



Fernando Aínsa



La ficción como encuentro de resistencias; La narrativa de Carlos Martínez Moreno

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

Es indudable que Carlos Martínez Moreno es uno de los escritores más representativos de la llamada Generación del 45 uruguay⁶³. Con ocho libros publicados⁶⁴ ha ido completando una particular visión de la realidad circundante, inscrita en forma directa en el marco conflictivo latinoamericano y referida constantemente -por las pautas culturales que la enmarcan y por las referencias literarias que la significan- al esquema europeo del que es deudor. Esa visión se ha ido cerrando en sus últimas novelas sobre temas y presupuestos adelantados en sus primeros relatos, confirmando un estilo y una serie de preocupaciones formales y temáticas que, en su caso, -140- pueden calificarse de «tensiones»⁶⁵: las que se dan entre los estrictos artificios formales y la naturaleza del lenguaje, entre la perspectiva enfrida para analizar un sujeto y la condición original de éste hecha de pasión y violencia, entre el tema del amor y el del odio o la muerte.

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

Intelectualizados y realistas conflictivos

En este sentido Martínez Moreno encarna, mejor que nadie, la reacción de esa generación contra lo que él mismo llamará en 1951: «la equívoca pobreza mental de nuestra literatura disfrazada por demasiado tiempo de estremecimiento, -141- de confesionalismo, de fervor sensible». Una actitud que lo llevó a propugnar «una asepsia antidemagógica», entendiendo «lo demagógico en literatura como la indiscriminada sensibilidad» y que Emir Rodríguez Monegal llamara una reacción