidad del arte ajeno. Así, Pedro Figari pinta algún cuadro, o mejor dicho varios, en que aparecen las *quitanderas* al pie de su carreta, esperando confiadas y alegres a sus clientes, envueltas en una mágica nube de rosas y verdes, amarillos y violetas, con algún rojo de oscura sangre en primer plano. Esos cuadros, y el relato de Amorim, se imponen de tal modo en la imaginación ajena que un francés (demasiado rápido y perezoso para documentarse) publica en París un cuento de *quitanderas* en que a los aportes tropicales de su fantasía agrega rasgos que toma sin permiso de ambos creadores uruguayos. Oscar Wilde hubiera encontrado en este episodio una confirmación de su famoso dicho: la realidad imita al arte.

Pero no evoco ahora esta anécdota para suscitar apenas un comentario irónico sobre los caminos laberínticos del arte y de los hombres. Lo traigo para probar hasta qué punto este narrador, superficialmente realista, este observador minucioso de una realidad concreta, es un creador, un inventor, un artifice que convierte la fantasía en su materia prima. Porque, ¿qué significa esta carreta ambulante y qué significan esas mujeres que ofrecen su cuerpo por algún dinero? En la novela de Amorim son el símbolo de todos los sueños de plena unión sexual, frustrados por la vida solitaria de nuestros campos. Sueños que sólo encuentran liberación en las conocidas fórmulas del casual concubinato o el bestial acoplamiento. Todo lo que es instinto sexual disponible en la vida del campo aparece centrado en esa carreta de sueños, casi tan fabulosa como la que echó a andar sobre las solitarias extensiones de Suecia, Selma Lagerloff, y como ésta, símbolo de algo que la realidad no ofrece en su sustancia material y visible, pero sí propone como objeto moral.

Por eso el autor ha podido escribir, con visible acierto, al comentar este episodio: "*Creo que con 'La carreta' he enfocado desde un ángulo nuevo la vida sexual de los pobladores del norte uruguayo, región fronteriza con el Brasil. En aquellas inmediaciones, la mujer, por raro designio, hace sentir su ausencia y esta señalada particularidad, es la que determinó sin duda, en mí, la visión amarga y dolorosa de las quitanderas.*" En los adjetivos que aparecen en esta últi-

ma frase — amarga y dolorosa — está ya en germen el narrador social.

Si se considera ahora el otro episodio mencionado, el de la rebelión de los apestados en *Corral abierto*, se advierte un indudable parentesco más allá de las diferencias de estilo y de visión. Dicho episodio sirve para concluir la novela. Con él se cierra, en forma alucinante, un libro duro y a la vez tierno, un libro de denuncia y de amor. Amorim ha devuelto a su lugar de origen al joven protagonista, ese muchachito acusado de haber cometido un crimen del que es inocente. Después de probada la inocencia, el narrador lo muestra volviendo al lugar donde nació, ese pueblo de ratas que llama Corral abierto. Costita vuelve con otra visión y poco a poco madura en él la necesidad de levantar esa masa sufriente y abandonada que habita el pueblo, de darle conciencia de su miseria, de organizarla. De ahí nace la idea de la procesión que irá del pueblo de ratas a la ciudad a mostrar, a exhibir en forma de impresionante Danza de la Muerte, las lacras que los bien pensantes no quieren ver aunque sean tan responsables de ellas como los que las padecen.

La tremenda procesión que cierra la novela con su alarido (que hacía recordar a Carlos Real de Azúa algunos que también resuenan en *La pelle*, de Curzio Malaparte), esa procesión que es una viva denuncia, no es real. En el sentido de que no ocurrió, y tal vez no ocurrirá nunca. Pero si Amorim eligió cerrar una novela realista como la suya con este episodio dantesco es precisamente porque comprendió, con la intuición certera del artista, que sólo una alegoría que sobrepasara a la realidad misma, que fuera a captar la realidad en sus fuentes, en sus más secretos orígenes, sólo un episodio sobrerreal, podía cerrar el largo desfile de miserias o injusticias (pero también el largo desfile de amor y solidaridad) que el cuadro realista proponía.

Desde su primera hora de narrador, Amorim ha descubierto que la mejor manera, la única manera, de dar la realidad es darla no sólo en su superficie abigarrada y caótica sino en su profundidad, en su significado más íntimo, en su símbolo. Que la realidad necesita para ser dada entera en términos de arte el impulso de la fantasía. Y fantasía es lo que puebla estas novelas realistas — desde el hermoso y poético *Tangarupú* hasta el onírico y visionario relato que es *La desembocadura*.

Fantasia que hunde bien hondas sus raíces en la realidad.

La narración lineal y fluida

Otra nota de este mundo novelesco, no menos importante, es la que se refiere a la forma de la narración, a su tendencia a concentrarse en dos o tres episodios importantes, a su desarrollo lineal y casi nunca visiblemente premeditado. Amorim parte generalmente de la intuición esencial de un personaje (como en *El paisano Aguilar*, para el que sirvió de modelo uno de sus hermanos) o la visión de un conflicto básico (como en *El caballo y su sombra* o en *Los montaraces*). Lo que busca dar es eso: un ser, un conflicto. En el caso de *El paisano Aguilar*, que me parece muy representativa de la novela de personaje, lo que importa es mostrar el trabajo que opera el campo, la naturaleza, sobre el carácter del protagonista, ese mozo que fue enviado a la ciudad y que vuelve para asumir su verdadero y secreto destino de hombre de campo. La narración se concentra por eso en pequeños episodios, algunos aparentemente triviales, y en los que Amorim ha puesto una sutileza mayor de la que puede suponerse a una primera lectura.

Porque si es evidente que las relaciones de Aguilar con Malvina son importantes o que el cruce del arroyo inundado es un momento culminante de la novela (la última prueba que el destino tiende a Aguilar para vencerlo de que es un hombre arraigado en la tierra); si estos temas descubren hasta para los lectores más superficiales la habilidad narrativa de Amorim, no menos evidente (aunque para otra clase de lector) es la importancia de la relación entre Aguilar y el estanciero vecino, al rudo Cayetano Trinidad. Con él tiene el protagonista una experiencia de alucinante amistad la tarde en que se emborrachan juntos e insisten en acompañarse recíprocamente hasta las tranqueras que dan acceso a sus respectivos campos.

En un episodio como éste, trivial en apariencia, se manifiesta mejor la sutil técnica narrativa de Amorim. Sus novelas no se construyen sobre un esquema dramático o contrapuntístico como las novelas de Flaubert o de Tolstoy, de Henry James o William Faulkner. Por el

contrario, se desarrollan a lo largo de un tema básico, o de dos o tres temas que se enlazan suavemente. Su desarrollo es lineal y sigue el manso fluir de la vida real. Aunque a veces se arremolinan en peripecias dramáticas, la mayor parte de las veces se revelan mejor en episodios aparentemente insignificantes pero en verdad densos de significado. De uno a otro episodio, va marchando cada novela. Uno de ellos, el último, sirve para darle remate. No se recogen los últimos hilos, quedan cabos sueltos, personajes esbozados se olvidan y a veces desaparecen en medio de la novela (como en nuestras melancólicas vidas) personajes enteros. Porque lo que busca expresar este narrador no es la estructura implacable de la obra literaria sino el fluir seguro de la vida; no es la composición rígida sino el significado; no es la proposición dramática, sino la sustancia sinuosa, cambiante, variada, hasta incoherente del flujo narrativo.

Entonces se comprende de otro modo, y mejor, el significado de esos episodios culminantes que parecen aglutinar la narración y que para uno de los críticos de este creador (Alicia Ortiz en una conferencia de 1947) hasta podrían extraerse de la novela y publicarse como cuentos por ser narraciones independientes con vida propia. Me parece que hay aquí un delicado error. Tales episodios cumplen una función muy particular en cada novela: es cierto que marcan los momentos de mayor intensidad, pero su pleno significado sólo se alcanza cuando se ha visto la novela entera. Son episodios y no cuentos. La porfia entre Aguilar y su vecino por acompañarse hasta sus respectivas tranqueras resultaría sólo una anécdota, de atenuado color local, si se la desglosa de la novela. Dentro de ella es un episodio clave para comprender el desarrollo del protagonista y asistir a esa sinuosa, lenta asimilación del hombre por el medio que es el verdadero tema —pausado y recurrente— de dicha novela. El episodio ya no es cuento; es un nudo más de la extensa trama narrativa y cobra valor muy particular por eso mismo.

Lo que resulta tan claro en *El paisano Aguilar* (tal vez la más reveladora de sus novelas en este sentido) es asimismo evidente en novelas posteriores. Aunque en ellas, la abundancia de personajes y de temas, el inevitable entrecruzamiento de motivos haga pensar a veces en una estructura y hasta en un contrapunto. Pero

con excepción de *Tangarupá* (esa narración poética, demasiado larga para cuento, algo corta para novela) en la que se ve cierta estructura dramática elemental, con su exposición, nudo y desenlace, las restantes novelas de Amorim se organizan en torno de la oposición de mundos o de planos de vida, más que de la oposición de caracteres. Así, por ejemplo, en *El caballo y su sombra*, el mundo de los estancieros resulta opuesto al de los chacareros y de este conflicto deriva el duelo criollo final entre Nico y el ruso, así como en el plano simbólico de la misma novela, la fecundación de la zaina por el padrillo que llaman Don Juan, se opone contrapuntísticamente a la de Bica por Marcelo, el hermano del patrón.

Pero ese contraste de mundos no determina ninguna variación esencial en la técnica narrativa. La única diferencia consiste en que ahora Amorim debe atender a varias acciones paralelas, debe seguirlas y definir las, mostrar los momentos en que dejan de correr juntas, para enlazarse u oponerse. Pero la sustancia narrativa misma, lo que podría llamarse su textura narrativa, es siempre igual, fluye fatal y misteriosamente como la vida. No se organiza jamás, no se dramatiza, no consiente ninguna organización externa.

Para ilustrar de modo más completo estas consideraciones generales, me parece oportuno analizar ahora in extenso las tres últimas novelas de Amorim: *Corral abierto*, *Los montaraces*, *La desembocadura*.

SEGUNDA PARTE

Los temas y el tema

Corral abierto conjuga dos temas que la crónica policial y la investigación sociológica amateur ha fatigado en los últimos tiempos: la delincuencia infanto-juvenil (para usar la palabreja), los pueblos de ratas. En realidad, la novela urde un tenue hilo argumental para pasar de uno a otro mundo: la coincidencia de que el protagonista de una historia sea también protagonista de la otra, facilita las cosas. O dicho de otro modo: el autor ha inventado un personaje que criado en un pueblo de ratas, escapa a la ciudad, se ve envuelto en un crimen de ribetes morales equívocos, es perseguido hasta que consigue probar su inocencia y regresar al pueblo natal. La historia no es excesivamente ingeniosa y el autor se ha inspirado para su primera parte (hasta el capítulo VIII inclusive) en los lineamientos externos de un crimen ocurrido hace algunos años en Montevideo, aunque deba reconocerse que la solución por él propuesta es, sí, nueva.

Pero no reside en la trama el interés de la novela. Sino en la circunstancia de ser un intento (en muchos aspectos logrado) de trasladar a la ficción el mundo que nos rodea. Ya se ha abusado bastante en la literatura narrativa uruguaya del mundo campesino de la infancia, generalmente abandonado por el autor y revivido con nostalgia desde la ciudad; se ha llegado a convertir la llamada literatura gauchesca o nativista en un *poncif* literario, tan geometrizado como las pastorales del neoclasicismo, tan previsible en su decorosa monotonía como las copiosas novelas rurales del siglo XIX europeo. Y entre tanto, el Uruguay sufre desde fines del siglo pasado un proceso de industrialización, de crecimiento, completamente ajeno y hasta hostil a ese mundo bucólico de los recuerdos infantiles, que ha sido deshecho y sustituido por otro, agresivamente sórdido, sin raíces, chabacano. En ese mundo vivimos, en ese mundo circulamos. Ese mundo (salvo en *El pozo*, de Onetti) no ha ingresado casi a nuestras letras. Los intentos de

José P. Bellán por exponer en *Doñarramona* y en *Realidad* algunas de las faces del Montevideo de la primera década del siglo, no han tenido casi continuadores hasta que Mario Benedetti empezó a recoger en sus *Montevideanos* algunos perfiles perdurables.

En el mismo infierno

Es cierto que Alfredo Dante Gravina se ha asomado a algunos temas de hoy, particularmente en *Macadam* (1948); es cierto que Asdrúbal Jiménez en *Bocas del Quebracho* (1951) ha tratado de explorar una parte de la faena de los arrozales. Pero el enfoque predominantemente social de ambos y la escasa felicidad literaria de sus intentos, deja desamparado el mismo mundo que descubren. Ese mundo aparece en *Corral abierto*, mundo doloroso y sin maquillaje, mundo de miseria de la que todos somos responsables y que nadie quiere aceptar como propia. En un pasaje del libro, el protagonista afirma: *No estamos en el Uruguay* y, ante la mirada de asombro de su interlocutor, agrega, o cree agregar: *Estamos en el mismo infierno*. En efecto, ese mundo que nos es tan familiar, este mundo de la calle 18 de Julio y de los continuados y de los cafés; este mundo de los veraneos en Punta del Este y de las grandes estancias perezosamente echadas sobre el lomo de las colinas; este mundo del Presupuesto que no sale y de la recomendación que importa tanto, es también el mundo en que adolescentes nacidos en pueblos de ratas huyen de sus cuevas y se vuelcan sobre una sociedad urbana que los explota o los pervierte, un mundo en que los más débiles sólo tienen la corrupción o la miseria como salida, un mundo que se codea con nosotros y que sólo sentimos cuando nos hace víctimas de un robo o de un crimen.

Amorim no quiere convertir su novela en un alegato (como quisieron sus correligionarios Gravina y Jiménez); quiere convertirla en documento. De aquí que se ahorre los discursos y prefiere hablar desde el hilo mismo de la perlepeca narrativa; de aquí que hunda su mirada en el protagonista (ese Horacio Costa, que pronto todos llaman Costita) y lo presente no sólo en su papel de fiera acosada sino como ser humano entero, lleno de esos recuerdos pecaminosos e inocentes de la infan-

cia, dado sin reservas en una conversación nocturna con una buena muchacha o entregado a la borrachera espléndida del prostíbulo. Amorim hace vivir primero a su personaje, en cada uno de los incidentes que lo van formando, antes de pedirle que se rebele y adquiera conciencia social. No parte de un esquema y le impone pensamientos y palabras. Sino que parte de un hombre, o tal vez sólo de un muchacho.

Después llegan, sí, los pensamientos y la palabra. Toda la segunda parte de la novela (disuelta la intriga policial poco memorable, desaparecidos algunos personajes de melodrama como la vieja Gemma y su secreto, o el mismo pesquisa Rezendez) empieza a preparar al protagonista para la prueba del regreso a Corral abierto, para la vuelta a los orígenes. Entonces, sí, se necesitan las palabras. Porque Amorim no es un mero expositor pintoresco de la miseria de un pueblo de ratas. Amorim quiere crear una conciencia en el lector. La delectación morbosa en las llagas no le interesa. Le interesa, sí, la cruda exposición de las mismas para provocar una reacción saludable, constructiva.

Pero, ¿cómo canalizar esa inmensa ola de dolor y sufrimiento y derrota que circula por el pueblo, cómo organizar esas fuerzas de los sin fuerza? Eludiendo el más visible escollo de los novelistas sociales, Amorim no decreta que sus pobres se conviertan en locuaces delegados de comités, familiarizados con las consignas aprendidas en libros o panfletos. Los hace apoyarse en su dolor, en las mismas lacras, en el sufrimiento individual de cada uno, y cuando prepara la rebelión de los apestados (así iba a llamarse la novela), cuando los hace salir de sus ranchos para lucir ante todos el dolor que es de todos, es una enorme fantasmagoría, una verdadera danza de la muerte de este siglo, lo que expone. No teorías, ni fáciles denuncias, ni (más fáciles aún) fórmulas. Sino ese dolor infernal que se derrama sobre un mundo, este mundo, nuestra tibia arcadía como dijo con ironía otro que también tiene los ojos abiertos.

Sin suficiente distancia

La materia que maneja Amorim en *Corral abierto* es demasiado explosiva y está demasiado cerca de nosotros para que el novelista y el lector (el crítico) tengan

frente a ella la necesaria distancia. Y si debe aplaudirse la audacia de hundir sus manos en la mugre que nos envuelve, y su capacidad de encontrar en los seres más destituidos esa emoción pura y sin engaño que los hace vivir realmente, también debe señalarse lo que constituye el defecto capital de esta obra: la ordenación casual y a veces improvisada de los materiales. Amorim no ha jerarquizado suficientemente cada uno de los elementos que integran su historia. La verdad con que está mostrado el protagonista (desde sus recuerdos infantiles, tan bien interpolados, hasta sus experiencias eróticas de la mocedad), la hábil e intensa solución del dolor que cubre al pueblo de ratas, la ajustada concepción de algunos episodios (como el del médico que recoge a Costita en su lujoso automóvil, como el de la pelea con el muchacho campesino por un lugar en la carretera) todos estos elementos que permiten proyectar sobre las distintas capas sociales un conflicto que generalmente estalla en una sola; todos estos elementos de la obra, que muestran al creador y al novelista maduro, no disimulan, sin embargo, que hay otras cosas (especialmente en la primera parte) que no han llegado al mismo nivel de elaboración.

La intriga policial, en primer término, es excesivamente casual y acaba por estar desvinculada por completo de la personalidad profunda del protagonista. Hubiera sido preferible no incluirla o, de incluirla, mostrar mejor las relaciones (aparentemente equívocas) entre Costita y la víctima. Por eso hay toda una zona del personaje (una zona fundamental, que hubiera permitido conocer su resistencia o entregamiento al vicio) que queda en penumbra. También la escritura se resiente a veces de cierta facilidad, de un abuso de coloquialismo, como si el ímpetu con que Amorim escribe lo eneguciera para el necesario rigor verbal.

Pero estos defectos de la novela, por importantes que puedan parecer, no consiguen disminuir su eficacia como documento de una realidad y como pintura de un personaje que si ya es familiar por la crónica, tan empachada, del periódico o por los seudos discursos de los bien pensantes, es absolutamente inédito en nuestra narrativa. Que Amorim haya sabido descubrirlo en su peripecia y en su emoción, que haya sabido mostrar las raíces del mal y la necesidad de exponerlo, de sacarlo

crudamente a luz, debe considerarse como un acierto que ningún reparo formal podrá oscurecer.

Es la novela una buena prueba (palpable, convincente) de que el realismo social no necesita el discurso sino la verdad, de que el mejor, el más convincente argumento progresista, es la exposición sin disimulos, ni énfasis descolocados, de la realidad que nos envuelve. Una exposición que —por otra parte— no renuncie a la fantasía ni a la ternura, que sepa levantarse del plano del documento hasta el de la creación.

Dos o tres mundos

En *Los montaraces*, Amorim presenta un mundo novelesco que se compone de dos o tres zonas claramente delimitadas y a las que se accede por etapas, como si se atravesaran círculos concéntricos. La primera zona (el primer mundo) es el de los pobladores de Las Tunas, pueblito ribereño en que el narrador presenta a Cecilio Morales, a su padre (a quien llaman el Maragato) y a Floriana, concubina de éste. Las Tunas está apenas esbozado pero es ese pueblo nuestro, tan familiar en la narrativa uruguaya, y que sólo necesita unos rasgos sobre el papel para existir. Esos rasgos están dados más por el paisaje humano que por la topografía.

Porque lo que interesa indudablemente en esta zona es la calidad de sus hombres, y para mostrarla, le bastan al autor un par de anécdotas: el cruce del río por Cecilio para ir a buscar la receta de una curandera que salvará a Floriana; la doma del potro en el rincón asombrado que cumple también Cecilio. Así se perfila un ambiente y una psicología, la del protagonista, muchacho generoso y audaz para quien las supersticiones y tabúes regionales no existen. Porque Cecilio, aunque primitivo, no se arredra ante el misterio. Antes bien, lo siente como una provocación. Y así como más tarde habrá de domar al potro, así se arroja sobre el lomo del río y vence su peligrosa Cola del Diablo.

Hay otra calidad en Cecilio, y en toda esta narración: el calor humano que une a los personajes por hilos misteriosos. No es sólo la viril relación entre el Maragato y su hijo o entre Cecilio y su amigo Perico (cara de mico). Es esa otra relación más incomprendible, pero fortísima que se establece entre Floriana y

Cecilio, entre la todavía joven mujer de su padre y el hijo. Cecilio, al atravesar el río para ir en busca del remedio que habrá de salvarla, compromete su afecto. Hace algo más: realiza una hazaña que su padre debió cumplir y que no pudo. Cecilio de algún modo sustituye a su padre.

Pero de aquí no pasa, porque en esta zona de Las Tunas no hay nada turbio y los sentimientos y las atracciones aunque existan, no degeneran. Este es el primer círculo.

Nacimiento de la solidaridad

Frente a Las Tunas se encuentra una enorme isla que llaman Isla Mala. El río la encierra con sus brazos y la protege: sólo es accesible por el Norte. De ella llegan, a veces, escopetazos y algún cadáver de ahogado con un agujero en la frente que la superstición no sabe si es de bala o de flecha. Para los habitantes de Las Tunas, representa lo tabú. Para Cecilio, un desafío. El ha vencido la Cola del Diablo y se siente capaz de vencer a la isla. Una noche se desliza, lucha largas horas con el río y sus corrientes, llega exhausto a la otra costa. Pone el pie en otro mundo.

Allí encuentra a los montaraces, a los obreros de la isla que son explotados por una empresa maderera. Atados a la contrata por los rapaces créditos en el almacén, nunca acaban de liquidar su deuda y sólo consiguen saldarla con la muerte a manos de los capataces o en las profundidades del río. Cecilio descubre poco a poco ese mundo. Su primer contacto es Anacleto, un montaraz que se ha separado de la compañía y que vive en la parte más salvaje de la isla. (No lo buscan. Saben que tarde o temprano habrá de volver). Entre Cecilio y Anacleto crece una amistad que está hecha más de sobreentendidos que de palabras, de gestos que aluden al afecto, que de demostraciones. Por medio de Anacleto, Cecilio empieza a integrarse en ese mundo y a querer cambiarlo.

Porque hay en Cecilio, sin instrucción, sin guía teórica de ninguna especie, la pasta de un reformador. Se siente natural, espontáneamente, solidario de los demás hombres, y ese impulso psicológico (que da la clave de su carácter) se transforma pronto en acción. Cecilio va

poco a poco conociendo a otros montaraces, trata de despertar en ellos el sentido de una protesta colectiva, y hasta consigue organizar una fuga. Es un fracaso, pero es la primera etapa. Maduros por la experiencia, los montaraces organizarán más tarde un movimiento mayor. Y aunque habrán de volver inevitablemente (la compañía lo sabe de memoria), vuelven en otro nivel de su experiencia. Cecilio, casi accidentalmente, irá a la cárcel. Pero la misma cárcel es necesaria en este largo y duro proceso.

Las raíces del infierno

Hay un círculo interior al que Cecilio no llega. Es el de los patrones que viven en el norte de la isla, más allá de la cerca de palos pintados. Es un mundo clausurado en sí mismo que el novelista sólo presenta en el último y más largo capítulo de la obra. Si la solidaridad social era el tema dominante entre los montaraces, aquí lo único que se advierte es la lucha feroz entre los individuos. Lucha ejemplificada por el adulterio entre Wanda Saravia y el hermano de su esposo, el ligeramente afeminado Diógenes. El tono de la narración cambia aquí bruscamente. A la tranquila objetividad con que Amorim presenta sus personajes de *Las Tunas* o de *Isla Mala*, sucede una violencia contenida, un acento melodramático que da a las tensas situaciones, a los imposibles diálogos, un peso intolerable.

Nada reprocha Amorim. No hay una palabra de censura para esta clase ociosa que vive del trabajo de las otras. Pero en la pintura descarnada y hasta cruel de su violencia, de su maldad, hay la peor censura. Es un mundo infernal y desagradable que ni siquiera la habilidad del novelista para componer el personaje femenino principal consigue disimular. Por otra parte, algunas incongruencias psicológicas (no parece creíble que Wanda deje a su marido tratar exclusivamente con los médicos el problema de su infecundidad; no era mujer para quedarse sin saber por qué no podía concebir), y el tono general de frenesí con que está contado todo el episodio, contrastan demasiado obviamente con el resto de la novela.

Una geografía imposible

Los eruditos del futuro tal vez se pregunten dónde queda Isla Mala, entre qué coordenadas geográficas. Por algunas referencias (a San José, a Montevideo, a Buenos Aires), cabría suponer que está situada en nuestro país, y al norte. El río bien podría ser el Uruguay; Constituyentes sería una variante de Constitución. Pero ¿cómo conciliar estos datos con la enorme extensión de la isla, con su naturaleza francamente tropical, hasta con las mismas especies de árboles que Amorim cita? La respuesta parece obvia. Isla Mala pertenece a la geografía de la ficción y tiene sus coordenadas más cerca de Horacio Quiroga (y hasta del alucinante Hudson de *Green Mansions*) que de Salto o Constitución.

Enrique Amorim ha querido hacer algo más que un documento social sobre la explotación del hombre por el hombre de nuestra América. Ha querido mostrar un mundo y unos seres dibujados no en su situación sociológica o en su perfil político y geográfico, sino en su universo psicológico, en su mundo interior de afectos y odios, de solidaridades despertadas lentamente, de pruebas y conflictos que no pueden encerrarse sólo dentro de una fórmula o de un destino concreto. De ahí que más importante que la organización de la fuga (las fugas) sea el nacimiento de una amistad o de un odio, de un sentimiento de deseo o de un amor entero.

Por eso, todo el peso de la novela descansa en esos momentos en que Cecilio o algún personaje secundario descubren al hombre en el otro, o se descubren a sí mismos. Cecilio enfrentándose a la concubina de su padre, la atractiva Florianana, en las primeras páginas del libro; Cecilio intimando silenciosamente con la Pelada en su casa de Isla Mala, sintiéndose atraído por la compartida sensualidad de esa mujerona, despertando en ella sentimientos que parecían muertos para siempre; Cecilio encontrando en Aminda a su mujer y paladeando en el recuerdo el momento único y siempre repetido por la memoria de la posesión.

Pero también Cecilio en su tozudez para obligar a los montaraces a enfrentarse con su verdadero destino, y Cecilio en su relación con el padre, ya envejecido, o con el arisco Anacleto, o con Perico, de tan grandes reservas

de admiración. Y no sólo Cecilio. El episodio en que Facundo y Cerviño van abriendo monte es ejemplar de esa capacidad del autor para expresar lo que une o separa a los seres humanos en términos de pura narración. Aunque reminiscente de otro ilustre relato (*La bofetada*, de Quiroga) este pasaje de la novela de Amorim alcanza mayor complejidad psicológica ya que el miedo de Facundo que a cada minuto espera el machete de Cerviño cayendo sobre su cabeza, sólo tiene justificación en su cobardía.

Hacia un realismo novelesco

Esa es la verdadera historia que cuenta *Los montara-ces*. La historia de unos hombres y de una naturaleza poderosa, una naturaleza sentida por el narrador con sobria y eficaz poesía. Esa es la historia que encierra el libro y no la que aparece en su superficie anecdótica. Porque como documento, el libro no cumple su cometido. Lo cumple con exceso en todo lo que sea creación de personajes y exposición de sus relaciones. De ahí que el realismo que cubre como una lámina a toda la novela, sea un realismo de apariencia. No son los escrúpulos documentales los que guían la mano (y la intuición) del narrador, sino los escrúpulos de la invención auténtica.

La geografía es imposible, la anécdota misma tiene lagunas o ilustra lo que no importa, el mensaje social es evidente y por lo tanto, superfluo. Pero no está allí la novela. La novela está en esa capacidad de crear mundo y seres, de hacerlos vivir una peripecia verdadera, de descubrir (o inventar) los detalles significativos que convierten el relato en perdurable ficción. La novela está en ese universo fantástico de Isla Mala que el novelista ha levantado desde la perspectiva misma de los seres que la pueblan.

Un realismo novelesco, tal vez sería la fórmula. Es decir: un realismo en que lo importante no es la estadística ni la topografía, sino la verdad esencial de cada ser, de cada situación, de cada peripecia. En que lo importante es su condición de ejemplaridad. Porque es así como debe nacer la conciencia de una solidaridad entre los hombres, es así como los hombres se descubren y se apoyan, aman y odian. De este modo, el texto

pierde su carácter puramente ficticio y se convierte también en testimonio.

Un vasto fresco narrativo

El mayor error que se puede cometer al juzgar *La desembocadura*, es considerarla como una obra independiente. Aunque la editorial que la publica asegura desde la tapa que es una novela, el libro ofrece en sus generosas 104 páginas algo más y algo menos. Superficialmente considerada, es la historia de una familia (o tal vez de dos) que cuenta el bisabuelo Montes desde su tumba de pasto, situada en la desembocadura de uno de nuestros ríos caudalosos. La historia, o mejor el relato, lo escucha y seguramente lo trasmite el bisnieto, descendiente de la rama ilegítima de los Montes. A través del recuerdo del bisabuelo, desfilan episodios de la instalación de la familia en las márgenes del río, en una tierra que era todavía de indios pero que la civilización (como distinguió Sarmiento) iba quitando a la barbarie. Allí funda el bisabuelo las dos familias, la legítima con su mujer Esmeralda Saavedra; la ilegítima con la hija del capataz, la dulce y dócil Magdalena Lope.

El mundo feudal del siglo XIX cede lentamente paso al esfuerzo industrial del siglo XX. El bisabuelo no se esfuerza por contarlo todo, ni siquiera por contar lo más obviamente importante. En su evocación, la muerte de un peón puede ser detallada, en tanto que casi no dice cómo muere su mujer. Porque la memoria es así. Sobre todo, la memoria de los muertos, de los que están más allá de las convenciones de la cronología. Lo que surge del relato es un mundo que a saltos pierde su fisonomía rural y épica para ir creando pueblitos, luego pueblos, luego ciudades. Un mundo en que aparecen más tarde los pueblos de ratas y los clubes de tennis para los ingleses del ferrocarril, un mundo en que las mujeres empiezan a estudiar y los jóvenes patricios regresan con una experiencia de Europa. Un mundo, nuestro mundo, en que se oye hablar de huelgas y comunismo, de médicos que se dedican a los pobres y ricos que se dedican sólo a sí mismos. Pero la memoria del bisabuelo, tan fresca para la pintura de los albores de esta historia, ya salta, ya selecciona, ya olvida, cuando llega a este siglo. La novela (si se trata de una novela) al tiempo que acelera su

ritmo, pierde continuidad y acaba por ser devorada por las arenas del presente.

Las leyes de la poesía

Una lectura más detenida del libro revela otras cosas. Ante todo, certifica esa felicidad narrativa de Amorim que le permite insertar un episodio tan cruel y tan tierno a la vez como el de los niños que juegan entre la bosta y acaban matando a una comadreja. O aquel otro episodio alucinante, digna pareja del remate de *Corral abierto*, en que un grupo de mujeres de ese pueblo de ratas arranca con sus uñas la piel de un hombre, convirtiéndolo en grotesco macho de sangre. Este último episodio, que el autor no explica y tal vez sea inexplicable, inserta violentamente en una narración más o menos realista, un elemento alegórico que revela su doble fondo.

Porque es en ese plano en que la narración de hechos y sucesos que ocurren a personajes visiblemente reales, adquiere otro sentido. Y nos ilustra sobre la verdadera naturaleza del libro. Concebido como el largo, errático, memorioso relato de un difunto. *La desembocadura* obedece más a las leyes de la poesía que a las de la narración realista. Se apoya, es cierto, en la observación de la realidad, dice muchas veces su color exacto, su peso, pero apunta más hondo y más lejos: a la creación de una atmósfera narrativa autónoma, una suerte de espacio que es válido en sí mismo y cuya historia fabulosa es más verdadera que la que puede componerse sólo con sucesos y personajes de la realidad. Ese espacio narrativo es el panorama mismo dentro del que se inscribe esta memoriosa divagación del bisabuelo. Pero es algo más.

Un marco y una clave

Es también el espacio en que, poco a poco, a través de treinta y cinco años de continuada labor, Enrique Amorim ha ido inscribiendo su mundo narrativo. Es un espacio observado en toda su realidad, minuciosamente verificable en su ropería y en su historia, en sus leyes y su utilería, en su incnografía y sus costumbres, pero al mismo tiempo es un espacio irreal. O mejor dicho, es

un espacio poético. Desde *Tangarupá* (escrito a los veinticinco años) hasta *La desembocadura* (de sus cincuenta y ocho), Enrique Amorim ha ido mostrándolo, ha ido dibujando sus límites, se ha detenido a considerar algunos de sus más notables accidentes, ha hecho su crónica y enriquecido su folklore. Cada uno de sus grandes libros es una etapa de ese proceso mitológico.

Desde este punto de vista, *La desembocadura* adquiere caracteres de marco narrativo (ya que toma la historia de ese mundo desde sus orígenes mismos y la cierra como un testamento) pero tiene también caracteres de clave. Si se hunde la mirada en lo que significa este divagatorio discurrir del bisabuelo, esa evocación por fragmentos de un universo, se descubre que en este breve e intenso libro, Enrique Amorim ha dejado como un inventario final de su creación y su mundo, el índice que ordena, distribuye, localiza. Con este relato se cierra su labor en las vísperas mismas de la muerte.

Perspectiva de medio siglo

No hay prácticamente novelistas en la literatura uruguaya. El siglo pasado tuvo a Eduardo Acevedo Díaz y a Carlos Reyles, ya que no eran novelistas ni Javier de Viana (a pesar de *Gaucha*) ni Horacio Quiroga (a pesar de *Historia de un amor turbio* y *Pasado amor*). Es cierto que no faltan escritores de novelas en este siglo, pero eso no basta para certificar la existencia de un novelista. Para que éste exista, es necesario que exista un mundo novelesco. No lo tiene Francisco Espínola, nuestro gran cuentista, a pesar de su única novela, *Sombras sobre la tierra*. Tampoco lo tiene Juan José Morosoli, a pesar de *Muchachos* y por la razón de que esta obra es sólo un conjunto de cuentos más o menos entrelazados. Los otros autores de novelas (como Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porto), tienen una importancia puramente local y no trascienden el lado documental y anecdótico de la narración. No crean mundo.

El único nombre que puede ponerse hasta ahora junto al de Enrique Amorim es el de Juan Carlos Onetti que en seis u ocho libros — escritos entre 1939 y 1960 — ha creado un universo novelesco, completo y rico, muy personal. Pero es el suyo un universo casi totalmente argentino porque Onetti (como Quiroga) ha desarrollado

casi toda su actividad literaria en la otra orilla del Plata. Es el paisaje y son los hombres de la tierra argentina los que reflejan mayoritariamente sus novelas ciudadanas. Aunque importe mucho, aunque su obra sea muy valiosa, Onetti como creador de un mundo novelesco nuestro, ocupa un lugar secundario frente a Enrique Amorim.

Y esto es precisamente lo que quiero subrayar ahora. Aparte de haber creado un mundo novelesco propio, continuado y coherente a lo largo de treinta y cinco años de vida literaria, Amorim ha contribuido a crear nuestro mundo en términos de literatura. Es el suyo un mundo nuestro. Allí se ve reflejado el Uruguay de hoy en parte considerable de su existir. Ese mundo ha sido levantado por un creador inquieto y fecundo, para quien la realidad era motivo de constante y renovado asombro, de inagotable apetencia, y que supo cómo transformar esa realidad en ficción y fijarla perdurablemente ante nuestros ojos.

(1961)

JOSÉ LINS DO REGO EN LA NOVELA BRASILEÑA

I

En unos veinte años (entre 1932 y 1953), José Lins do Rego publicó once novelas que bastaron para consolidar una reputación literaria de probada solidez. Una primera ojeada a su producción permite agruparla en dos partes desiguales: por un lado, las novelas que integran el ciclo de la caña de azúcar: *Menino do Engenho*, *Doidinho*, *Bangué*, *O moleque Ricardo*, *Usina*; del otro, las que no pertenecen a este ciclo, aunque en muchos casos (como *Fogo Morto*) se vinculan a él por el tema y el ambiente. También es posible una segunda partición: de un lado, quedarían las novelas regionales; del otro, sola, *Eurídice*, que se ambienta en una gran ciudad, Río de Janeiro. (Es claro que no se debe olvidar el precedente parcial de *O moleque Ricardo*, algunos de cuyos capítulos transcurren en Recife).

Esta doble clasificación externa permite acercarse a la producción de Lins do Rego en su estructura y en su temática. Considérese, ante todo, desde este último punto de vista el ciclo de la caña de azúcar. Sus cinco novelas se apoyan en una realidad económica, social y cultural que el autor conoce directamente: el Nordeste, con sus ingenios azucareros, su tradición patriarcal y esclavista que se objetiva en la doble imagen, *Casa grande y Senzala*: con la esclavitud de la raza negra, abolida en el papel, pero no en la sangre; con la poderosa sensualidad que el clima exacerba, con la fe mezclada a la superstición más burda; con el culto al bandido — el *cangaceiro* — que los cantores populares exaltan ante la complacencia de los oprimidos; con su irredimible de-

cadencia. Ese mundo del Nordeste brasileño — que presenta tantos puntos de contacto con el que pintan los escritores sureños norteamericanos (William Faulkner, por ejemplo) — ha generado una rama novelística de las más poderosas de la ficción contemporánea. Allí surge este ciclo de la caña de azúcar, al que lleva Lins do Rego el mismo material humano, complejo y mezclado, la misma situación sociológica, que su amigo Gilberto Freyre estudia con penetración en tantas obras ilustres.

Lins do Rego no ha pretendido hacer únicamente obra de sociólogo; no ha buscado el documento. Las novelas de su ciclo rescatan su propio tiempo perdido; constituyen un buceo en la infancia del novelista. Como Carlos de Melo, el autor fue también un *Menino do Engenho*. Como él, vivió los días irresponsables de la niñez, las historias de las viejas negras; el contacto ardiente de las jóvenes; se empapó de mundo y naturaleza. Así, por lo menos, lo presenta Olivio Montenegro en un ensayo.

"José Lins do Rego nasceu e criou-se em engenho. A sua família era das mais ricas em terras na Paraíba. Ele conta em 'Doidinho' que o seu avó, o velho José Paulino, possuía nove engenhos, e é verdade, engenhos que abarcavam zonas fertilíssimas, de grandes varzeas que se estendiam a perder de vista pelo vale do Paraíba. O seu primeiro contacto na vida foi pois com uma natureza extraordinariamente rica, e os homens que éle conheceu no meio dessa natureza foram homens simples, a gente quase patriarcal de sua família, e a gente inteiramente rústica dos seus campos. Sobre este mundo de vida un poco primaria é que logo se abrem os seus olhos gulosos de menino" (1).

Su primera novela (escrita a los treinta años, al comienzo de su madurez) adopta la forma autobiográfica del relato, y todo el ciclo de la caña de azúcar transpara la anotación directa. Sin embargo, Lins do Rego no se limitó a traspasar sus experiencias personales al papel. Hizo algo mejor: reinventó el mundo abolido del ingenio nordestino y mezcló sus propias vivencias con la de sus personajes. Hizo obra de novelista-sociólogo, no de memorialista. De aquí, que, a la postre, pueda resultar vana empresa la de buscar en las páginas, hen-

(1) Cf. *O Romance Brasileiro (As suas origens e tendências)*, Rio de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1938. Cap. XIII, pág. 131.

chidas de vida, de sus novelas, el rasgo autobiográfico, la confesión, por más que todo lector (según apuntaba tan bien Sainte-Beuve) quiere saber dónde termina el mármol y dónde comienza la carne viva. Esa recreación, esa capacidad empática de proyectarse, *fuera de sí*, sobre los seres de su ficción, puede ejemplarizarse con el *moleque Ricardo*, el negrito compañero de juegos de Carlos de Melo, y cuyo humilde destino sigue también con amor Lins do Rego.

Por haber sabido recrear una sociedad, las novelas de Lins do Rego fueron juzgadas como *documento*. Y como tal seguirán valiendo, aunque siempre sea necesario subrayar que allí no se agota su contenido, ya que su autor es, ante todo y sobre todo, un narrador. El arte de contar — con la fluencia y la felicidad que supone — está entero en sus páginas. Sus primeras novelas — éstas del *ciclo de la caña de azúcar* — proliferan en personajes, en vida intensa, dada con toda fuerza, derrochada. Y esa recreación hormigueante, es sólo posible porque Lins do Rego posee una impar capacidad de observar, doblada por otra de descripción inagotable. Lins do Rego parece haberlo visto todo y su memoria haber registrado, sin descanso, todo lo visto. De aquí que la crítica insista en apuntar su condición de *instintivo*, de creador espontáneo. Luego se verá qué grado de exactitud encierran ambos calificativos.

Cerrado en 1936 el *ciclo de la caña de azúcar*, Lins do Rego intentó otros ambientes y otras modalidades del tema regional. Concentró la acción en escasos personajes (como en *Riacho Doce*) o la prolongó como en *Pedra Bonita*, sobre dos pequeñas localidades, ligadas por el crimen y el fanatismo.

II

Con la excepción de *Água-Mãe* (que transcurre en el Estado de Río, y de *Eurídice* (ésta, en Río mismo), no se apartó del Nordeste, pero buscó nuevos paisajes: una perdida estación del *Great Western* o el mar o el *sertão*. Al mismo tiempo, su arte de narrador se depuró. Frente a las novelas del *ciclo de la caña de azúcar* — que abusaban del desarrollo lineal — ensayó estructuras más

complejas; ahondó en la psicología de los personajes; ordenó la espontaneidad algo caótica de su sintaxis. Pero no disminuyó su poder creador, ese ímpetu elemental de contador de historias que se revela, insuperable, en *Pedra Bonita*, en *Fogo Morto* y en *Cangaceiros*.

Estas tres novelas de su madurez de creador no integran un ciclo, como se ha dicho con apresuramiento. La acción de *Pedra Bonita* se continúa en *Cangaceiros*. Pero *Fogo Morto* tiene otra óptica y otros personajes. Eso basta para aislarla. De las tres, es la más rica en creación de seres, pero su estructura resulta errática. *Pedra Bonita*, en cambio, muestra el novelista en el colmo de su arte. Merece, por eso mismo, un análisis más detenido.

En ella ataca Lins do Rego un tema de auténtica raíz épica desde un ángulo familiar. Contará la trágica historia a través de las reacciones que produce en Antonio Bento, un adolescente problemático, pariente de los de sus otras novelas. (Este procedimiento ya había sido intentado en *Menino do Engenho*, en *Doidinho*, en *O moleque Ricardo*; volverá a ser usado en *Euridice*, en *Cangaceiros*.)

El mundo que recorre Lins do Rego es, esta vez, el *sertao*, el mismo que con tanta profusión verbal describió para siempre Euclides da Cunha. En dos partes se divide la novela: la primera cuenta la vida de Bento en Assú, donde oficia de criado y monaguillo del Padre Amanco, varón irreprochable, que linda con la santidad. El odio que todo el pueblo siente por la vecina localidad de Pedra Bonita se proyecta sobre el niño, que allí nació y allí tiene su familia. Una vieja historia de masacre y delirio, que no llega a contarse, hechiza sus noches. Atormentado por el odio, Bento busca un resquicio de la verdad. Paralelamente se desarrollan otras acciones; en una de ellas, el casto adolescente es objeto de la concupiscencia de doña Fausta.

La segunda parte traslada la acción a Pedra Bonita, para retornar luego a Assú. Se conoce entonces el horrible secreto: un fanático había trastornado al pueblo de la Pedra fingiéndose (quizá creyendo ser) Hijo de Dios; exigía sacrificio de niños, fecundaba a las vírgenes, excitaba el natural histerismo del pueblo, torturado por la miseria y la sequía. Su obra se liquidó con una matanza, cuya responsabilidad recae, según la tradición, en un ascendiente de Bento. Esta historia que la transmisión

oral enriqueció de sombras y vinculó caricaturescamente a la *Pasión*, ha de repetirse fatalmente en el curso de la novela, arrastrando en su trama a los padres y a los hermanos de Bento, al mismo adolescente. Y será él quien intente redimir la culpa de su antepasado — que pesa sobre su raza como la maldición de Judas — yendo a advertir a los fanáticos que un cuerpo de ejército se acerca para destrozarnos. Con la decisión de Bento se cierra esta sombría novela, que prolonga sus ecos en *Cangaceiros*.

Aunque su acción tiene un poderoso atractivo — que el resumen apenas permite adivinar — no reside allí la fuerza mayor de esta obra. Reside, creo, en la vida interior de sus personajes. Cada uno de ellos — y son muchos — vive con auténtica verdad su parte de tragedia. Culpables o inocentes, fanáticos o lúcidos, responsables o locos, se entregan íntegros a su pasión o a su causa; todos viven en plenitud. Lins do Rego los desnuda con entera objetividad. Se cuida de entremeterse, de cortarles el aliento. Por eso, puede comunicar al lector toda la fuerza de los gritos de doña Fausta, corroída por su soltería; la debilidad del Padre Amancio al enfrentarse a la histeria colectiva; la alucinada prédica de Sebastião, el *santo*; la llamada de la *mae d'agua*, que escucha Domicio, insomne y temblando en la noche. No sólo vive Antonio Bento; no sólo consigue apresar Lins do Rego su alma enteriza y profunda, su castidad codiciada, su deleite (sin rastros de sensualidad) cuando las campanadas de la iglesia, promovidas por su brazo, se derraman sobre el pueblo dormido. Aquí viven hasta los más fugaces o anodinos personajes.

Estas figuras se recortan contra un paisaje árido y duro en su sequía, avasallador en la tormenta; y contra las pasiones que las devoran: la superstición, el fanatismo y el crimen; la violencia en que se sumergen, frenéticos, *cangaceiros* y soldados. En el aire de esta trágica historia quedan suspendidas la sangre y el furor.

El lector de esta novela puede preguntarse de donde sacó tanta oscura fuerza el novelista. En un ensayo de *Poesia e vida* lo ha señalado el mismo Lins do Rego. Dice allí, refiriendo una entrevista a la que fue sometido:

"O jornalista procurou falar de minhas influências "estrangeiras, dos mestres que me haviam nutrido a "minha formação cultural — eu lhe falei dos cegos cantadores de feira da Paraíba e Pernambuco. Os cegos

"cantadores amados e ouvidos pelo povo, porque tinham "o que dizer, tinham o que contar. Dizia-lhe, então, "quando imagino os meus romances, tomo sempre como "roteiro e modo de orientação, o dizer as coisas como "elas me surgem na memória com o jeito e as maneiras "simples dos cegos poetas. Por conseguinte, o romance "brasileiro não terá em absoluto que ir procurar os Charles Morgan ou os Joyce para ter existência real. Os "cegos de feira lhes servirão muito mais como a Rabelais serviram os menestres vagabundos da França" (2).

III

La crítica ha señalado ya, en repetidas oportunidades, algunas notas características del arte narrativo de Lins do Rego. Esas notas pueden considerarse (y también en el buen sentido) lugares comunes del crítico literario. Una de ellas ha sido apuntada por Olivio Montenegro con estas palabras:

"*E contudo não se pode dizer que seja um grande escritor no sentido estético ou filosófico da palavra, José Lins do Rego: é mais uma natureza. O escritor é o homem para quem o estilo, escolhe, analisa, faz e refuz a idéia dentro de si: ele subordina a vida á idéia, ele luta para vencer a Natureza. Em José Lins do Rego, a literatura é mais obra de instinto do que reflexão. "O talento é uma longa paciência' não passa de uma frase sem sentido para o autor de 'Menino do Engenho'. Não há paciência, estudio, reflexão nos elementos; há subitaneidades e força, improvisação e surpresa. José Lins do Rego escreve dois romances no mesmo ano, e a força vital que tem um vai se encontrar no outro, os mesmos transbordamentos de saúde, a mesma excitação febril"* (3).

Aunque este juicio contenga alguna verdad provisoria, es indudable que Montenegro exagera. (Y no sólo por el hecho de que únicamente en 1939 publicó Lins do Rego dos novelas). Digo provisoria porque una lectura

(2) *Poesia e Vida*, Río de Janeiro, Editora Universal, 1945. Art. *Coisas de Romance*, pág. 54.

(3) Cf. *Ob. cit.*, pág. 135.

más atenta demuestra que lo instintivo en él es la actitud de contar, la despierta e insatisfecha curiosidad por la vida, la vitalidad. Pero nunca el arte mismo. No debe olvidarse que la primera novela es de sus treinta años y que un examen de su obra muestra el esfuerzo por lograr estructuras novelísticas cada vez más complejas, por profundizar la visión psicológica y social, por madurar el instrumento expresivo. Lo que hay, indiscutiblemente, en Lins do Rego, es la fluidez natural y la fruición del cuentista nato. Esto no significa que falte la intencionalidad y la premeditación, que él se complace en presentar bajo los caracteres de la espontaneidad. A tal punto que no vacila en sostener, como crítico, una posición cuyo primitivismo ya ha sido denunciado. Véanse estas declaraciones de *Poesia e vida*:

"Mais uma vez ponho, como base e núcleo de todas as minhas cogitações de ordem estética e de ordem moral as substâncias que se concentram na vida de todos os dias. Nada me arreda de ligar a arte á realidade, e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias. Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto" (4).

Reflexión similar puede hacerse respecto de su imaginación, tan alabada. Es indiscutible. Sin embargo, parece atada duramente al realismo, como si Lins do Rego quisiera prevenir todo desvarío por la observación minuciosa de la realidad. (Lo que no significa que la magia o la superstición no encuentren sitio en su obra, como lo encuentran en la vida. Recuérdese al pae Lucas de *O moleque Ricardo, la mãe d'agua de Pedra Bonita*, las fábulas del *sertao* en *Cangaceiros*). Pero Lins do Rego ha descubierto que la realidad suele ser más fantástica que el mundo concebido por la imaginación. Un ejemplo puede encontrarse en el padre de Antonio Bento, incapaz de comunicarse con su mujer y sus hijos, insensible, vertiendo toda su ternura inútil en un viejo chivo, al que acaricia y alimenta como si fuese una criatura.

En cuanto al poder descriptivo que, unánime, le reconoce la crítica, es, también, poderoso, sin que nunca aparezca ajeno al asunto. No hay en sus novelas nada

(4) Cf. *Ob. cit. Prólogo*, pág. 5.

de la descripción externa que linda (o cae) en el inventario. (El siglo XIX escapó apenas, en la obra de sus mejores, a esta siniestra tentación). En realidad, más que fuerza descriptiva lo que posee Lins do Rego es un mágico poder de observación que se derrama en sus páginas con minuciosa, morosa, delectación.

IV

¿Es posible una caracterización sumaria del arte de Lins do Rego? Uno de sus mejores críticos ha resumido así su impacto:

"O escritos de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos; o mais possante contador, o documentador mais profundo e essencial da civilização e da psique nordestina; o mais fecundo inventor de casos e de almas" (5).

No quiero insistir en dos aspectos que Mario de Andrade recoge y que he indicado antes (su cualidad de cuentista nato, la condición documental insuperable de su obra), pero quiero subrayar, en cambio, lo de *inventor de casos y de almas*. Porque muchos que han creído en su arte, han llegado a pensar que sólo era un admirable cronista, un puntual historiador. Y Lins do Rego es, sobre todo, un creador novelesco. Y como señala el mismo Andrade, *inventor de casos y de almas*. Voy a reproducir unas palabras del mismo, complementarias de las citadas:

"Outro analista de absoluta primeira ordem é Lins do Rego. Lins do Rego é um mundo, pra mim a maior personalidade de romancista que já tivemos. Tem ação, tem documentação social, tem sabor regionalista. Mas, a meu ver, uma das suas qualidades mais fortes é a descrição de almas. Se buscarmos um dos seus romances mais de ação, mais repletos de anedotas e documentação regional como o espléndido 'Pedra Bonita' ainda o analista vivaz aparece com grande clareza. Toda aquela série de individuos típicos das nossas cidades paradas do interior já foram descritos por con-

(5) Cf. Mario de Andrade: *O Empalhador de Passarinho*, Sao Paulo, Livraria Martino Editora, 1949, pág. 119.

"tistas e romancistas nossos, mas sem que se detivesse em cada personagem com o mesmo carinho com que se estendeu na magistral análise de sacristão: Lins do Rego soube caracterizar a cada um com humanidade intensa" (6).

(De la lengua sabrosa, a la que también se refiere, no hace falta hablar. Baste que la señalen sus compatriotas y que él mismo, en alguna defensa del arte popular, haya subrayado esta intención de su arte).

Es claro que la crítica no ha dejado de apuntar — a veces con miope insistencia — los defectos de Lins do Rego. Uno de los más denunciados (aunque sea parcial y no afecte la validez final de su obra) es el infantilismo gramatical, bastante pronunciado en los primeros libros. Es necesario, sin embargo, ahorrarse alguna confusión. El lenguaje de Lins do Rego es, muchas veces, deliberadamente torpe. Se ajusta no sólo al habla del personaje que piensa, sino a la sintaxis y a la propia capacidad lógica de éste. Hay, en tales casos, una intención afectiva que el crítico no puede ignorar. Véase, a título de ejemplo significativo, la reacción del moleque Ricardo, al conocer la muerte desdichada de su novia:

"Ai já Ricardo nao ouvia mais nada. Saiu como o balaeiro parando aqui e acolá, sem saber, ao léo, de corpo mandado. A cabeça nao tinha nada dentro, as pernas bambas. O que éle fazia, não sabia. Os paes iam ficando pelas casas. Começava a chover e guarda chuva debaixo do braço. A maxambomba passava rondando por éle, e os outros paozeiros de corneta na boca acordavan a freguezia. Ricardo era um homem morto naquela hora. A dor ainda não se comunicara au que éle tinha de vivo. O coração do negro permanecia com o seu batecum, mais batia dentro de uma caixa como qualquer outra. Ricardo perdera a sensibilidade com o choque. Só a foi recuperando quando chegou no fim de Joao de Barros. Ai o corpo recobrou a humanidade, os nervos entraram em função. E éle relembrou a Guio-mar e o que seu Lucas lhe dissera. Há mais de hora que estava fóra de si, como louco. Há mais de hora que o mundo girava sem éle saber que era gente. Pensou logo em voltar para casa. Queria chorar, fazer qualquer coisa que fósse. Em casa foi para o quarto de

(6) Cf. *Ob. cit.*, págs. 136-137.

"portas fechadas e as lágrimas aliviaram o pesso de seu abraço. Na padaria batiam massa. Aquéle barulho vinha para éle como un toque do mundo. Havia gente viva no mundo. Guiomar morta. Tudo morrera para Ricardo. Chorou muito. Queria chorar alto como nos tempos de menino, chorar alto até que a mãe Avelina chegava para acalentar. Chorava mesmo alto de mais para que a mãe viesse para éle e o botasse no colo" (7).

Hay otro defecto que merece consideración aparte: la repetición, el *ritornelo*, en la narración. Puede encontrarse en cualquier página; en ésta, por ejemplo:

"Era assim a casa grande de Araticum. Devia ser assim há cem anos atrás. Nao seria o velho Bentao que a viesse modificar, dar-lhe formas novas. Quem o visse pela primeira vez, diria o homem que éle era. Alto e magro, de barba rala, deixada ao tempo, de olhar duro degaviao, e calado, furiosamente calao como se o uso da palavra o constrangesse. Os vizinhos nao gostavam de tratar com o velho. Desde moço que parecia um velho, um doente. Nem nas trovoadas de janeiro a sua mulher e os filhos viam o chefe da familia mudar de humor. O mesmo de sempre, nas secas, nos trovoadas, na miséria, na meia fartura. Um homem duro de mais" (8).

Al mecanizarse, este procedimiento puede resultar intolerable (es lo que les ha ocurrido a algunos imitadores infortunados) pero en Lins do Rego obedece a una necesidad interior, muy fuerte. Sus obras están henchidas de personajes, de hechos, de conflictos. Para no obligar al lector a llevar en la memoria (o en algún azoroso fichero) el índice, Lins do Rego da las notas básicas de cada personaje (obsesiones, complejos, limitaciones, deseos, temores) en forma cíclica, con regular insistencia; de allí surgen una presencia y una tensión. Cada personaje se nos enfrenta con sus peculiaridades siempre actualizadas, hechizado y sin remedio. Algún crítico ha intentado demostrar que este procedimiento obedece al deseo de obtener una composición musical, contrapuntística. Quizás sea esa también la intención de Lins do Rego. Aunque lo indiscutible es que para él, cada perso-

(7) Cf. *O Moleque Ricardo*, Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1936 (2.ª ed.), Cap. VI, págs. 40-41.

(8) Cf. "*Pedra Bonita*", Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1939 (2.ª ed.), Segunda parte, Cap. 1, pág. 172.

naje llega con su carga de vida y muerte a cuestras y soporta, con horrible intensidad, esa carga. La motivación psicológica, antes que la estética, me parece (con respecto a Lins do Rego) siempre más certera.

También se ha señalado una semejanza en el procedimiento de caracterización de los personajes en Dickens y en Lins do Rego. Ya se sabe (y Orwell lo puso tan nítidamente en evidencia) que Dickens lograba la máxima apariencia de vida al concentrar todo un personaje en un rasgo, de suma eficiencia plástica, que a primera vista podría resultar solamente caricaturesco o excéntrico y que, sin embargo, era sumamente revelador, ejemplarizante. Quizá el caso más memorable sea el del viscoso Uriah Heep, en *David Copperfield*, fro-tándose incesantemente las manos con su pegajosa humildad. Lins do Rego realiza un proceso semejante; aunque de rasgos menos acusados ya que su visión no es únicamente caricaturesca. Cada personaje de sus ficciones posee un repertorio limitado e intenso, sus propios *leit motive*. Y esa técnica de la repetición envolvente, agotadora, contribuye a fijar, sin escapatoria posible, su definitiva imagen. El capitán Custodio, de *Cangaceiros* — que no supo vengar la muerte de un hijo — es tal vez un ejemplo notable.

Estas reflexiones, algo casuales, soslayan un problema de la mayor importancia: la composición de las novelas de Lins do Rego. En muchas páginas teóricas, el autor ha manifestado cierto superfluo desprecio por la composición narrativa. Sin embargo, cualquier lector de *Pedra Bonita* o de *Fogo Morto* o de *Euridice*, advierte en seguida que el problema no le ha sido indiferente. Y aunque no se ven en sus libros estructuras rígidas o excesivamente complejas — las de un Joyce o un Faulkner, por ejemplo — Lins do Rego logra organizar con economía y fuerza su vasto mundo novelesco.

V

¿Hay, acaso, una nota central que vincule y organice estos caracteres? Creo que puede señalarse una: la *objetividad* de este arte, ya apuntada por Lía Corrêa Dutra. Lins do Rego sabe dar su testimonio social, sabe hacer vivir sus criaturas y ese mundo del *sertao* o del

engenho; sabe ser justo con el fanatismo y con la simplicidad del alma religiosa, con el esclavo explotado y con el decadente señor. Y eso porque no toma partido. Es decir, porque no condesciende al panfleto, al proselitismo barato como el que vulgariza tantas páginas de un Jorge Amado, por ejemplo. Su visión puede ser clara y nítida, aunque se deslice (como en *O moleque Ricardo*, o en *Pedra Bonita*) a través de un mundo de pasiones e intereses encontrados. El mejor ejemplo podría hallarse en la pintura de las luchas sociales en la primera de las novelas mencionadas. La historia del tímido y buen negro se proyecta sobre el pueblo de Recife convulsionado por la huelga, preparada por demagogos como el Dr. Pestana y que ha de liquidarse trágicamente con la muerte de muchos y el destierro de otros. En todo momento, la narración transparenta el deseo de veracidad; Lins do Rego quiere dar a cada hombre, por vil que parezca, la oportunidad de manifestarse en su verdad (y en su miseria, también).

Esta objetividad tiene, sin duda, sus riesgos. Y, según se ha señalado con acierto, hay cierta gratuidad en lo que escribe Lins do Rego. De aquí que sea posible preguntarse con algún crítico — y responder —:

"Mas porque nao fica em mim a ressonância permanente de significao vital, deixada por um Morgan, por Malraux? E mesmo por um Huxley ou por um Silone, no entanto muito inferiores a Lins do Rego como imaginação e força criadora?... Eu creio que isto deriva sempre da gratuidade total, da disponibilidade filosófica, sociológica, política e mesmo de concepção estética, do grande romancista brasileiro" (9).

No parece éste, sin embargo, el único enfoque posible del problema. Lins do Rego es objetivo, no por carecer de posición sino porque su posición está por encima de las posiciones parciales de cada hombre. El que abre un libro suyo descubre que su autor está por el hombre: porque quiere ser leal y sincero con todos, y quiere hacer vivir a todos. Para eso necesita mostrar el lado de sombra.

(Todo esto sea dicho en el sobreentendido de que al estar por el hombre, Lins do Rego está contra todos los que intentan su esclavitud, cualquiera que sea su matiz

(9) Cf. Mario de Andrade, *Ob. cit.*, pág. 250.

político, y esto lo sabían bien los fascistas brasileños, esos *integralistas* que se vieron retratados en el Dr. Pestana y quemaron sus libros en la plaza pública.)

Queda todavía una nota más: la tragedia. Lins do Rego, se ha dicho muchas veces, es un escritor triste. Y su amigo, el crítico Otto Maria Carpeaux, ha desarrollado la plástica contradicción que se establece entre su figura exuberante y afirmativa y la tristeza ingobernable de sus ficciones. ("*Na tremenda saúde física de José Lins do Rego há consciência desesperada de todas as doenças possíveis e da morte certa*") (10). No puedo decir si este retrato es exacto. Quiero creer que lo sea, pero no descubro la contradicción. No es necesario invocar el ejemplo ilustre de Sófocles, de trato tan suave, de apostura física tan vital. Basta leer las novelas de Lins do Rego: son tristes, sí, pero no deprimentes. El destino de sus hombres puede ser desdichado (casi siempre lo es); su vida puede consumirse y destrozarse; la decadencia ser irreparable; la tragedia llegar a su culminación. Pero sabemos (sentimos) que no es un espectador pesimista el que contempla y recrea el cuadro, Lins do Rego ama a sus hombres; no vive torturado por ellos, despreciándolos, odiándolos, como sucede a otros desdichados creadores. (Flaubert o Sartre, por ejemplo). Lins do Rego los ama y los describe en su locura, en su crimen, con acento de tragedia, y con el mismo amor — la misma ardida verdad — con que Sófocles ciega a Edipo; con el amor que se transparenta hasta cuando habla de sus criaturas en sus crónicas; "...*personagens me dominaram, mulheres e homens em sofreguidão queriam-me dar tudo que tinham, alma e corpo, dóres e alegrias.*"

Por eso en su obra se da siempre la tragedia, no el melodrama. Vale decir: la verdad desgarrada, destrozando, pero no la complacencia blanda o viciosa en el desastre, el golpe de efecto que llena de sangre las páginas sin conmover el alma.

(10) Cf. Prólogo a *Fogo Morto*, Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1944 (2.^a ed.), pág. 9.

VI

Deliberadamente excluí a *Eurídice* de este somero repaso de la obra de Lins do Rego. *Eurídice* queda aparte. No sólo porque transcurre en escenario nuevo para el autor (Río de Janeiro) sino porque en ella Lins do Rego intenta una novela de proyecciones psicoanalíticas. En cierto sentido, parece como si estuviera cansado de que siempre se le alaben las mismas virtudes (vale decir, las mismas elogiabiles limitaciones) y haya querido demostrar que podía salir de lo regional, del documento sociológico, de las psicologías humildes. Y (también) que era capaz de componer por capítulos breves, con la menor cantidad posible de repeticiones, una *novela de la ciudad*, una novela psicológica, una novela freudiana.

La verdad es que, muchas veces, más que una innovación, hay en *Eurídice* una transposición. Es cierto que sucede en Río, pero el ambiente sigue siendo rural, ya que la familia del protagonista es *mineira*, que éste hace sus estudios primarios en Minas, y que, cuando regresa, adolescente, a Río, va a vivir a una pensión de la rúa Catete, llevando la vida de un estudiante del interior, con desconocimiento casi absoluto de la gran ciudad. En la novela, está Río y no está. Pasa algo semejante al Recife de *O moleque Ricardo*. También Ricardo iba a la ciudad pero seguía pegado, emocionalmente, al *engenho* y al vivir en los suburbios, parecía prolongar una existencia pueblerina. Y hasta diría más: en *O moleque Ricardo*, con sus escenas de la huelga y del carnaval, Lins do Rego alcanzaba a pintar mejor el mundo caótico y tenso de la ciudad. En *Eurídice*, en cambio, la narración se refugia en la descripción sumamente amena, de la casa de pensión o en el conflicto sombrío del protagonista y soslaya el verdadero mundo urbano.

Con estas reflexiones no pretendo desconocer la diferencia que existe en *Eurídice* y las otras novelas de Lins do Rego; indico apenas que más vale buscarlas en la entraña misma de la obra. Aquí el acento está puesto en una psicología torturada. El protagonista, hijo de

viejos, mal criado por una hermana mucho mayor, sufre, a los diez años, un traumatismo psíquico al querer evitar la boda de ésta. Al no conseguirlo, Julio (así se llama) desea que ella muera de parto. La realidad (el autor) se pliega a su deseo para atormentarlo con la culpa. El incesto es la pasión que marca su alma, que lo deforma y que — al llegar a la adolescencia — le impedirá amar como todos, unirse carnalmente a una mujer, y que, convenientemente retocada por las circunstancias lo arrastrará al crimen.

La trama de la novela es sencilla, pero el alma que presenta es sumamente compleja. Aunque esté contada por el protagonista, no hay demasiada claridad. Podemos saber qué piensa ahora, después de trascurridos algunos años, pero no podemos estar seguros de por qué cometió el crimen. Menos aún, podemos estar seguros de quién posee la verdad: el protagonista o los otros. En determinado pasaje, esto resulta evidente hasta para él mismo. Podría tentarse esta conclusión: cada uno tiene su verdad. De aquí que, a la complejidad natural de los personajes de Lins do Rego — complejidad que duplica la de la misma vida — se suma en este caso, por la unilateralidad del enfoque, una permanente ambigüedad. Nunca podrá saberse, por ejemplo, si Isidora (la hermana) odiaba a su marido; si el estudiante Faria, el iniciador de Eurídice, y que muriera como *integralista*, era un canalla; la misma Eurídice, que parece sólo una mujer sensual e insensible, escapa a una visión definitiva. Esta imprecisión psicológica no puede computarse como defecto. Lins do Rego no quiere — no puede — mentir, y sabe que cada hombre es un punto de vista mientras que la realidad es plural. La forma de relato que asume la novela fomenta, naturalmente, esa unilateralidad.

(Todo lo que apunto aquí sobre *Eurídice* debe considerarse provisorio. La obra resulta demasiado nueva para un lector de Lins do Rego: es familiar y distinta, a la vez. Haría falta una mayor distancia; haría falta saber si es un camino que se abre ante el novelista o una experiencia aislada, sin continuación. Queden estas interrogaciones para otra oportunidad.)

VII

¿En qué sentido los problemas que plantea (y resuelve) la obra de Lins do Rego son problemas de la novela brasileña? Creo haberlo insinuado ya. Pero conviene un último repaso.

Ante todo, el problema del regionalismo. La novela brasileña no puede no ser regional, ya que el Brasil en su materia, en su carne natural, no es una unidad, sino una pluralidad de regiones, cada una con sus peculiaridades, con sus limitaciones y sus encantos, con su folklore y su tragedia, con su incanjeable felicidad. Esto no significa que el escritor deba encerrarse en su región, manteniéndose incomunicado. El propio Lins do Rego lo explicitó nítidamente en una página sobre Gilberto Freyre que vale la pena releer:

"O regionalismo de Gilberto Freyre tem a força poética de Afonso Arinos e a capacidade de penetração de Euclides da Cunha. Ele nao quer sentir sómente, quer aprofundar-se. E cultural, no sentido sociológico. E por conseguinte é mais humano. Ele nao fica o saúdoso, o poeta que se contenta com os temas poéticos, tomados pela superficie; éle quer valorizar, conhecer, medir, sugerir. O Brasil é o seu tema, ou melhor, a vida de seu corpo de idéias. Pernambuco entra na formação de seus livros como sangue e carne. Nao é Pernambuco de instituto histórico; é uma regioa que palpita, que freme de vitalidade, nos seus rios, nas suas ruas, nos partidos de cana, nas suas populações de desnutridos, nos seus arrancos de coragem, nos seus instintos de franqueza.

"A terra natal para Gilberto Freyre nao é o mar de rosas, o paraíso dos apaixonados sem controle; é a terra com as suas grandezas e as suas deficiências. E coisa humana. Para que éle fósse o grande escritor que é, bastava que se desse a recordar. Mas seria um grande escritor como Afonso Arinos, sem humanidade mais larga. O regionalismo de Gilberto Freyre se alimenta de realidades.

"(...) *Ele ama o seu Pernambuco para mais ainda "amar o seu Brasil"* (11).

Toda novela brasileña ha de ser regional. Y no se crea que ensayo la paradoja si agrego: aún la ciudadana. Porque, ¿hay acaso una ciudad brasileña típica? He visitado (he residido, también) Río, Porto Alegre, Sao Paulo, Santos, Bahía, y las recuerdo, una a una, inconfundibles en sí mismas, un mundo aparte. Lo que dije a propósito de *Eurídice* sirve en este caso. Lins do Rego describió allí un Río, uno de los Ríos posibles. Ni el añebrado de la Explanada do Castelo, ni el turístico (y un poco artificial) de Copacabana, asomaron su perfil en *Eurídice*. (Y no porque Lins do Rego, que está radicado hace años en la capital carioca, no los conozca bien).

Es imposible — por ahora — esa novela brasileña total, que intentó, con tanta ciencia y tanto arte, Mario de Andrade en *Macunaima*. Al pretender asumir en un héroe folklórico y en una historia toda la narrativa brasileña, en lo que tiene de más auténtico, Andrade logró una obra de extraordinaria atracción, de indiscutido mérito, pero una obra que se ve obligada a desconocer los límites narrativos, que se derrama sobre la épica, que se nutre del lirismo popular y que por ser tan general, acaba no siendo asimilable totalmente por ninguno de los mundos que componen el Brasil. El regionalismo, entendido con la penetración con que lo practica y expone Lins do Rego, parece ser la vía más segura, por ahora, para alcanzar ese universalismo brasileño que, al fin y al cabo, es el de todos, en América.

Otro problema, estrechamente vinculado con éste, es el de la cuestión social. La novela brasileña no puede escapar a su destino de documento social que refleje, en toda su vitalidad, en los males que lo atacan, el enorme país. Y esto es lo que han hecho los mejores novelistas: mostrar la faz social. Es claro que algunos han aprovechado la coyuntura para predicar su derechismo o su izquierdismo. La verdadera actitud la ha dado (entre otros) Lins do Rego: verdad, objetividad. Por eso ha podido decir con acierto uno de sus críticos:

"José Lins do Rego é muito mais, portanto, do que "o escritor de uma classe; é o romancista de uma sociedade, em determinada época do seu desenvolvimento, "com todas as dificuldades que a abalam, com todos os

(11) Cf. *Poesia e Vida*. Art. Gilberto Freyre, págs. 40-41.

"tipos humanos que a componem, con tódas as diver-
"gências que a separam" (12).

Por eso, ha podido agregar, refiriéndose a *O moleque Ricardo* :

"Creio que José Lins do Rego foi o primeiro a apresen-
"tar o negro no romance nacional mais como um repre-
"sentante de classe do que como um representante de
"raça" (13).

Queda un problema de índole más específicamente literario: el realismo. Ya señalé en otra oportunidad que la confusión de muchos críticos de literatura iberoamericana consistía en oponer el regionalismo al cosmopolitismo. También señalé que la auténtica oposición debía plantearse (se plantea, en verdad) entre escritores de literatura realista y escritores de literatura fantástica. Esquemáticamente expuesto, el problema parece insoluble. De hecho, el realismo de los escritores brasileños regionalistas y sociales no es incompatible con la intrusión fantástica. Una tierra tan empapada de poesía fantástica, no podía producir únicamente documentos de lo material. Por eso, la magia impregna sutilmente la trama de muchas de sus novelas. Y aunque algunos de los mejores se resistan a la fácil tentación del pintoresquismo (que obliga a introducir regularmente una *macumba* o repetir algún tema folklórico) hasta los más reacios muestran su obra contaminada de esa magia que, en última instancia, deforma el realismo crudo, lo enriquece de símbolo y misterio. De ese realismo es máximo exponente la obra novelesca de José Lins do Rego.

(1953)

(12) Cf. Lia Correa Dutra: *O Romance Brasileiro e José Lins do Rego*, Lisboa, Seara Nova, 1938, pág. 7.

(13) Cf. *Ob. cit.*, pág. 19.

MARTA BRUNET EN SU FICCIÓN Y EN LA REALIDAD

I

Un día del año 1924, la vida literaria en Santiago de Chile se agitó con la publicación de una novela corta que firmaba Marta Brunet. Nacida en Chillán (1901) y hundidas profundamente sus raíces en la tierra, la joven narradora había despreciado las convenciones de la literatura femenina de entonces en América hispánica y había escrito un relato que sorprendía por su crudeza, por la objetividad con que mostraba la pasión y el crimen en las tierras del sur de Chile. *Montaña adentro* se llamaba la *nouvelle*, y ella bastó para situar a Marta Brunet en las letras del momento y para colgarle el epíteto (algo equívoco) de *criollista*. Otros cuentos, otros libros, permitirían dibujar mejor la fisonomía literaria de esta narradora; mostrarían la evolución de su arte hacia formas más dramáticas y (también) más despojadas de lo inesencial del criollismo — abuso de color local, abuso de la jerga —; documentarían incluso una tendencia hacia la narración fantástica que, a primera vista, era insospechable en la autora de *Montaña adentro*.

La perspectiva actual de treinta años y de una obra proseguida con intensidad, sin pausa, permite una mejor comprensión de este relato, y de los que inmediatamente siguieron, reeditados (con inequívoco carácter de homenaje) por la *Editorial Losada* de Buenos Aires en 1954. Junto a *Montaña adentro* (escrita en 1923), se publican en volumen *Bestia dañina* (1926) y *María Rosa, flor de Quillén* (1929). Leídos ahora y en su secuencia temporal se advierte ante todo, una fidelidad de la autora a su mundo de infancia: el mundo de la áspera y cálida mon-

taña, del trabajo duro y las pasiones violentas, de la explotación del hombre por el hombre y de la entrega, fatalizada, al crimen o al vicio. Un mundo de caracteres violentos, acechado por el melodrama, y en que la sangre no se ahorra. Pero (y también) un mundo en que la pasión auténtica, aunque destructora, y el amor y la ternura y hasta la generosidad no están siempre ausentes.

Ese mundo está recreado por Marta Brunet con elogiabile objetividad. Las situaciones pueden ser violentas y hasta procaces (hay más de una seducción, más de un crimen, dicho en sus sórdidos detalles) pero jamás se advierte en la narración la menor complacencia. La autora acerca su mirada, limpia y clara, a la faz de este mundo y la reproduce en toda su fuerza y en toda la pureza de su destrucción. Es ejemplar, en este sentido, la escena en que Cata (protagonista de *Montaña adentro*) dice al hombre que la ha seducido o al que se ha entregado, que va a ser madre, y él le contesta:

—“¿Estáis segura siquiera de qu'es mio?”

Otro autor (el Onetti de *Tierra de nadie*, por ejemplo) no podría no deslizar en el episodio alguna nota de cinismo, de sensualidad corrupta; en Marta Brunet, lo que emerge es la fuerza, salvaje, de la mujer que en ese mismo instante se separa del hombre y rescata su perdida dignidad y la posesión entera del hijo.

Similar (y tan ilustrativo de la visión honda de la autora) es el episodio del tercer cuento en que María Rosa es humillada por Pancho Ocares, al que se ha entregado después de artero asedio, con la revelación de que si la poseyó fue para cumplir una apuesta. Entonces María Rosa, la honesta y fiel María Rosa, echa al hombre de su lado, lo reduce a la condición de mero ladrón de honra, le azuza los perros, y borra así (no por cálculo, sino por recuperada integridad) lo que fue flaqueza sin culpa.

II

Un universo femenino, ha dicho Guillermo de Torre en su prólogo. Es verdad: un universo construido por una mujer, con visión femenina, centrado hondamente en la intuición de lo femenino. Pero no un universo femenino

por su blandura o muelle sensualidad. El vigor, la transparencia e inmediatez de la mirada de Marta Brunet, no soportan esos calificativos de lo femenino sensiblero. La mujer es, en sus relatos, un ser poderoso y entero: es capaz de soportar la traición o la violencia, capaz de ser burlada y rescatar, completa, su virtud, capaz de entregarse con profunda devoción. No es un ser tallado de una sola pieza, sólo paciente y sufrida superficie. Puede cambiar y suele cambiar. Cata necesita encontrar a su segundo hombre, al puro Juan Oses, para volver a sentirse mujer; Meche, la hija díscola del segundo cuento, deberá enfrentarse a su padre, engatusado por una calculadora (la *Bestia dañina* del título) para existir y perderse en el odio; María Rosa despertará de su prolongada adolescencia de muchacha casada con un viejo para asumir su condición de mujer en las provocaciones de Pancho Ocares. Cada una de estas figuras vive un conflicto que no está en los términos mismos de la anécdota, sino que corre, no siempre visible, por debajo de la trama del cuento, dándole una consistencia y una dimensión dramáticas, difíciles de glosar pero luminosamente intuíbles a la lectura.

III

Porque estos relatos de Marta Brunet padecen de una evidente contradicción: la trama suele ser trivial o previsible o meramente melodramática, la visión que la sustenta no es nunca vulgar. Se advierte luego que la materia anecdótica no tiene importancia: que lo realmente importante es la pasión que ocurre en el personaje central: ese otro conflicto que está hecho de súbitas apasionadas revelaciones, de violencias morales, de ardimiento amoroso, o de profundo odio, de crecimiento inexorable del Destino. Los incidentes no importan en sí mismos sino en su capacidad de revelación. Podrá despreciarse, en el plano de la intriga, la preparación de la fuga de Meche con Víctor (tan fatigada de casualidades, tan bruscamente introducida en el relato); sin embargo, es de fulgurante intensidad, la escena en que la muchacha provoca al joven y le resuelve a ser cómplice (inadvertido) de la venganza contra el padre de

ella. En este instante, cuando él acaricia el cuero del zapato de la muchacha bajo su ardiente mirada, alcanza Marta Brunet la expresión total de una pasión: la destrucción del odio.

En ninguno de los tres cuentos es más intensa esa comunicación pasional con el lector que en *María Rosa, flor de Quillén*, con su pausado ritmo, su segura progresión, la intensidad que adquiere el combate interior de la protagonista a medida que se va hundiendo en su carne (no tocada por la sensualidad del marido) la imagen de Pancho Ocares. Con nada o casi nada consigue Marta Brunet comunicar esa tragedia de la revelación de la sensualidad provocada por un ser indigno, y la catástrofe de la posesión cuando María Rosa sólo descubre brutalidad en lo que creía ternura. Esa capacidad de penetrar en el alma (que no se opera por el análisis moroso, como en Proust o Virginia Woolf), sino por la intuición directa, poética, es la cualidad central del arte de Marta Brunet. Una cualidad que sobresale ya en *María Rosa* y que, corriendo años y libros, le permitiría la plenitud — tan áspera y trágica — de *Piedra callada* (1943).

IV

En uno de sus *Ensayos críticos*, se pregunta George Orwell por el rostro del escritor que asoma detrás de sus páginas: "*Cuando leemos cualquier escrito marcadamente individual tenemos la impresión de ver un rostro tras la página. No tiene por qué ser el rostro real del escritor... Lo que uno ve es el rostro que el escritor debería tener.*"

Detrás de los relatos de Marta Brunet asoma un rostro de entereza y de sensibilidad. No importa que el crítico advierta, aquí y allí, los trucos del oficio: un desenlace que se prepara gracias a un detalle prescindible o arbitrario; una descripción que demora innecesariamente o rompe, con su carga didáctica, la tensión de una escena; un rasgo de estilo en que el lirismo fracasado se pone en evidencia. No importan estos trucos porque están a la vista y son pruebas de aprendizaje, de inmadurez narrativa. Pero nunca pruebas de deshonestidad creadora, nunca trampas.

El rostro que asoma detrás de estos cuentos tiene una mirada serena y penetrante y trasluce una visión que no nace de la mera curiosidad o del conocimiento adquirido con prisa sino que recoge, desde muy hondo en la tierra y en los hombres, una cierta sabiduría elemental. Es el rostro verdadero de Marta Brunet, y, aunque increíble, es el rostro mismo de la escritora.

V

Quienes visitan su departamento en un último piso (octavo) de la Avenida Bulnes, en Santiago, descubren en la penumbra cuidadosamente mantenida una distribución de muebles, libros, cuadros y cerámicas que es muy semejante a la de su departamento en Buenos Aires. Porque Marta Brunet, que fue tantos años consul de su país en la Argentina, ha vuelto a Chile para continuar su mundo de Buenos Aires: un mundo (aclaro) que ya era chileno en Buenos Aires. Como los de sus cuentos, este mundo es esencialmente femenino. Pero no de un feminidad cruda, sino exquisita, pulida por los años de cultura, como en uno de esos poemas de Baudelaire que Tagore rechazaba (*I don't like your furniture poet*, dijo un día a Victoria Ocampo):

*Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;*

A diferencia de Baudelaire, el exotismo de Marta Brunet no la hace salir del país natal, o casi. Porque los mejores objetos de su espléndida casa son de Chile, recogidos por ella y traídos de los lugares más increíbles: cerámicas pesquisadas en el luminoso Mercado de Santiago o idas a buscar a sus fuentes, en Temuco o en Chillán; calvarios embotellados, traídos de la cárcel, en que los presos matan horas haciéndolos, o cruces rústicas, buscadas en empolvados bazares, rescatadas del tiempo y de la indiferencia. Cada uno de esos objetos, hechos por la mano del hombre o por la de la naturaleza (como los espléndidos sonrosados caracoles), ha sido encontrado un día por Marta Brunet, obtenido por ella

como pieza individual y digna de amor. Y cuando los muestra, cuando los presenta al curioso, se ve lo que cada cosa significa en sí misma, aunque no pueda saberse siempre qué significa también para ella.

No hay, sin embargo, un *parti pris* de criollismo. Marta Brunet ha vivido demasiado tiempo fuera de la montaña, tantos intensos años en Santiago o en Buenos Aires, para querer inscribirse como en un museo de reliquias autóctonas. Lo que hay es una sabia distribución de los tesoros del arte popular chileno en un marco que es marco de ella, de su persona y de su cortesía. Por eso hay también porcelana francesa o grabados españoles (interminable, elocuente muestrario de mujeres ilustres, según óptica del siglo XIX); y hay también máscaras mejicanas y libros de todas las nacionalidades.

Porque el criollismo de Marta Brunet (en su arte y en su vida) es una consecuencia de su origen y no una elección de moda literaria. Ella es mujer de montaña adentro y a la montaña está ligada por las horas de la infancia y la sangre de sus padres y los padres de sus padres. Cuando se la conoce, cuando se encara uno con esa mujer alta y fuerte, de mirada crepuscular y sin embargo tan penetrante, de voz suave y plena (*Qui hubo, hijito lindo*), en ese marco, su marco, lo primero que se advierte es la solidez de la persona. No la solidez material sino la solidez del espíritu. La cortesía matriarcal, una serenidad que parece fluir de ella, la precisión con que se mueve en la penumbra, con que sirve una bebida, o enciende alguna lámpara que no viola totalmente la sombra, o habla sin pausa pero sin prisa, son todas formas de esa misma cosa: la solidez de su persona.

Esa solidez emana de la tierra y de la posición central de su visión; es una visión feudal. Porque ella no escribe de esos seres miserables y explotados de montaña adentro como uno de ellos. Escribe con esa objetividad (que en grado supremo tuvo Quiroga) del que contempla y comprende pero no participa sino por el arte o por la intuición. Su mundo campesino está visto por una mujer en que perdura, viva, una herencia de antepasados que fueron patrones. En una conferencia bonaerense en que evoca el local donde se reunía el grupo de los *Diez*, se ha dejado decir de sus raíces: "*En el patio hay naranjos y limoneros, una alla palmera y una fuente que dice su romántica canción de*

"agua. Todo es claro, preciso, recoleto: casa colonial que implica señoría y que a ustedes y que a mí, americanos, nos es familiar, porque es la casa de los abuelos que guardamos en el corazón como el más dulce de los recuerdos de infancia."

No se crea, sin embargo, que este feudalismo (la palabra es de Enrique Espinoza) es negativo. Tiene todos los atributos de la visión matriarcal: piedad, comprensión honda, participación vicaria en el sufrimiento, entereza para comprender y padecer. Por eso, sus mismos relatos pueden comentar y subrayar, sin eufemismos, la condición social de explotados y de humillados de los trabajadores rurales. Porque su feudalismo es de raíz y se hunde en la tierra, en el amor de la tierra y en su capacidad de perdurar.

VI

Así como sus cuentos arrastran la violencia sin regodearse en ella, Marta Brunet acepta su existencia con entereza y sin solicitar privilegios. Le ha tocado vivir alejada mucho tiempo de su patria y de los suyos; ahora vive en Chile nuevamente, ligada al clan de las Brunet (como las llama, en broma) pero separada de afectos creados en Buenos Aires. Le ha tocado también la cuota de enfermedad (la vista), en ella agravada por el oficio. Pero como las mujeres de sus cuentos ha sobrevivido y ha recobrado siempre su entereza, su ejemplar equilibrio.

No le faltaron apoyos porque su misma generosidad humana exige correspondencia y la obtiene sin esfuerzo. Por eso el visitante casual de su octavo piso sabe que junto a la cortesía generosa de Marta Brunet puede encontrar, en la tarde santiaguina, la conversación chispeante (e incesante) de González Lanuza o la modulada, baja, elegante y tal vez preciosista dicción de *Alone*, o la limpia ironía con que viste su humor González Vera, o el obstinado silencio de Enrique Espinoza y la enorme, sólida, estructura de Manuel Rojas. En ese octavo piso y mientras Santiago se decora de crepúsculos (ella misma se los enseña a los visitantes en una ronda de ventanas), Marta Brunet desarrolla su persona: se ins-

tala, central y poderosa, hundida firmemente en su tierra y en las raíces de sus antepasados, a contar (con contagiosa alegría, con nostalgia) alguna anécdota de la montaña, a preparar en la invisible página oral el borrador de alguno de sus cuentos.

(1955)

DOS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

I

El relator de *Los pasos perdidos* (1953) es (como su autor) un musicólogo hispanoamericano que se dedica a investigaciones sobre música primitiva y que tiene una teoría sobre el origen de la música. La expone en la página 27: "*Inconforme con las ideas generalmente sustentadas acerca del origen de la música, yo había empezado a elaborar una ingeniosa teoría que explicaba el nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves. Si teníamos en cuenta que las primeras representaciones de renos y de bisontes pintados en la paredes de las cavernas, se debían a un mágico ardor de caza—el hacerse dueño de la presa por la previa posesión de su imagen—, no andaba muy desacertado en mi creencia de que los ritmos elementales fueran los de trote, el galope, el salto, el gorjeo y el trino, buscados por la mano sobre un cuerpo resonante, o por aliento, en la oquedad de los juncos.*"

Antes de que el relator tenga oportunidad de comprobar la falsedad de su teoría (en medio de la selva ecuatoriana, asistiendo a los exorcismos de un hechicero sobre el cadáver de un cazador muerto por la mordedura de un crótalo); antes de que pueda elaborar una nueva teoría apoyada en su propia experiencia directa de la música primitiva, el relator llevará al lector al descubrimiento de un mundo más accesible y conocido: el mundo sentimental de *l'homme moyen sensuel* de una gran ciudad de hoy. Porque este musicólogo es también un enamorado. Esposo de una actriz norteamericana que el éxito eterniza en la repetición del mismo papel noche tras noche en un escenario de falsa colum-

nata sureña el relator se consuela de la escasez o previsible regularidad del abrazo conyugal con una muchacha francesa, Mouche, pseudo-astróloga y pseudo-intelectual que ha adquirido rápidamente en Saint-Germain des Prés algunos hábitos de lenguaje y de otra clase. Tragado por la gran ciudad (New York, aunque no se insiste en la identificación), reducido a una unidad dentro de la masa indiferente, poco más que la satisfacción del sexo le queda al relator. Eso y el rumiar algún proyecto (teoría sobre el origen de la música, imposible versión musical del *Prometheus Unbound* de Shelley). Ese vegetar se verá interrumpido por el ofrecimiento de una Universidad norteamericana de remontar un río en busca de algunos primitivos instrumentos indígenas en un inaccesible lugar de América hipánica (que tampoco se identifica totalmente pero que es de la zona ecuatorial). Para el lector, la oferta no es demasiado tentadora; para Mouche es la oportunidad de unas vacaciones pagas ya que (sugiere) hay que estafar a la Universidad, divertirse y volver con las manos vacías.

Pero el Destino quiere otra cosa: el Destino quiere que el relator vuelva sobre sus pasos, desande el camino trazado en la extranjera selva de asfalto y recupere la ruta de los orígenes. Al llegar a cierta capital hispanoamericana, tampoco identificada, los recibe una revolución que con sus esplendores de sangre y escasez de agua corriente, corta el ritmo de la vida cotidiana civilizada; esa revolución indica la primera etapa en el viaje regresivo al pasado. Más tarde, al internarse en pueblos y poblachos, al abandonar la tracción mecánica por la animal o por la canoa sobre los portentosos ríos, el relator va cumpliendo su periplo hacia los orígenes. Para él, es como volver a nacer (o a ser); para Mouche, flor absolutamente sintética, es la desintegración, el no ser, el regreso a una nada de la que hablaba en París sin conocerla. Pronto encuentra el relator a Rosario, mujer indígena y elemental con la que cumplirá las últimas etapas del viaje, despejado providencialmente de Mouche.

A medida que se desarrolla la aventura, e ingresan personajes tan curiosos como el Adelantado o el griego Yannes o fray Pedro, y se descubren formas cada vez más primitivas de vida, el relator va adquiriendo conciencia de que su viaje en el espacio, su desplazamiento desde el centro de la civilización mecánica hasta un

pueblo perdido en la selva, es en realidad un viaje en el tiempo: un regreso a la América precolombina, a la América que fue conquistada y colonizada por los épicos buscadores de El Dorado. Otra cosa descubrirá pronto (y con dolor que da a la aventura un trasfondo dramático): que ya es tarde para él, que el regreso a los orígenes no borra las huellas dejadas por la civilización. Porque instalado con Rosario en la primitiva comunidad, se ve obligado a regresar al mundo civilizado, para buscar papel y tinta con que componer esa *Treno* sobre la invocación de los muertos en la *Odissea* que el viaje ha liberado por fin dentro de sí.

Cuando regresa, la civilización lo prende con sus halagos y con leyes y compromisos; lo compromete con Mouche y con Ruth que no están dispuestas a soltar la presa y quieren compartir su fama, si no sus sentimientos. Por eso, cuando retorna por segunda vez al pasado, ya es tarde. La moraleja, expresada en las últimas páginas del relato, es: "*Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él.*"

Entonces el relator explica y se explica: "*He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mi ha brotado un canto — ahora trunco — que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui.*" Y más abajo, al reconocer que ese mundo original primitivo le está vedado para siempre, escribe: "*pero nada de esto se ha destinado a mi, porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos*

"testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho
"hasta hoy."

* * *

Aunque no faltan teorías en el libro — y no sólo teorías sobre el origen de la música (p. 242) sino teorías sobre la anacrónica tradición americana (64-65), sobre la fusión de las grandes razas del mundo en América (103) o sobre la simbiosis de culturas en nuestro continente (146) — aunque, todo el libro tiene un inequívoco aire de alegoría y, también, de novela cifrada y tal vez autobiográfica, el lector no prevenido, el lector que sólo busque en una novela lo novelesco, no saldrá insatisfecho de estos *Pasos perdidos* y encontrados. Porque algo que ha llegado a dominar con elegante perfección Alejo Carpentier (nacido en Cuba, 1904) es el arte del relato fascinante. Por encima de las teorías, por encima de cierta ostentosa erudición enciclopédica que lo aflige, por encima de un estilo ocasionalmente preciosista y siempre castigado, Carpentier sabe levantar una estructura narrativa de sostenido vigor. El conflicto humano, la aventura misma, el marco ambiental, están vivos y despiertan una apetencia inmediata en el lector. En este sentido, su progreso sobre un anterior intento novelesco (*El reino de este mundo*, Méjico, 1949) es evidente. No porque no hubiera en aquel libro un interés constante, sino porque la evocación de la historia infamante y colorida de Haití era sólo pretexto para un relato lineal, construido con cuidados y amaneramientos que en cierto sentido recordaban a los ejercicios de estilo borgianos en la *Historia universal de la infamia* (1935) — aunque éstos de Carpentier no trabajan en el lenguaje con la misma profundidad y creación que los del escritor argentino.

Pero si el lenguaje es importante en *Los pasos perdidos*, si se advierte el saboreo estilístico y la creación verbal como preocupación constante del autor, también se advierte la subordinación del detalle barroco a la estructura narrativa: el deleite puesto en contar, en recrear (por sucesivas inmersiones y desde los antípodas culturales) un mundo primitivo e intacto, un mundo que el mismo Carpentier asegura haber visitado en una *Nota* que cierra el volumen; un mundo, en fin, que este libro ha incorporado a las letras de América con brío y gusto.

II

Durante la ejecución de la Sinfonía Heroica en una sala de conciertos de La Habana, un hombre (que ha llegado tarde, arrojando un billete grande en la taquilla y entrando sin esperar el cambio) vive, en tumultuosa corriente de conciencia sus últimos minutos de vida. Es el acosado, o el fugitivo, o el entrampado, o el escondido, o como quiera que se le llame a lo largo de *El acoso* (1956), breve e intensa novela de Alejo Carpentier. En el mismo teatro (pero quién sabe dónde) están los hombres que lo han seguido para matarlo, y el acosado, en tanto que asimila el impacto de la música de Beethoven, y repasa incoherentemente instantes (horas, tal vez años) de su pasado, busca sin pausa una solución: cómo escapar.

Así plantea el autor su historia de *El acoso*. Junto a este personaje, junto a este destino violento, alza Carpentier el del taquillero, hombre pusilánime y frustrado para quien el billette (que roba) significará algunas horas en los brazos de la mujer que codicia con un apetito que desmiente su intento de elevarse sobre su propia miseria por medio de la música. Ha comprado, de segunda mano, unos discos con la *Heroica* y se ha pasado días escuchándolos, pero el billete grande le ha hecho olvidar a Beethoven y al Arte con mayúscula, haciéndolo correr a casa de la prostituta.

Ella misma es el tercer personaje clave de esta historia. Porque antes de recibir al frustrado y superficial melómano ha recogido al acosado. Tejiendo su trama de uno a otro destino, en *racconti* que ocupan todo el centro de la novela, consigue dar Carpentier en síntesis el cuadro de una ciudad convulsionada por el terrorismo político, de una ciudad en que los atentados están a la orden del día y en que la matanza en gran escala está minuciosamente organizada. Pero ese es el cuadro únicamente, un cuadro que consigue extraordinaria vivacidad y violencia en algunos capítulos, como el de la excavación bajo el cementerio (episodio usado ya por John Huston en su film *We Were Strangers*, 1939) o en el del juicio y ejecución de un traidor.

Pero lo que el autor busca no es dar un cuadro, sino penetrar en la psicología de un personaje, el acosado,

y mostrar (*racconto* tras *racconto*) cómo el muchacho brillante de provincia que llega a la capital para estudiar arquitectura, acaba por ingresar en la orgía calculada de matanzas que es el movimiento revolucionario, cómo ese joven se convierte en terrorista a sueldo de políticos y negociantes; cómo (en una tercera etapa de su avatar) llega a ser delator de sus compañeros y blanco de asesinos pagados (como antes él) para eliminarlo.

La historia es de violencia; el marco es casi idílico. Porque entre la historia que cuenta Carpentier y la narración misma, se interpone su propia naturaleza de esteta, de erudito, de sentidor. Carpentier es un musicólogo, además de un hábil escritor. Y ese lado estético de su personalidad (tan evidente en anteriores libros) acaba por imponerse sobre la narración de falso carácter documental. Como el protagonista es un fracasado estudiante de arquitectura, Carpentier presenta el mundo en que está inmerso, el mundo narrativo, en forma estática, detiene su mirada con amor en calles y casas, en frontis y metopas; consigue petrificar la narración convirtiéndola en descripción.

La Habana surge así en una serie de tomas (cada una muy finamente compuesta por el ojo experto de Carpentier) como surgía Sevilla en la novela de Carlos Reyles — salvadas las distancias estilísticas que van de la recamada prosa modernista hasta el expresionismo de Carpentier. Y como Reyles, también Carpentier cae en la tentación de hacer literatura descriptiva incluso en los momentos en que el relato reclama acción. Carpentier no parece haber escuchado jamás aquel consejo de Horacio Quiroga en su *Decálogo* del cuentista que aconseja no perder tiempo en describir lo que el personaje no puede o no quiere ver.

Y en su afán de dar el mundo quieto de calles y árboles, de ruinas o edificios neo-clásicos, Carpentier llega a convertir hasta lo que es materia puramente dinámica en pretexto de composición por cuadros. Muchos momentos narrativos están dados por una prosa en que los verbos casi no cuentan y los sustantivos y adjetivos cumplen la función narrativa. Un ejemplo: "Y, una mañana, se vio arrastrado por una manifestación que bajaba, vociferante, las escalinatas de la Universidad. Un poco más lejos fue el choque, la turbamulta y el pánico, con piedras y tejas que volaban los rostros, mujeres pisoteadas, cabezas heridas, y bolas que

"se encajaban en la carne." Otra muestra, del mismo estilo: "Todo había sido justo, heroico, sublime, en el comienzo; las casas que estallaban en la noche; los dignatarios acribillados en las avenidas; los automóviles que desaparecían, como sorbidos por la tierra; los explosivos que se guardaban en casa, entre ropas perfumadas con mazos de albahaca, junto a los impresos traídos en cestos de panadería o en cajas de cerveza cuyas botellas habían quedado reducidas al galletete."

Los técnicos llaman estilo nominativo a esta forma de narración. Más interesante que el nombre es el efecto que produce: paraliza el curso del relato, lo divide en cuadros (algunos pequeñísimos y ejecutados con arte de miniaturista flamenco), lo parcela todo; convierte en arte de montaje la redacción. Es el triunfo de la vista, sobre todo, aunque también puede serlo del oído. Es la estratificación de algo que esencialmente debió ser flúido. Borges, en su *Historia universal de la infamia* también incurría en un estilo nominativo. Pero en su caso los verbos estaban elegidos con certera puntería, eran tan dinámicos y deslumbrantes, que la sucesión de cuadros resultaba poseída de un movimiento interior irresistible. En Carpentier no pasa esto.

Y tal vez radique aquí la causa de la insatisfacción que en definitiva produce la lectura de esta novela. Porque el lector puede superar fácilmente las simetrías (buscadísimas) del relato; la composición a lo Faulkner por sucesivos *racconti* que complican más que enriquecen la exposición; la liviandad con que están tratados los supuestos políticos del tema; y hasta las razones alegóricas que quieren que la misma prostituta sea la preferida del acosado y del taquillero. Pero lo que parece imposible de superar es el efecto de *ralentisseur* continuo que produce el estilo nominativo: ese enfriamiento brusco de la cálida corriente narrativa, esa coagulación del relato en torno a estampas, morosamente construídas, de una casa en ruinas o de una habitación de azotea en la que se refugia el acosado, del rostro de una negra vieja y muerta (estudiado como mapa) o del esquema de una calle visto desde lo alto. La fotografía y no la narración parece ser la meta de este novelista que en *Los pasos perdidos* supo dominar mejor sus preciosismos de estilo.

(1957)

JUAN CARLOS ONETTI Y LA NOVELA RÍOPLATENSE

I

En 1939, escribió Eladio Linacero:

"Lo curioso es que si alguien dijera de mi que soy "un soñador" me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan ir contando un 'suceso' y un sueño."

El plan allí enunciado por Linacero fructificó no sólo en las 99 páginas de *El pozo* (novela que firmaba J. C. Onetti) sino, diez años más tarde, en una obra de mayores proporciones: *La vida breve* (también de J. C. Onetti). En esos diez años el arte lineal del primer memorialista maduró en la compleja estructura de vidas y sueños que recoge en un largo relato su legítimo descendiente, Juan María Brausen. Vale la pena examinar con este pretexto — y con la perspectiva de los diez años — el arte de su creador, Juan Carlos Onetti (1).

(1) Cuatro novelas componen la obra visible de este narrador uruguayo (nacido en 1909): *El pozo* (Montevideo, Ediciones Signo, 1939, 99 págs.); *Tierra de nadie* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1941, 253 págs.); *Para esta noche* (Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943, 211 págs.); *La vida breve* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 389 págs.). Algunas otras novelas yacen sumergidas; sus fragmentos pueden ras-

II

"—Mundo loco—dijo una vez más la mujer, como "remedando, como si lo tradujese."

"Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en "movimiento frente al hábito de hielo y fermentación "de la heladora o la cortina de varillas tostadas que "deba estar rígida entre la tarde y el dormitorio, en-"sombreciendo el desorden de los muebles recién llega-"dos. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la "mujer, sin creer en lo que decía."

Con elogiada economía, Onetti enfrenta desde esas primeras líneas a los dos mundos en que va a circular el protagonista de *La vida breve*. Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce. En algún momento ambos mundos llegaran a ser tangenciales pero nunca se solapan; están en distintos planos; distintas leyes los rigen y el juego del vivir no puede ser el mismo en ambos.

El mundo de Juan María Brausen es el mundo de la responsabilidad y la rutina, del hastío y el sinsentido, del malentendido que llaman amor. En alguna parte resume Brausen su vida: "*Gertrudis y el trabajo inmundo "y el miedo de perderlo (...); las cuentas por pagar y la "seguridad inolvidable de que no hay en ninguna par-"te una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera "un vicio, que puedan hacerme feliz.*" O, un poco más tarde y con más reconocible elocuencia: "*A esta edad "es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida*

trearse en las páginas literarias de *Marcha* (*Tiempo de abrazar*, por ejemplo, o *Nueve de Julio*. Onetti ha publicado también algunos cuentos. Posteriormente a la redacción de este trabajo, se han editado: *Un sueño realizado y otros cuentos*, Montevideo, Ediciones NUMERO, 1951, 66 págs., *Los adioses*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1954, 88 págs., *Una tumba sin nombre*, Montevideo, *Marcha*, 1959, 82 págs.; *La cara de la desgracia*, Montevideo, Editorial Alfa, 1960, 49 págs. y *El astillero*, Buenos Aires, *Compañía General Fabril Editora*, 1961, 218 páginas.)

"(...) Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mi mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginarme debe llegar a transformarse en un malentendido. Tal vez, poco importa. Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan Maria Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres —nadie, en realidad." O, también, dicho en las palabras con que el protagonista comprende —al fin— lo que había estado sabiendo durante semanas, que "yo", "Juan Maria Brausen y mi vida, no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina."

Ese mundo puede resumirse en la imagen con que Onetti golpea al lector desde el comienzo, al empezar a comunicar Brausen su obsesión: el pecho recién cortado de su mujer. Las imágenes se acumulan, incesantes, crueles: "... pensé en la tarea de mirar sin disgusto la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complorada, con nervaduras de un rojo o un rosa que el tiempo transformaría acaso en una confusión pálida, del color de la otra, delgada y sin relieve, ágil como una firma, que Gertrudis tenía en el vientre y que yo había reconocido tantas veces con la punta de la lengua"; "... pensaba en la mañana, unas diez horas atrás, cuando el médico fue cortando cuidadosamente, o de un solo tajo que no prescindía del cuidado, el pecho izquierdo de Gertrudis. Había sentido vibrar el disturi en la mano, sentido cómo el filo

"pasaba de una blandura de grasa a una seca, a una
 "ceñida dureza después"; "... mientras no lograra olvi-
 "dar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastán-
 "dose sobre la mesa de operaciones como una medusa,
 "ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo,
 "aunque me empeñara en repetirme que había jugado a
 "mamar de él, de aquello"; "... Ablación de mama.
 "Una cicatriz puede ser imaginada como una corte irre-
 "gular practicado en una copa de goma, de paredes grue-
 "sas que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con
 "burbujas en la superficie, y que dé la impresión de
 "ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilu-
 "mina. También puede pensarse cómo será quince días,
 "un mes después de la intervención, con una sombra de
 "piel que se le estira encima, traslúcida, tan delgada
 "que nadie se atrevería a detener mucho tiempo sus
 "ojos en ella. Más adelante las arrugas comienzan a
 "insinuarse, se forman y se alteran; ahora si es posible
 "mirar la cicatriz a escondidas, sorprenderla desnuda
 "alguna noche y pronosticar cuál rugosidad, cuáles di-
 "bujos, qué tonos sonrosados y blancos prevalecerán y
 "se harán definitivos. Además, algún día Gertrudis vol-
 "vería a retirarse sin motivo bajo el aire de primavera o
 "de verano del balcón y me miraría con los ojos brillan-
 "tes, con fijeza, un momento. Escondería en seguida los
 "ojos, dejaría una sonrisa junto con un trazo retador
 "en los extremos de la boca. Habría llegado entonces el
 "momento de mi mano derecha, la hora de la farsa de
 "apretar en el aire, exactamente, una forma y una re-
 "sistencia que no estaban y que no habían sido olvida-
 "das aún por mis dedos. Mi palma tendrá miedo de
 "ahuecarse exageradamente, mis yemas tendrán que ro-
 "zar la superficie áspera o resbaladiza, desconocida y
 "sin promesa de intimidad de la cicatriz redonda" (2).

(2) Sólo en Louis Ferdinand Céline (especialmente en *Voyage au bout de la nuit*, 1932) suele encontrarse tamafía provocación a la sensibilidad del lector. El mismo Onetti en sus anteriores novelas no había dado con nada tan cruelmente eficaz; tampoco Jean Paul Sartre, de quien Onetti es coetáneo y con quien presenta tantos curiosos puntos de contacto. (En efecto, *La Nausée* y *Le mur* son de 1938; *El pozo*, del 39. No es seguro que Onetti haya conocido antes de 1945 estas primeras obras de Sartre; y sin embargo su corta novela está en la misma tradición de literatura negra. El parentesco parece más fácil de trazar por la vía de una común admiración por Céline. — *La Nausée* tiene un epígrafe suyo — y por la influencia compartida de novelistas norteamericanos en que des-cuellan Dos Passos y Faulkner.)

La brutalidad de estas descripciones deja más al desnudo la sensibilidad herida del personaje. A través de ella busca el autor alcanzar la sensibilidad del lector. Todo el resto de la novela sólo puede agregar circunstancias, nombres, anécdotas. Si el lector ha asimilado el castigo, bastaría esa única imagen para poder deducir—en angustia, en pasión—todo el resto. Pero Onetti es un verdugo metódico y proyecta sus vicisitudes (para usar sus palabras) con precisión y frialdad. Nada queda omitido. Y pieza tras pieza, en lúcido, ordenado *puzzle*, se desarrolla ante el lector la historia de Juan María Brausen: su fracaso amoroso, la pérdida del empleo, la separación de Gertrudis, un nuevo fracaso al intentar (en qué términos tan equívocos) el rescate de la juventud vivida en Montevideo (3).

Mientras la existencia de Brausen se empobrece y adelgaza hasta llegar a las heces, la fascinación del mundo del otro lado de la pared, se ejerce con creciente energía. En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huida de la realidad. Pero es también realidad e impone sus reglas. Un día Brausen aprovecha una ausencia de su vecina, La Queca, y visita el departamento vacío. "*Empecé a moverme sobre "el piso encerado (escribe), sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada paso "lento. Calmándome y excitándome cada vez que mis "pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de "una vida breve en la que el tiempo no podía bastar "para comprometerme, arrepentirme o envejecer."* Des-

(3) Uno de los temas constantes de Onetti es el de la fresca adolescente de la mujer y su degradación en el sexo, en el embarazo, en la prostitución. Con curiosas variantes el tema puede verse en la historia de Cecilia Huerta o en la aventura con Ana María (*El pozo*); en el abandono de Nené por Aránzuru y en la violación de Nora por Larsen (*Tierra de nadie*); en la equívoca huida de Ossorio con la hija de Barcelona (*Para esta noche*). En *La vida breve*, la aventura con Raquel simboliza esto y algo más; también representa el intento (frustrado) de recuperar un tiempo abolido, de descubrir la juventud en Montevideo. Con ejemplar dureza, Onetti hace volver a Raquel ante Brausen—deformada ya por el embarazo—para ensuciarlo con su vana piedad. (Incidentalmente, la aventura con Raquel está contada a lo largo de la novela con técnica fragmentaria estudiada—quizá—en el Faulkner de *Light in August*; en el Cap. VI Brausen comenta con Julio Stein—en conversación saturada de sobreentendidos—la aventura; en el IX cuenta una entrevista con Raquel, que ocurre algo después de consumado el encuentro, y de la que no es posible sacar mucho en limpio; sólo en el XIV aparece el relato minucioso de la misma.)

de ese momento, Brausen empieza a concebir el desquite. No en su propia existencia ratonil, sino en el mundo de al lado. Al ingresar allí, es como si los valores morales (sus valores, en los que ya no cree) cambiaran de signo, aceleraran su metamorfosis: él, hombre de una sola mujer, podrá convertirse en el amante de una prostituta, en *macró*; él, temeroso de hacer sentir a su mujer la imparidad de sus pechos, descubrirá el placer de golpear a una mujer, de brutalizar y brutalizarse; él, aceptando como un capricho (*"de primavera"*, se dice) la idea de matar a Gertrudis, arderá en deseos de vengar con el asesinato premeditado de La Queca *"todos los agravios que me era posible recordar"*.

Una fuerte escena marca el acceso al mundo de al lado. En su primera tentativa de entrar en contacto con La Queca, Brausen (vacilante, improvisado) es echado a patadas por uno de sus amantes, Ernesto. Mientras se levanta y se limpia la ropa maculada, Brausen comprende que ha sido aceptado, que ahora empieza a ser también Juan María Arce. La violencia parece ser la regla de este otro juego. Pero no es su tónica. Poco a poco, Arce descubre el verdadero sentido de este mundo, eufóricamente anticipado en la visita al departamento vacío. En un segundo intento de aproximación (esta vez sin el torvo Ernesto) Arce consigue a La Queca; puede contemplarse vivir: *"ahora yo también estoy dentro del escándalo, dejando caer ceniza de tabaco por todas partes, aunque no fume: usando copas, moviéndome con ardor entre los muebles y objetos que empujo, arrastro, cambio de lugar; inmóvil, cumplo mi tímida iniciación, ayudo a construir la fisonomía del desorden, borro mis huellas a cada paso, descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece como una moneda recién acuñada, comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared que es posible vivir sin memoria ni previsión"*.

Con La Queca, la rutina del sexo se convierte en otra cosa: *"si la olvido (piensa mientras la mira caminar por la pieza), podría deseartla, obligarla a que se darme y contagiarme su silenciosa alegría. Aplastar mi cuerpo contra el suyo, saltar después de la cama para sentirme y mirarme desnudo, armonioso y brillante como una estatua, efebo por la juventud transmitida a través de epidermis y de mucosas, desbordante de mi vigor de tercera mano"*. De estas experiencias, un

nuevo hombre (no sólo un nuevo nombre) emerge. Cuando acepta irse a Montevideo con La Queca, en viaje financiado por un viejo amante de ella, la nueva etapa de la degradación le permite mirarse desde la altura de Brausen y sentirse "irresponsable de lo que él (Arce) pensara o hiciera"; se ve "descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que (Arce) estaría obligado a levantarse para actuar por mí".

Una nueva verdad suplanta a los valores destruidos por Brausen. Tendido en la cama de la prostituta (en la que se complace en "descubrir antiguas presencias mezcladas, contradictorias") y mientras se distrae pensando en su pasado como si fuera ajeno, "algunos antecipos de Arce y de la verdad iban cayendo sobre mi pereza: supe que no es el recto, sino todo lo que se da por añadidura; que lo que lograra obtener por mi esfuerzo nacería muerto y hediondo; que una forma cualquiera de Dios es indispensable a los hombres de buena voluntad, que basta ser despiadadamente leal con uno mismo para que la vida vaya encajando, en momento oportuno, los hechos oportunos. Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mi mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás, los que lo habían precedido, los que aún no estaban, él mismo. Me despedía del Brausen que recibió en una solitaria casa de Pórcitos, Montevideo, junto con la visión y la dádiva del cuerpo desnudo de Gertrudis, el mandato absurdo de hacerse cargo de su dicha."

Para poder ingresar totalmente a este mundo de verdad (ese mundo de Arce) el personaje necesita purificarse matando a La Queca; bastarían entonces pocos minutos para aliviarse de todo lo que puede ser dicho a una persona, "para quedarme vacío de todo lo que había tenido que tragarme desde la adolescencia, de todas las palabras ahogadas por pereza, por falta de fe, por el sentimiento de inutilidad de hablar". Cuando llega al departamento a matar a La Queca, descubre que ésta acaba de ser asesinada por Ernesto.

"Sentí que despertaba (comenta luego) no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño."

Brausen (es claro) no deja nunca de ser Brausen. Ni aún cuando se libera de compromisos (el empleo, Gertrudis, la amistad); ni aún cuando entierra, con Raquel, la nostalgia de la juventud en Montevideo; ni aún cuando vive, tantos meses, como Arce. Rechaza, es cierto, las reglas del juego en que vivía, cambia de mundo, pero subsiste profundamente como Brausen. La reacción frente al asesinato de La Queca lo demuestra. Ante la realidad brutal (no imaginaria) del crimen, Arce se desvanece — el nuevo juego (*su juego*) exigía que matara a Ernesto — y es un renovado Brausen el que protege al asesino, el que intenta salvarlo creándole una vida nueva. (Quizá ya Brausen sienta que Ernesto ha matado por él, aunque sólo más tarde llegue a formularse tan claramente, llegue a sentirse solidario y a escribir: *"no es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías"*). En su desesperada intentona de evasión, ambos llegan a Santa María y acaban por ser detenidos, lo que de golpe entrega a Brausen la libertad, la verdadera: *"esto era lo que yo buscaba desde el principio"* (se dice), *desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo una verdadera soledad*". Entre tanto, su huída también lo ha llevado a interpolarse en un tercer mundo, del que no he hablado todavía pero que es tan antiguo como la novela.

III

Antes de que Juan María Brausen supiese que era posible incorporarse al mundo de La Queca — que corría vertiginoso del otro lado de la pared —, la necesidad de evadirse del mundo propio le había forzado a la creación de un mundo imaginario. Un médico cuarentón en Santa María, ciudad provinciana junto al río, constituía la primera imagen. Poco a poco, y mientras Brausen se esconde y emerge gradualmente como Arce,

la historia de Díaz Grey se va formando como otra vía de escape. El mundo en que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que oprime a Brausen: la sordidez está objetivada en la profesión (*"Los ojos... hartos hasta el fin de la vida de observar entrepieernas, pliegues, combas, blanduras, lugares comunes y anormalidades... La cara colgante inclinada sobre adelantos y retrasos, el olor de la carne fresca y cocida que se alza desprendiéndose del perfume de las sales de baño o del de la colonia distribuida previamente con un solo dedo. Abrumado, a veces, por la involuntaria tarea de analizar el claroscuro, las formas y los detalles barrocos de lo que miraba y tratar de representarse lo que aquello había significado o podría significar para un hombre cualquiera, enamorado"*); la tentación de la hembra, es Elena Sala (*"La vi avanzar en el consultorio, seria, haciendo oscilar, apenas, un medallón con una fotografía entre los dos pechos, demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara"*); la consumación del rabioso deseo se alcanza en la posesión de esa misma Elena (que se entrega porque sabe que luego va a suicidarse); la pureza adolescente llega en una aventura imposible con una Elena Sala imaginaria, y que Díaz Grey se cuenta para poder seguir viviendo (como Brausen se cuenta la de Díaz Grey, como vive la de Arce); la huida y persecución está en la sucia aventura final con el marido y un amante de Elena Sala, aventura en la que Díaz Grey participa por saber que descenderá la paz en medio del desastre, que la joven violinista con la que al fin se queda es la Elena Sala imposible y ya muerta. Hasta en los menores detalles, este mundo de Díaz Grey es tributario del de Brausen. No sólo porque el protagonista es el mismo Brausen y Elena Sala es una renovada Gertrudis; lo es, sobre todo, porque el dueño del hotel junto a la playa es el mismo viejo Macleod que había echado a Brausen de su empleo; lo es porque hay cosas de Elena Sala que sólo Brausen entiende; la prostibularia sonrisa que ofrece a Díaz Grey y que nace del mismo *"ademán, el mismo breve, desesperanzado sonido (reiterado) años atrás en zaguanes de prostibulos, donde mi mano avanzaba lívida bajo la luz alta en el techo"*; nace de su promiscuidad con La Queca, de su implacable enfoque del sexo.

En esta tercera existencia de Brausen, Onetti abandona, es claro, toda pretensión de realismo. Me refiero al de las esencias. La superficie sigue siendo de sórdido, minucioso naturalismo (4). Pero las coordenadas de tiempo y espacio, las identidades de sus personajes, son susceptibles de modificación y un retoque de la voluntad o un capricho del creador, pueden alterar o petrificar la faz del mundo, sus valores.

Así como Arce se disuelve al final de su aventura en Brausen — y el policía que lo detiene como encubridor de Ernesto lo identifica (ante el asombro del lector); "*usted es el otro... Entonces, usted es Brausen*" —, Díaz Grey cierra la novela, conquistada ya del todo su objetividad por haberse asimilado a Brausen. El mundo real de Brausen se interpola verdaderamente en la ficción de Díaz Grey, se hace ficción y la palabra *Fín* en la página 390 demuestra que, en efecto, la única verdad es la de la fábula. Se comprende recién entonces la lealtad de esta advertencia (ya citada): "*Sentí que desperataba* (dice el protagonista) *no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño.*"

(4) En otra oportunidad (al comentar *Para esta noche* en *Marcha*, feb. 18, 1944) he señalado algunas características de la técnica descriptiva de Onetti y la influencia que sobre la misma ejerce el arte de Faulkner. Son válidas, por lo tanto, las objeciones que presenta F. R. Leavis en su memorable análisis de *Light in August*: la aplicación de un mismo recurso técnico (introspección, monólogo interior, morosa descripción de cada gesto) a distintos personajes en distintas circunstancias, sin dar al mismo tiempo la intimidad minuciosa en el registro de la conciencia que ese recurso implica; vacilación en el enfoque o alteración casual del mismo que no obedece a ninguna necesidad interior; monotonía de los personajes que sólo presentan al lector la superficie; vinculación esencial de estos procedimientos con las simplificaciones sentimentales y melodramáticas de un Dickens. (V. *Scrutiny*, Vol. II, N.º 1, Cambridge, junio 1933, págs. 91-93.) Es cierto que en *La vida breve*, Onetti ha prevenido casi siempre tales errores al concentrar la novela en un personaje (aunque triple) y utilizar como enfoque casi constante el relato autobiográfico. Se empobrece, así, la caracterización de los demás personajes — que aparecen siempre a través del único testigo — y se subraya la monotonía del problema, pero también se logra una concentración, una tensión no mitigada, que bien vale el sacrificio de la variedad. Además, el desarrollo casi simultáneo de la historia en tres planos, contribuye a un efecto de auténtica complejidad, de riqueza.

IV

Otra lectura parece también posible. En vez de considerar a la novela como documento contemporáneo, testimonio sobre el mundo desvalorizado que vivimos, el lector puede seguir a Brausen en su aventura interior. Entonces no se trata de escapar a la realidad, vivir la vida breve, o inventarse un cuento para llevar al cine. Se trata de crear otra realidad, competir con la creación. Gradualmente, Brausen libera en sí mismo las fuerzas de la imaginación. Mientras vive su gris rutina o la más excitante de Arce, o la rectificable de Díaz Grey, Brausen explora las provincias de la creación. Empezamos por tantear este mundo compacto y enterrado, tan ingobernable en apariencia. Por un resquicio —descubierto a qué costa, con qué esfuerzo— es posible interpolar en él una ventana sobre el río, un médico asomado a ella. Brausen se confiesa; *"estaba un poco enloquecido... sintiendo mi necesidad creciente de imaginarme y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo"*. Otro resquicio para la creación pueden ser los pechos de una mujer (*"demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara"*) entre los que se balancea un medallón con un retrato. Bastan esas fisuras para que un nuevo mundo sea posible, empiece a existir.

Toda la novela entonces adquiere profundidad en el tiempo y en el espacio. En vez de contar tres historias más o menos novelescas que se yuxtaponen en universos incomunicados y regidos por sus propias leyes, el libro ordena en un mismo cuadro espacial y temporal sus anécdotas; ese territorio común de las tres historias es la creación narrativa: el tema esencial que permite su existencia simultánea.

Cada vez que Brausen piensa a Díaz Grey, lo va creando. Esa repetición insomne, ese obstinado rigor en el deseo, va haciendo viable a Díaz Grey; lo hace salir

de la costilla de este Adán. En sus primeras tentativas de vida la criatura está demasiado adherida a Brausen, y su mundo sólo logra trasponer — en cifra melodramática y concisa — la dolorosa rutina. Pero la renovada invención permite que se acentúen los rasgos y se empiece a advertir que en Díaz Grey se realiza el milagro del desquite de esta vida primera. La originalidad e independencia de lo creado empieza luego a hacerse evidente. En el capítulo XIII, emerge un tercer agonista, el marido de Elena Sala, ente totalmente de ficción aunque engendrado por la pasada desdicha y los vientres de Gertrudis y La Queca (como el mismo Brausen se dice). Con el ingreso de este personaje el relato adquiere por vez primera realidad objetiva; nada en el largo capítulo traiciona la existencia de un creador que mueve los hilos; los muñecos actúan como si fueran mortales. (Apenas algún juego del omnisciente e invisible relator, en que a la manera de *Citizen Kane* se salta el tiempo entre un apretón de manos de despedida, y el mismo apretón de saludo, traiciona una impaciencia técnica, al paso que denuncia una conciencia que vigila.)

Puede creerse entonces que Díaz Grey ha logrado su plenitud de cosa creada, su eternidad en el papel. El proceso empieza entonces a revertirse: la criatura empieza a inventar a su creador. O mejor, a presentirlo. Brausen cuenta: "*Abandonado en el aire libre al cansancio, al frío, a las olas de sueños que a veces lo arrastraban para devolverlo en seguida* (Díaz Grey) *contemplaba la mancha negra del pequeño fondeadero, trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar 'Brausen mío' con fastidio.*" La invención de un creador acentúa, paradójicamente, la condición de ente real que no tiene (que no puede tener) Díaz Grey. Otra operación que emprende luego confirma el engaño, aumenta la confianza de sus movimientos. Díaz Grey (¿por qué no?) se improvisa un pasado. Para escapar a la extorsión de Elena Sala — que se ofrece pero con asco, profesionalmente — el médico la recrea en la imaginación. Parece ridículo o meramente patético. Sacado de la nada, inventado por la urgencia de otro a los 40 años, pequeño y rubio, contra una ventana sobre el río, cómo atreverse a tener un pasado en un taxi con una muchacha recién poseída,

que es también la imposible Elena. Díaz Grey lo hace y asegura — demuestra — así su realidad. La posesión "real" de Elena Sala, antes del suicidio, no mata más que la comezón de la carne. El deseo ("*hijo del cuerpo, pero éste ya no bastaba para aplacarlo*") sólo podrá ser satisfecho cuando encuentre a la muchacha violinista y huya con ella hacia el triunfo total sobre el desastre, cuando, igual que Brausen, cercado por la policía, alcance la paz sobre las serpentinas muertas del alba — como ha escrito Borges en otro contexto.

Y es entonces (terminada ya la novela en la descripción objetiva de esa fuga y esa victoria) cuando el lector comprende que la verdad es que Díaz Grey acaba inventando a su Brausen, acaba siendo más Brausen que el otro. Porque cuando Brausen, que ha enterrado dentro de sí a Arce, huye con Ernesto hacia la imaginada Santa María descubre allí la realidad de su creación; descubre la vida del pueblo y los seres por él inventados; descubre, también, que la aventura de Díaz Grey ocurrió allí mismo pero en otro tiempo, hace ya muchos años; que esa aventura lo ha anticipado, que fue. Y en vez de interpolar su ficción (Díaz Grey, inventado por él) en la actualidad de la policía que acecha y de Ernesto que golpea a un hombre para escaparse, acaba rindiéndose a la ficción, entregándose a ella, libre e irresponsable. Vale decir: acaba por renunciar y aceptar también su condición de ente ficticio, de creatura creada por otro: Díaz Grey u Onetti (5).

V

¿Qué concluir de este laborioso análisis? A primera vista, Onetti no ha sabido resistir a la mediocre tentación de ilustrar — en gran escala — una de las máximas de Pero Grullo: El novelista es el Dios de sus creaturas. (Para demostrar su auto-satisfacción, podría insinuarse, no ha vacilado en introducir su auto-retrato

(5) Con su habitual concisión había anticipado Jorge Luis Borges este mismo tema en un cuento fantástico (*Las ruinas circulares*) recogido en *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941. Quizá fuera instructivo — apoyándose en esta y otras pistas — emprender un estudio de la influencia heterodoxa de J. L. B. sobre el arte de Onetti.

en el cuadro, como si fuera un Veronese cualquiera (6). Pero esta explicación, que no deja de tener sus atractivos, es lamentablemente falsa. Como Proust en *A la recherche du temps perdu*, como Gide en *Les faux monnayeurs*, como Huxley en la novela en que parodia a éste último (*Point Counter Point*), Onetti ha querido explorar la creación literaria desde dos planos simultáneos e inseparables: el teórico y el práctico. Su novela analiza la creación mientras crea. No sólo obtiene por este simple recurso una mayor vitalidad; también logra despojar a un tema ilustre de todo intelectualismo y vacía especulación al asediarlo con rabia y pasión.

Además (y esto solo ya sería mucho), con tal procedimiento consigue dar un contenido profundo al mensaje evidente de la obra. No sólo es cierto que la liberación de la rutina y de la desvalorización del alma sólo llega cuando nos encontramos con la verdad de nosotros mismos, nos despojamos de inhibiciones y compromisos, aventamos malentendidos (Brausen al despertar del sueño después de haberse purificado en Arce); la liberación puede llegarnos por la creación, por las fuerzas que desata el creador al rehacer el mundo, al descubrir con asombro su poder y la riqueza de la vida. Por eso, el protagonista consigue develar — en uno de sus numerosos ensoñares — la verdadera ambición de este artista y de esta obra, el último mensaje. Dice así: "*A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a re-*

(6) Ese creador (que en algún pasaje de la novela es Brausen-Dios para Díaz Grey) es Dios mismo para Brausen-Arce-Díaz Grey. Y está también dentro de la obra. En la página 247, hace su única aparición total. Casualmente, Brausen habla allí de un hombre con el que compartía la oficina "... se llamaba Onetti, no sonríe, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos (...) No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa." Para evitar equívocos (¿o para alimentarlos?), Onetti ha cuidado que su Brausen no se le parezca físicamente: es pequeño de cuerpo (como Díaz Grey); usa bigote; no es miope. Algo ha quedado, sin embargo: la grave actitud que Julio Stein le reprocha, confirmada por el mismo al aludir a "*esa cabeza de caballo triste*". Del parecido moral (o de su ausencia) se ocuparán sin duda investigadores futuros.

"volcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad — que me contagiaba — de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo exprese sara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia."

VI

La doble o triple lectura arriba propuesta no excluye otra que parece lícito examinar también. Proyectada sobre el cuadro de la ficción rioplatense de los últimos años, esta novela (y la obra entera de Juan Carlos Onetti que le sirve de antecedente) adquiere un significado peculiar. Ante todo, parece fácil clasificar a Onetti como un novelista de la ciudad y un novelista del realismo, oponiéndolo a un Gálvez, a un Benito Lynch, a un Amorim (en su primera época), a un Espínola, y emparejándolo a un Manuel Gálvez (en su período prehistórico), a un Roberto Arlt, a un Amorim (segunda época), a un Eduardo Mallea, a un Felisberto Hernández (antes del onirismo), a un Leopoldo Marechal en su único intento totalitario (*Adán Buenosayres*). Un examen comparado de sus respectivas obras lo deja a Onetti solo. Y no porque no sea posible esgrimir reparos a sus creaciones. Cualquiera advierte la sospechosa monotonía de sus personajes, la unilateralidad en el método descriptivo, el (a veces excesivo) simbolismo de sus acciones y caracteres, el desarrollo deliberadamente barroco que entorpece la lectura, los rasgos aislados de mal gusto. Pero ninguno de los nombrados en su categoría (ciudadana y realista) alcanza la violencia y lucidez de sus testimonios, la calidad segura de su arte que sabe superar el realismo superficial y se mueve con pasión entre símbolos.

No es casual la mención en las páginas precedentes de algunos nombres (Céline o Sartre, Dos Passos o Faulkner) que constituyen los mejores representantes de una literatura que sin dejar de ser arte, es también testimonio y agonía. Onetti supo ver y denunciar en la superficie falsa y vacía del mundo rioplatense lo que esa superficie encerraba; supo encontrar las imágenes que en un solo momento lo expresaran todo. En este

sentido, *Tierra de nadie* ha hecho por Buenos Aires lo que *Manhattan Transfer*, por Nueva York (7). La aproximación no es caprichosa. Parte de la técnica de Dos Passos — luego aprovechado por Orson Welles para filmar su *Citizen Kane* y por Sartre para *Les chemins de la liberté* —, ha servido de clara inspiración a Onetti. Pero la modalidad técnica no constituye el valor principal de su novela, agria e imperfecta en este sentido. Su importancia esencial consiste en la ardida descripción de un mundo sin valores, poblado de indiferentes morales, de espaldas a su destino: un mundo en que el arte o el sexo, la política o el intelecto, se ejercen en el vacío, como formas desprovistas de contenido y sin sangre. (*El pozo* fue el borrador montevideano de este universo total) (8).

Que Onetti no sólo supo ver la superficie sino que caló hasta el fondo lo demuestra mejor ahora que nunca esta fantasía de una ciudad sitiada que se tituló *Para esta noche*. La imaginaria ciudad, gobernada por la delación, el terror y la brutalidad, fue en 1943 el anticipo de un Buenos Aires actual, menos melodramático pero no menos irrespirable. Y lo que entonces pareció un ejercicio en imaginación, escrito (según confesaba el autor) "*por la necesidad satisfecha en forma mezquina y no comprometedora — de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos*", y capaz por lo tanto de ser emparentado con la amanerada reconstrucción del asesinato de García Lorca en *Fiesta en Noviembre* de Mallea, se convirtió en duro, en apasionado testimonio del futuro. *La vida breve* cierra en cierto sentido ese ciclo documental abierto hace diez años por *El pozo*.

(7) En un artículo sobre *Vicisitudes de la novela* (en *Realidad*, Año III, Vol. V, N.º 13, Buenos Aires, enero-febrero 1949) Carmen Gándara intenta una aproximación técnica entre *Tierra de nadie* y una novela francesa de publicación posterior, *L'étranger*, d'Albert Camus (1942). El parecido parece errático y lejano. Quizá la Sra. Gándara haya querido decir que ambos derivan de Céline (la corriente del *roman noir*) y de la novela norteamericana.

(8) En la solapa de *Tierra de nadie* se transcriben unas palabras de Onetti que define el tema profundo de la novela y su actitud como creador. Vale la pena transcribir la última frase: "*El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista el haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia.*"

Pero abre nuevas perspectivas. Sobre todo, porque excava en la misma realidad un territorio fantástico no menos sugestivo que el real; además porque desde el punto de vista del realismo documental significa el cierre de una etapa. La generación perdida que empezó a examinarse en *El pozo*, cuyo despiadado censo levantó *Tierra de nadie*, la que anticipó en pesadilla su destrucción en *Para esta noche*, encuentra su definitiva metáfora, su cabal resumen, en *La vida breve*. Pero ya no es más. Las fuerzas imaginarias de *Para esta noche* están operando hace más de un lustro sobre la realidad, y el mundo de aquella generación pertenece ya al pasado. Quizá sea hora para el novelista de inaugurar la verídica pintura de este nuevo universo.

(1951)

UNA O DOS HISTORIAS DE AMOR.

“Los adioses” de J. C. Onetti

I

El Testigo

Un hombre llega a una ciudad de las sierras, donde hacen su cura los tuberculosos. Pasiva pero firmemente se niega a asimilarse a esa vida de sanatorio, de alentada esperanza, que contamina toda la ciudad. Es taciturno, no acepta. Vive sólo para las dos cartas (el sobre manuscrito, el dactilografiado en la máquina de tipos gastados) que llegan regularmente y que son la vía por la que continúa comunicado con el mundo exterior. Un día llega la mujer, autora de una de la serie de cartas, y el hombre rompe su silencio, su hermetismo, su negativa empecinada. Otro día, distinto, llega la de las cartas a máquina: es una muchacha fuerte, indestructible, viva: para ella, el hombre ha alquilado un chalet.

Así se plantea el tema de esta última novela (o *nouvelle*, tal vez) de Juan Carlos Onetti, el mejor, el más complejo, el más discutido de nuestros narradores actuales (1). En unas 80 páginas se irá revelando el misterio que encierra esa gran figura agobiada; el misterio de la mujer y su niño, de la muchacha, con todas las obscenas asociaciones que despierta el retiro en el chalet, la larga e ininterrumpida cohabitación de esas vacaciones, que escandalizan la sórdida pero rígida moralidad ciudadana de todos los mirones.

Porque (conviene aclararlo) toda la historia está

(1) Juan Carlos Onetti: *Los Adioses*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1954, 88 págs.

contada desde fuera, está comunicada al lector por medio de un *testigo*. Ese testigo es el dueño del almacén, un ex-tuberculoso que sigue viviendo en las sierras con su medio pulmón y que registra desde su observatorio ciudadano los avatares de todos los enfermos. Enfermo él también, y no sólo de los pulmones, se jacta de saber (desde el primer momento) que el hombre no es de los que se curan, y por eso edifica pronto su teoría. También tiene su teoría para explicarse las dos mujeres, el chalet en la colina y la clase de orgías que van consumiendo rápidamente al hombre. En esto no está solo: lo acompañan el enfermero y la muchacha del hotel. Entre los tres, con los datos aportados por los tres, se va armando este relato que la solapa y una faja significativa puesta al volumen califican de Historia de Amor.

Pero el Amor que muestran estos testigos es la corrupción de la carne, el deseo consumiéndolo todo. Cuando llega la muchacha y comprende que el hombre tiene otra mujer, la obscenidad de los mirones contamina todo lo que ven. Con fariseísmo, lamentan que la muchacha sea demasiado joven para él, pero no pueden dejar de valorarla (en la imaginación) por los supuestos méritos eróticos. "*Imaginaba* (dice, al borde de la revelación, "el testigo principal) *imaginaba la lujuria furtiva, los reclamos del hombre, las negativas, los compromisos y las furias despiadadas de la muchacha, sus posturas empeñosas, masculinas.*"

Ya que el testigo, y sus colaboradores espontáneos, no sólo apuntan lo que ven sino que ven lo que imaginan. El pasado del hombre, jugador de basket ball, se reconstruye así: "*Acepté una nueva forma de la lástima* (de-
"clara el testigo), *lo supuse más débil, más despojado, más joven. Comencé a verlo en alargadas fotos de 'El Gráfico' con pantalones cortos y una camiseta blanca inicialada, rodeado por otros hombres vestidos como él, sonriente o desviando los ojos con, a la vez, el hastío y la modestia que conviene a los divos y los héroes. Joven entre jóvenes, la cabeza brillante y recién peinada, mostrando, aún en la grosera retícula de las sextas ediciones, el brillo saludable de la piel, el resplandor suavemente grasoso de la energía, varonil, inagotable. Lo veía acuchillado, con la cabeza desviada para ofrecer cuartos de perfil al relámpago del magnesio, los cinco dedos de una mano simulando apoyarse en una pelota o pro-
"tegerla; y también en una habitación sombría, exami-*

"nando a solas, sin comprender, la lámina flexible de la primera radiografía, rodeado por trofeos y recuerdos, copas, banderines, fotografías de cabeceras de banquetes. Podía verlo correr, saltar y agacharse, sudoroso, crédulo y feliz, en canchas blanqueadas por focos violetos, seguro de ser aquel cuerpo largo y semidesnudo, convencido de la eternidad de cada tiempo de veinte minutos y de que el nombre que gritaba la multitud con agradecimiento y exigencia, servía para expresarlo, mencionaba algo real y perdurable."

También reconstruye el testigo los movimientos del hombre en su soledad: "El Doctor Gunz le había prohibido las caminatas; pero solamente usaba el ómnibus para volver al hotel cuando llevaba en el bolsillo uno de los sobres escritos a máquina. Y no por la urgencia de leer la carta, sino por la necesidad de encerrarse en su habitación, tirado en la cama, con los ojos encogecidos en el techo o yendo y viniendo de la ventana a la puerta, a solas con su vehemencia, con su obsesión, con su miedo a la esperanza, con la carta aún en el bolsillo o con la carta apretada con otra mano o con la carta sobre el secante verde de la mesa, junto a los tres libros y al botellón de agua nunca usada."

O en esa otra soledad, más reservada e inviolable con la muchacha: "Se sentaron junto a la ventana y me pidieron café. Ella, adormecida, me siguió por un tiempo con una sonrisa que buscaba explicar y ponerla en paz. Les miré los ojos insomnes, las caras endurecidas, saciadas, voluntariosas. Me era fácil imaginar la noche que tenían a las espaldas, me tentaba, en la excitación matinal, ir componiendo los detalles de las horas de desvelo y de abrazos definitivos, rebuscados."

Esa descontada y triste obscenidad que contamina el testimonio del relator (reflejo de la obscenidad que contamina la ciudad entera) explica la sensación de estafa, de burla premeditada, que se tiene cuando se revela el misterio del hombre y de la muchacha. El lector, que ha ido aceptando el testimonio del relator, que no ha podido no aceptarlo; el lector, partícipe vicario del chisme y del regodeo, no puede aceptar la solución que la verdadera historia le propone.

II

El Narrador

Es precisamente esta resistencia elemental (e inevitable) lo que explica que muchos lectores, y no de los peores, se detengan aquí en su juicio y hablen de los trucos de Onetti. Es cierto. La novela está trucada. Pero no basta reconocerlo. Hay que preguntarse para qué está trucada. Una segunda lectura lo revela mejor. La clave está en algunas palabras de la página 83. El narrador comenta su vergüenza y su rabia y *"el viboreo de un pequeño orgullo atormentado"* cuando descubre en una carta no reclamada por el hombre la verdadera solución. Entonces comprende: *"Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque, suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer; en todo caso, otra."*

En realidad, ésta es una Historia de Amor y no de Sexo. No importa que el testigo haya creído en una relación culpable; tampoco importaría que su creencia final en la inocencia de la muchacha sea también mentira. No importa que sea lujuria o incesto la apariencia que une a esos dos seres. Lo que los une, en verdad esencial, es el Amor. De manera que los datos materiales, los hechos, la realidad de un lecho compartido o no, son trivialidades, circunstancias que sólo sirven para enmascarar (y revelar al fin) la naturaleza esencial de una relación que es sólo Amor, cualquiera sea su forma corpórea.

Dentro de la primera historia (la historia que cuenta el testigo con fruición para la cosa sexual, imaginada o real) ocurre otra historia que es tragedia. Es la historia de un hombre que no escapa, no puede escapar a su destino: la destrucción total. La historia de un hombre que empieza por negarse (contra toda evidencia) a aceptar la condición de enfermo, pero que tampoco tiene voluntad para curarse y que acaba no aceptando el sacrificio de la muchacha, huyendo (por qué vía) para no compartir siquiera la muerte.

Como en una alegoría, la historia de cuerpos contaminados o sanos, de sórdidos hoteles y de mirones que registran hasta la menor inflexión sensual de un movimiento, lleva dentro otra historia: la de una devoción y la de un sacrificio, la de no aceptar, decir No a la enfermedad, al amor, a la vida luego. Y del mismo modo, con la misma ambigüedad, el testimonio del relator (ese hombre sólo ojos que compensa su impotencia de vivir con la imaginación con que acecha la vida ajena), también el testimonio del relator lleva otro dentro.

La existencia de un testigo (de la mirada ajena, diría Sartre), crea al hombre y le impone su Destino. Cuando todavía la historia está en sus comienzos, y el relator no ha comprendido la fuerza y la importancia de su testimonio, ocurre una súbita, fugaz revelación: *"Así que damos (recuerda o retoca), el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza — de nuevo con su riguroso traje ciudadano, corbata y sombrero —, para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado: luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me empeñaba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento."*

Pero lo que ahí parece sólo un duelo, nunca declarado pero tenaz, entre la aceptación del mundo (su corrupción, su entrega anticipada a la muerte) y la lírica, la romántica negativa del hombre, se revela más adelante como algo más complejo y único. El testigo descubre entonces que es algo más que el antagonista: es también *"el responsable del cumplimiento de su destino"* (para decirlo con sus propias palabras). Por eso, cuando todo se revela al final, cuando las piezas de este *puzzle* encajan en el diseño definitivo (no aquel que la maledicencia y la triste obscenidad de todos propusieran), el testigo relator, ahora convertido en narrador, puede contar: *"Salí afuera y me apoyé en la baranda de la galería, temblando de frío, mirando las luces del hotel. Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento (lo que revelaba la carta no reclamada) al principio de la historia para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha,*

"y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido
"de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado."

El testigo, el sórdido relator de la Historia de Sexo, se ha convertido en lo que verdaderamente era desde el comienzo: el Narrador (el Creador) de una Historia de Amor.

III

La ambigüedad

Los lectores de *La vida breve* (1950) no se extrañarán de esta transformación final operada por Onetti sobre el relator. También allí (aunque en forma más envolvente y compleja) el protagonista desprendía de sí mismo dos seres: uno representable, otro imaginario, que acababa por interpolar en la realidad real y que lo iban sustituyendo hasta identificarse con él en una realidad que era sólo la de la creación. Pero lo que en la anterior novela asumía las proporciones de una creación fantástica, limítrofe entre la narración realista y las concepciones borgianas, aquí en *Los adioses* es sólo una indicación apuntada al pasar y revelada (para el lector atento) sólo en las últimas páginas. Porque aquí Onetti, más que en cualquiera otra de sus ficciones ha usado (y abusado, según algunos) de la ambigüedad.

La técnica misma de la novela explica la ambigüedad general. Al elegir un único punto de vista para contar su historia (el derrotado y obscuro testigo), al presentar sus revelaciones en el orden en que van ocurriendo para ese par de ojos, Onetti ha pagado tributo a la técnica que ha impuesto, desde el siglo pasado, Henry James. También en James el punto de vista, aparentemente objetivo, pero subjetivísimo, de un testigo es clave de la ambigüedad. No se trata ya, como en la sórdida y hermosa novela *What Maisie Knew* (1898), que el testigo sea una niña, demasiado joven para comprender la corrupción que la rodea pero no demasiado para que esa corrupción no la vaya contaminando. Aún en libros más aparentemente objetivos, como *The Portrait of a Lady* (1881) o los magníficos *Ambassadors* (1903), James se prevalece del punto de vista narrativo para omitir toda

una porción, esencial, de la historia y cuando la revela, desenmascarando sus más sórdidas o culpables entrelíneas, la revelación también es ambigua. Porque no basta saber que Madame Merle (en la primera novela) ha sido amante del esposo de la protagonista y es un ser perverso; James también muestra o sugiere su sufrimiento y su desdicha y su sujeción a cánones morales que ha violado repetidamente. Tampoco basta que en la otra novela Strether se convenza de que la relación entre Chad y la condesa de Vionnet es culpable; el lector nunca sabrá si el amor también no la rescataba y si el sacrificio que se pide a los amantes no es sino una forma de la hipocresía social.

El mismo James ha usado una forma más sutil de la ambigüedad, en *The Abasement of the Northmore*, por ejemplo. En este cuento corto nunca se sabe si Warren Hope era tan brillante como su mujer pretendía; tampoco se sabe si el proyecto de humillación de los Northmore llega a término. James no dice nada: se limita a insinuar al lector, a su lector, otra posible lectura (2).

Onetti no toma el recurso de James, al que declara (enfáticamente) no entender. (Recuerdo una conversación nocturna con Borges, a quien pedía, con monótona insistencia, que le explicara a James). Pero lo toma de uno de los narradores contemporáneos que, directa o indirectamente, ha ido a la escuela de James: lo toma de William Faulkner. En *Light in August* (1933), por ejemplo, hay toda una historia — contada desde distintos puntos de vista, es cierto — pero que sólo se revela gradualmente, y cuando se revela (porque se revela), la naturaleza del protagonista, el oscuro, el ambiguo Christmas, aparece completamente transformada. También de *Light in August* toma Onetti la figura femenina, la resistente, la inmortal Lena, arquetipo de esas adolescentes del escritor uruguayo que sobreviven a la violación y al parto, e imponen su ciega fuerza, su confianza animal, hasta a los mismos hombres que las corrompen y también las necesitan.

Pero Onetti es algo más que un lector de Faulkner. Es un creador que usa la ambigüedad no porque esté de

(2) Sobre la ambigüedad de Henry James, puede leerse el ensayo homónimo de Edmund Wilson (versión definitiva en *The Triple Thinkers*, New York, 1948) y el prólogo de Jorge Luis Borges a *La humillación de los Northmore* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1945).

moda o porque haya un maestro que indique el camino. Onetti usa la ambigüedad porque su visión del mundo es ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios que hace que la mayor sordidez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredente poesía (para el paciente). La ambigüedad es la clave sobre la que edifica su testimonio de un mundo corrompido por la pérdida de valores morales, de seres que se asfixian, y manotean para sobrevivir. Sobre ese mundo, levanta Onetti (sin declamación pero con honda confianza) algunos valores rescatables: la ilusión adolescente, el Amor (no el Sexo), la creación. Con esos valores, este aparentemente crudo y sádico novelista, libera una ilusión romántica, una ficción cálida, humana, hermosa.

IV

El estilo

En un memorable análisis de *Light in August*, el crítico inglés F. R. Leavis levantaba contra la novela de Faulkner estas objeciones: la aplicación de un mismo recurso técnico (introspección, monólogo interior, morosa descripción aislada de cada gesto) a distintos personajes en distintas circunstancias, sin dar al mismo tiempo la intimidad minuciosa en el registro de la conciencia que esos recursos implican, vacilación en el enfoque o alteración casual del mismo que no obedece a ninguna necesidad interior del relato, monotonía de los personajes que sólo presentan al lector una superficie, misteriosa pero no siempre provocativa; vinculación de estos procedimientos con las simplificaciones sentimentales y melodramáticas que practicaba ya Dickens. (Cf. *Scrutiny*, vol. II, núm. I, Cambridge, junio 1933).

Esas objeciones han sido invocadas algunas veces también contra Onetti. Es cierto que en su anterior novela (y en esta *nouvelle*) el narrador uruguayo las ha prevenido casi siempre al concentrar la narración en un personaje (aunque visto desde distintos planos) y al utilizar como enfoque casi constante ya el relato autobiográfico (como en *La vida breve*), ya la exposición de

un testigo (como en *Los adioses*). La caracterización de los demás personajes queda empobrecida y se subraya (y hasta exaspera) la monotonía del tema expuesto, pero también se logra una concentración, una tensión no mitigada del conflicto, que bien vale el sacrificio de la variedad.

De las objeciones arriba ordenadas, la que más validez presenta ahora es la que se refiere a la morosa descripción aislada de cada gesto. Onetti parece regodearse en ofrecer siempre lo que podría calificarse cinematográficamente de primer plano narrativo. Unas manos que reciben el cambio de cien pesos (los dedos aprietan los billetes, tratan de acomodarlos, los revuelven y convierten luego en una pelota achatada que esconden con pudor en un bolsillo del saco) o que se sumergen en el bolsillo del pantalón (el dueño está perniabierto y recostado en un árbol) o que en el bolsillo del saco aprietan un sobre (*“con aprensión y necesidad de confianza, como si fuera un arma y como si le fuera imposible prever la forma, el dolor y las consecuencias de sus heridas”*), o que realizan cada uno de los innumerables pequeños gestos, mecánicos o distraídos o funcionales o reveladores, que ayudan a moverse, a vivir, a ser; unas manos (apenas) sirven a este narrador para contar (prácticamente) toda la historia. Asumen el primer plano y se cargan de elocuencia. Como en el popular relato de Stephan Zweig, dicen lo que la cara, ya ensayada y doclizada por el histrión, oculta; comunican lo que está detrás de la indiferencia y del desgano estudiado con que todos nos vestimos.

Pero del punto de vista narrativo, esas manos destruyen el equilibrio. Porque asumen una importancia inmerecida. De medios, se convierten en fines; de modo, se convierten en manera. Y lo que se dice de las manos, podría señalarse de otras partes del ser que Onetti ilumina y aísla por completo. Así, cuando el narrador quiere presentar a la muchacha, ingresando lentamente a su almacén, la va dando como en fragmentos recortados y pegados uno junto a otro, pero cuidando de no borrar los bordes, como en un *collage*: *“No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas.”*

Esta atomización, esta fragmentación del universo

sensible, esta exaltación de cada una de las piezas que componen la máquina del mundo, podría justificarse en parte porque esta historia de amor es comunicada a través de un observador, ajeno y resentido. Lo que no se justifica es la exageración del procedimiento, la retórica en que acaba por sumergirse todo. Aquí radica la debilidad mayor de una obra que es, sin embargo, tan admirable. El procedimiento estilístico tan acentuado se interpone entre la obra y el lector; fuerza a éste, lo descoloca frente a la sustancia dramática (y aún trágica) y lo obliga a atender a lo que, al fin y al cabo, es sólo la *manera*. Por no haber podido superar la trampa que su propia tensión narrativa le tendía, Onetti ha malogrado parcialmente una *nouvelle* que, desde otro punto de vista, certifica completamente su madurez de escritor.

(1954)

“EL ASTILLERO”.

FRAGMENTO DE UN MUNDO PROPIO

“Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar.” Este momento de revelación, que tiene el protagonista hacia la mitad de *El astillero* (Buenos Aires, *Compañía General Fabril Editora*, 1961, 218 págs.), sintetiza de modo admirable la soledad, la imposibilidad de comunicación, el horror de un mundo solipsista que están en la entraña de esta sórdida y desolada novela.

Poco importa que Juan Larsen se agite de uno a otro extremo de las doscientas páginas, que recorra varias veces la distancia que va de la morosa ciudad de Santa María al astillero de Jeremías Petrus, que incursione en un pasado hecho de humillaciones y de la misma, repetida, actividad con alguna mujer que acaba por ser la mujer. Poco importa que la sinuosa, elusiva y compleja trama sea susceptible de un resumen anecdótico — Junta Larsen regresa al pueblo, desde donde fuera expulsado, a reconstruir su vida — y que la atención del lector (o del relator) sea capaz de encontrar, en sucesivas capas superpuestas, los hilos de una intriga que también atañen a Petrus y a su hija semidiota o loca, a la criada de esta hija, a dos empleados de Petrus, a la mujer (grotescamente embarazada) de uno de ellos.

Aquí la anécdota sólo cuenta lo más externo e insignificante. Porque lo que ocurre interesa poco, o pudo haber ocurrido de otro modo. Que Larsen sea nombrado

gerente general del Astillero de Petrus (abandonado, atrapado, deshaciéndose a ojos vistas) o el puesto lo ocupe otro. Que sea Gómez (el de la mujer embarazada) el que amenace con un chantaje a Petrus o el chantaje lo ejecute otro. Que el desenlace involucre la muerte de dos o más hombres, nada importa. La trama, el argumento, no es más que el cebo con que Juan Carlos Onetti mantiene alerta la atención de su irritado lector, de su devoto lector, de su esclavo lector.

La otra historia

La verdadera historia corre por dentro y está hecha de los silencios, las pausas, los hiatos, de esa historia superficial. Es la historia de una conciencia solitaria que regresa al pasado, a un mundo en que fue feliz y fue humillado, en busca de huellas perdidas, de una salvación, también perdida, de un sentido final para una vida sin sentido. Cuando Larsen regresa a Santa María, lleva a sus espaldas (aunque eso sólo se sabe más tarde) un pasado de macró, una condena y una expulsión. Vuelve, más viejo y gastado, a enredarse en la historia confusa de la liquidación del Astillero de Petrus, en una no menos confusa y morosísima seducción de la hija de Petrus (acaba conformándose con la fácil criada), en los mediocres negociados de los empleados de Petrus.

Pero debajo de esa espesa y oscura capa anecdótica el lector va descubriendo de a poco y casi retrospectivamente la otra historia de Larsen: la historia de una necesidad de amor y verdadera comunicación que le están negadas. Porque toda su vida lo que Larsen conoció fue la mentira, el beso parricida con que corona la testa de Petrus, la mujer a la que usa con antigua sabiduría. Lo que siempre ha añorado Larsen es creer en algo, mentir que algo vale realmente la pena, encontrar a alguien que le pruebe que no es el único ser vivo en un mundo de cadáveres.

Por eso, al margen de sus actividades mediocres de seducción de la hija de Petrus y de reorganización del erosionado astillero, Larsen va tanteando (como ciego en un mundo sin relieve) en busca de una mano de verdad. Esa mano existe en el libro y Larsen sabe que es la de la mujer de Gómez. Pero esa mujer que pertenece a otro, esa mujer de vientre horriblemente hinchado por el em-

barazo, no es para él. La corteja con el viejo disimulado cinismo pero no para obtenerla, sino para dejar testimonio de su reconocimiento. Y cuando la crisis culmina, cuando está acosado por los invisibles sabuesos de su destrucción, tiene un último alucinante encuentro con la mujer, ya herida de parto. Entonces, Larsen huye horrorizado.

Regreso a la muerte

Lo que Larsen no soporta es la vida. Soporta la mentira del sexo, la mentira de las adolescentes en flor, la mentira de los viejos visionarios con negocios en ruina, la mentira de la policía y hasta la mentira de otros suicidas. Pero cuando se enfrenta con la mujer rugiendo y sangrando, huye. Esa es la vida. Pero este cínico, este sórdido, este vulgar macró, es un romántico de corazón, un almita sensible que se acoraza de podredumbre y cieno y llanto fingido, para no aceptar que el mundo viola la inocencia, que las mujeres que queremos dejan un día de ser muchachas, que la vida irrumpe en el mundo destrozándolo todo.

La última delirante fuga de Larsen por el círculo final de su infierno es una fuga de la vida misma. Como Eladio Linacero, que huía de su ámbito en *El pozo* (1939) por la ruta de los sueños que se contaba; como Juan María Brausen que escapaba de una mediocre realidad suburbana en *La vida breve* (1950), inventándose otra personalidad y hasta creando un mundo entero, este nuevo protagonista de Onetti, enfrentado con las raíces mismas de la vida, se fuga por la muerte. Toda la novela tiene la marca simbólica del regreso al país de los muertos. Así como Ulises desciende en busca de las sombras en la *Odissea*, y Eneas baja al Averno y Dante se hunde en la Ciudad de Dite, Junta Larsen regresa a Santa María y a la muerte final.

Universo rioplatense

Por más de un hilo está vinculada esta última novela de Onetti con su ya vasto cuerpo narrativo. La ciudad de Santa María en que ocurre gran parte de *El astillero* apareció por primera vez en *La vida breve*. En esa ciu-

dad se refugia la fantasía de Juan María Brausen: la va creando de a poco, la va poblando de seres, acaba por incorporarla a la realidad, por irse a hundir realmente en ella. Entre los seres que crea Brausen está el doctor Díaz Grey, que hace una aparición secundaria en *El astillero*, como viejo conocedor de la historia local.

Santa María está también al fondo de otra aventura de Díaz Grey de la que queda documento en *La casa de la arena*, relato que se publicó en la colección titulada *Un sueño realizado* (1951). Otra *nouvelle* de Onetti, *Una tumba sin nombre* (1959), también ocurre en Santa María y hasta menciona al pasar la Villa Petrus. El cuento con que Onetti obtuvo mención en el Concurso organizado por *Life en Español* (1960) y que se llama *Jacob y el otro*, está asimismo ambientado en Santa María. Todos estos elementos indican la creación de un mundo imaginario, una ciudad de provincias recostada a un gran río, que vincula *El astillero* a lo que podría llamarse *La Saga de Santa María*.

Como hizo Balzac con su *Comédie Humaine*, como repitió y perfeccionó Faulkner en su ciclo sobre Yoknapathawpa, Juan Carlos Onetti ha incrustado en la realidad del mundo rioplatense un territorio artístico que tiene coordenadas claras y se compone de fragmentos argentinos y uruguayos. Ya los eruditos del futuro recogerán los rasgos (una alusión a la capital argentina, una plaza Artigas, la mención de un Camino de las Tropas) que van indicando puntos reales de un universo extraño de la tradición rioplatense. Ahora basta certificar esa común vinculación entre los relatos que Onetti ha ido escribiendo desde 1950.

Un lugar poético

Junta Larsen ya asomaba su perfil en *Tierra de nadie* y aparecía, entero aunque en escorzo, en un capítulo de *La vida breve*. Allí aparece (p. 360) como "un hombre pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciéndose el labio inferior al respirar; la luz cata amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacia brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja". Luego se completa su retrato con otros rasgos: la nariz curva y delgada, el pulgar de una mano enganchado en el chaleco, las preguntas deliberadamente legu-

leyas de su confusa conversación. Pero en esta novela era imposible prever a qué grado de soledad y miseria iba a llegar ese hombre gordo, de juventud ya perdida.

Sólo en *El astillero* se redondea el retrato, se ve lo que lleva dentro Larsen, su figura se convierte en cifra de toda la humanidad. Entre la instantánea de *La vida breve* y el retrato completo de *El astillero*, su creador, Juan Carlos Onetti, ha madurado notablemente. En 1950 *La vida breve* fue la prueba del enorme talento narrativo de Onetti. Construída con un rigor que sólo el análisis más ceñido hacía aparente, implacable en su busca del estilo, fría y morosa, llevaba a la culminación un narrador que en tres novelas anteriores (*El pozo*, *Tierra de nadie*, *Para esta noche*) había demostrado altas dotes.

Pero *La vida breve* se había dejado a la vista todo el andamiaje técnico. Era como si Onetti hubiera tirado la piedra sin saber esconder la mano. El prestidigitador hacía los trucos pero también los explicaba. Su largo aprendizaje con Céline y con Faulkner era demasiado evidente. Unos años después, cuando escribe *El astillero*, ya Onetti está en camino de una madurez que significa sobre todo despojamiento, elipsis, concentración fanática en la peripecia interior. Por eso se ven menos ahora los andamios, aunque algo sobreviven en los títulos de cada capítulo, con sus maniáticos resabios faulknerianos.

Lo que sobre todo se ve es un progresivo ahondarse en la verdadera materia narrativa. Ese mundo del astillero, decrepito y polvoroso, en que vanamente trata Larsen de soñar que está dirigiendo algo: esa glorieta que es cifra de la Villa Petrus y donde seduce en cómodas cuotas semanales a la loca hija de Petrus, esa casilla en que asiste, fascinado y rechazado a la vez, a los movimientos de la mujer embarazada, y más al fondo, todo el pueblo de Santa María y el río, son el lugar poético en que Onetti ha sabido ir creando (por mera insinuación atmosférica, por milagrosa simpatía entre el paisaje y el ser) una tierra para la soledad de Larsen, para su hambre de comunicación, para su descubrimiento de ser el único hombre vivo entre fantasmas.

Por eso el estilo mantiene esa tensión no mitigada que permite vincular esta novela no sólo con el obvio antecedente de Faulkner, sino con los trabajos más modernos de la escuela objetiva. No es que Onetti esté tratando de ponerse a la moda (de todos modos, *El astillero* ya estaba escrita en 1957), sino que la moda está po-

niéndose a tono con Onetti. Ese lector que aguanta a Robbe-Grillet y a Michel Butor, que devora pausadamente las paráliticas novelas de Samuel Beckett, que transita sin impaciencia por *Le square* o *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras, es un lector que ya está maduro para Onetti.

En este escritor uruguayo encontrará no menos sino más rigor, una visión alucinada y alegórica del universo que está increíblemente vertida en términos de novela, un ímpetu vital que desmiente la (aparente) negatividad y sordidez del asunto. Encontrará sobre todo que el cinismo, la desesperanza, la frustración de su protagonista, no le impiden ser también un alma tierna y desgarrada. Encontrará, en fin, una obra maestra.

(1961)

UN MONTEVIDEANO Y SUS "MONTEVIDEANOS"

Un noviazgo de veinte años en que la novia va envejeciendo y ajándose a medida que pasa el tiempo y el novio descubre el placer en una aventura con una adolescente; la porquería que nos hace un amigo; el fútbol en los campitos de enésima división; la espera sin esperanza del presupuesto; el programa del Jefe que los subalternos espían con el agua en la boca; la árida lucha por los bienes gananciales que se desarrolla ante la mirada atónita del hijo; un hombre casado que se tira un lance a la hora del almuerzo en la Ciudad Vieja; el barroco, cultivado, inmortal odio entre hermanos; la venganza del cornudo; el amigo que nos hace saber, con todos sus detalles sórdidos, el pasado de la mujer que amamos; la coima en las oficinas públicas; el chantaje de la sirvienta a la patrona; una despedida de soltero; el contraste entre este mundo suburbano y rioplatense y la gran metrópoli del Norte; la suegra arquetípica. Tales son algunos de los temas y personajes que recoge *Montevideanos* y que Benedetti ha ido a excavar en una realidad apenas cartografiada por nuestra literatura: esa ciudad, vacilante entre urbe y aldea, que se llama Montevideo.

Los temas dicen la intención primera del libro pero no agotan su significado que (felizmente) cala más hondo y más perdurablemente. El autor parece haberse propuesto únicamente un examen narrativo y ficticio de esa criatura blanda y hedonística que han creado las circunstancias en esta orilla del Plata: un ser que nazca donde nazca (la mayoría de los montevideanos, como el protagonista de *Los novios*, como el autor, como el crítico que escribe estas palabras, son del interior), ya viene

al mundo con la esperanza de un empleo público y la re-suelta alternativa inevitable (ser Blanco o Colorado, de Peñarol o Nacional). Ese ser nuevo para las letras pero ya gastado por la vida, europeo y provinciano a la vez, irremediablemente nuestro.

Cada una de las 19 narraciones explora una zona del ámbito montevidiano aunque a veces el autor deba desplazarse en busca de raíces ya lejanas o proyectarse fuera de este mundo. Cada cuento fija un personaje arquetípico (el muchacho de barrio, la noviecita fiel, el viejo colmero) o dibuja los perfiles de una institución nacional. No sería difícil probar (si hiciera realmente falta) que en otras partes del mundo se cuecen las mismas habas, que la esencia esencial del montevidiano se confunde con la naturaleza del hombre, ese *homme moyen sensuel* que tanto explotó la literatura francesa y que tiene su prototipo en Leopold Bloom, irlandés, judío y montevidiano honorario.

Pero antes de dejarse tentar por filosofías (todo es la misma cosa cuando nos ponemos metafísicos), convendría mirar un poco los accidentes en que la cáscara y la entraña del montevidiano se ofrece a los ojos vivaces, agudos, irónicos y también simpáticos de Mario Benedetti. Entonces los accidentes adquieren cuerpo y relieve narrativo propios.

* * *

En el plano más exterior está el color local. *Los novios* ilustra el tedio de un largo noviazgo como ya no se estilan pero que constituyan las delicias sádico-masoquísticas de nuestra clase media hace unas décadas. Allí está admirablemente observado el bostezo de las relaciones entre seres de sangre tibia e imaginación más tibia aún. La única pasión perceptible, la única que los enciende, es el melodrama. Debajo de su minuciosa anotación naturalista, que no perdona arrugas, hedores, miserias, el cuento ilustra una forma siniestra de la venganza: la que exige la inmolación de sí mismo para hundir al otro. Cuando el novio comprende al fin que la víctima del largo noviazgo sin amor es él, y no la muchacha que ha ido marchitándose entre sus poco emprendedoras manos, cuando se ilumina en él la comprensión de que todo es una estafa sentimental (el "calotito", como había dicho ella en otro contexto), su reacción no es liberarse al fin,

asumir su personalidad de hombre, ser, sino arrojarse en el pospuesto matrimonio como una venganza contra ella, contra él, contra la vida. De golpe, en una narración de curso lento y hasta moroso en que parecen encontrarse ecos del *Malinverno* de Moravia, Benedetti hace estallar la furia de una pasión reprimida y malsana, la venganza engendrada por la mediocridad ante la vida. El novio (el narrador del cuento) es tan abominable como ese monstruo sin sangre al que inmola su felicidad porque él ha entrevisto la vida y le vuelve la espalda. Su venganza es suicida.

* * *

También hay en *Tan amigos* un doble fondo de venganza y pasiones mezquinas, aunque la superficie del cuento sea tan tersa, tan trivial, que el autor puede darse el lujo de detallar con esmero la *macchietta* del mozo de café en un relato de sólo cuatro páginas. Pero esa mediocridad que instala el mozo, con sus sudores y los fatigados pies, es un poco la clave de esa venganza con que el taciturno amigo se paga la porquería que el otro le hizo. Por la técnica despojada y casi totalmente dialógica, el cuento evoca *The Killers* de Hemingway, pero lo que pone en juego Benedetti es algo más que una reminiscencia literaria. Debajo de la superficie, el autor uruguayo busca dar esa dimensión de cobardía, de sordidez ante la amistad, de blandura moluscular en que se juega entre nosotros el ritual de la venganza. El simple gesto con que concluye el cuento (el vengador cruza la calle para mandar el telegrama que fundirá al otro) es un prodigio de síntesis.

Hay asimismo una venganza en *Puntero izquierdo*, en que un jugador de infima división relata a un amigo que lo visita en el hospital, los motivos de la paliza que lo tiene allí confinado. Es una historia de soborno frustrado y estupidez cierta que ha sido redactada por Benedetti en un pastiche del lunfardo que recuerda ejercicios anteriores de Jorge Borges y Adolfo Bioy Casares (*El hijo de su amigo* y *La fiesta del monstruo*, son sus modelos). Pero una vez más, lo que busca Benedetti es algo que no está en sus antecedentes literarios. No se trata o se trata sólo en la superficie, de caracterizar el ambiente y las criaturas que lo pueblan. Lo que busca el autor es captar esa forma casi masoquista del heroísmo

mo que lleva a un sobornado a traicionar a quienes le pagaron y a defender la inútil camiseta. En esa contradicción, Benedetti ha descubierto la luz que se filtra inesperadamente en un mundo de sombras. La mediocridad de las transacciones (que imitan admirablemente la más lujosa mediocridad de los cuadros grandes) es sólo uno de los niveles del cuento. En el más profundo está ese acto de arrojo innecesario y hasta estéril.

* * *

La venganza reaparece en otros cuentos. En *Los pocillos*, que asume la forma sorpresiva y algo mecánica de un cuento de Maupassant, es apenas la revelación cómplice y sucia de otro cornudo. En *Déjanos caer*, de mucho más elaborada construcción, es una venganza a control remoto. El principal personaje del cuento, el amigo que manda al otro a enterarse del pasado de su novia, apenas figura en las entrelíneas. En *No ha claudicado* subyace la anécdota y se revela en las líneas finales, cuando el hermano que ha descubierto todo comprende que el perdón no tiene por qué privarlo de seguir odiando a su hermano. En *Corazonada*, el nivel en que se mueve el autor (un chantaje a la patrona hecho por una criada con imaginación) es más burdo pero el resultado tiene la precisión impecable de una demostración geométrica. Pero es sobre todo en *Retrato de Elisa*, donde Benedetti alcanza el punto más alto en su saga de la venganza.

Con acierto comentó Enrique Amorim al publicarse este cuento por primera vez en un semanario que el tema es de novela. En pocas páginas, se ha revelado un tema vasto y sórdido. Es la historia de una mujer que se sacrifica por sus hijos hasta criarlos y casarlos, pero cuando están casados (los que se casan), les hace la vida imposible. Es la "madre hay una sola" del chantaje emocional criollo. Otra vez, como en *Los novios*, la venganza es más contra la vida que contra alguien en particular. En la tortura a que somete hijos y yernos, Elisa venga las humillaciones que la vida le infiriera o ella misma se infiriera. A la hora del ataúd, ellos también se vengan. Es una historia sórdida que Benedetti hace cómica por acumulación de detalles brillantemente observados pero que es de risa negra. Como la de casi todos los cuentos del volumen.

La otra faz de este mundo montevideano es la mediocridad aterida. Hay un cuento, *Aquí se respira bien*, que logra entrelíneas a lo Henry James para contar el descubrimiento que hace un niño de que su padre tiene pies de barro. Es muy breve (apenas cuatro páginas) pero pinta una crisis entera. Esta es la realidad, parece decir el autor, la realidad real de la coima, del dinero aceptado con vergüenza pero aceptado. Con sutil intuición narrativa, Benedetti hace que la pequeña transacción que hiere brutalmente al niño ocurra a pleno día, en un parque donde se respira bien. La felicidad narrativa que acompaña casi siempre a este autor le ha hecho encontrar el marco perfecto.

También de aterida mediocridad son otros cuentos como *Inocencia*, en que unos muchachos se deslizan por un ducto estrecho para ver bañar a unas mujeres. El melodramático final (tal vez innecesario) sólo sirve para aliviar la repugnancia misma del relato que cala más hondo de lo que la mera superficie anuncia. En *Almuerzo y dudas* es el hombre casado que no se decide a zambullirse en una relación ilícita completa; en *Caramba y lástima* es la despedida de soltero, con el novio que pierde en una borrachera de burdel, la virginidad que había preservado para su noviecita. Estos cuentos trafican con zonas oscuras de la frustración sexual del criollo.

A pesar de lo que la mitología del machismo hace creer (y por eso mismo que es tan publicitada), el criollo tiene una visión infantil de las relaciones sexuales. La caricia exploratoria del cuerpo de la novia, la visita al quilombo, son los extremos de un aprendizaje que nunca llega a integrarse completamente. Por eso hay tanta frustración, real y simbólica, en los cuentos de Benedetti. Son cuentos en que el sexo está desplazado o no produce goce, son cuentos de hombres íntimamente cobardes o mujeres frías o enfermas o dominadoras. En pocos, en casi ninguno, hay una plenitud. Si la hay, no dura.

La clave podría encontrarse en *Familia Iriarte*, uno de los mejor fabulados, uno de los más abismalmente lúcidos. Ese "secretario" que cree descubrir en una jo-

ven hermosa a uno de los programas del Jefe, que se enamora y hasta es feliz hasta que descubre la verdad, es un ser en que Benedetti ha visto admirablemente las fuerzas oscuras que gobiernan a todos. Como en *Los novios*, el lector siente que Benedetti está explorando una realidad que escapa a las limitaciones del color local, del apunte costumbrista, del acierto sociológico de entrecasa. Porque el tema real de *Familia Iriarte* es la fascinación edípica de la mujer del otro (la mujer del superior, la mujer del padre) y ese tema corre bajo diversas máscaras en los cuentos que componen el volumen.

En *Los novios*, el protagonista ha reducido a la novia a una figura de cera a la que adora con falsa devoción y en la que se junta la atracción y repulsión del seno materno; en *Inocencia*, el ducto estrecho y húmedo en que quedan encerrados los muchachos es una metáfora de la relación sexual que el autor recrea con los rasgos pesadillescos de una experiencia intrauterina. No es casual que en este cuento, Benedetti evoque inconscientemente la misma atmósfera húmeda y malsana de *El pozo y el péndulo*, de Edgar Poe. Oscuras raíces vinculan ambos relatos. Hasta en *Sábado de Gloria* (mucho menos logrado pero revelador), la mujer que hace feliz al relator es una mujer que se enferma, una mujer que agoniza, una mujer que se muere al fin.

Estas frustraciones reflejan las de un ambiente para el que la mayor prueba de hombría, el machismo, no es la relación sexual plena con una mujer adulta, sino la conquista de una descuidada o mal protegida virginidad; donde la escuela del amor sigue siendo el prostíbulo o el servicio doméstico; donde la herencia de obsesivos españoles y no menos obsesivos italianos, disuelve el vasto mundo sexual en la dicotomía de virgen o ramera. Sin alharacas, como quien no quiere la cosa, a veces por caminos desviados, Benedetti ha ido a poner el dedo en esa llaga, ha sabido mostrar (con sonrisa agrídulce) la fuente de esa vieja frustración.

* * *

Benedetti no explora a fondo este tema, sin embargo. Incluso en el mayor y dilatado espacio de su novela *La tregua*, prefiere mostrarlo a revelarlo. Su visión en todo este volumen parece voluntariamente limitada a la superficie. Una superficie, es cierto, detallada con la mayor

fidelidad y precisión posible (de ahí el éxito entre nosotros) pero superficie al fin. Lo que ofrece Benedetti es la alucinante, cómica, amarga topografía de un mundo sin entrar a excavar su geología. Por eso, parece estar más cerca de Carlos Maggi (otro intuitivo observador) que de Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno.

Pero aquí y allí, en la entrelínea de sus mejores cuentos, se ve que el narrador profundo capta la oscura fuerza subterránea que mueve a sus criaturas. El novio tiene, en un momento de felicidad, la revelación del amor carnal con otra, de su verdadera naturaleza reprimida. Pero el hábito, pero la larga costumbre de la sumisión, pero la mediocridad, pueden más. En *Familia Iriarte*, el "secretario" comprende en un último golpe visionario el error en que ha caído: la muchacha que ama es inocente, no ha sido poseída y entrenada por el Jefe, ya no le importa. Pero es demasiado tarde, Benedetti consigue hacerle aceptar la resignación del último párrafo.

Lo que este autor parece querer decir (y decirnos) es que así somos los montevidéanos: mediocres, superficiales, resentidos, frustrados. Y lo dice de modo que no tengamos más remedio que reconocernos. Allá estamos todos comprometidos en la felicidad de una frase, en la verdad de un gesto ritual, en un movimiento que el ojo no registra pero la intuición de Benedetti ha visto. Curiosamente, este informe negativo no está dicho con odio sino con amor, ya que Benedetti no se alza por encima de sus criaturas para juzgarlas sino que comparte con ellas penas y glorias. El es, sin duda, como usted lector, como yo, un personaje tan confuso y desorientado, un montevidéano.

(1961)

Impreso en los talleres
de
I. G. Seix y Barral Hnos., S. A.
Calle Provenza, 219
Barcelona

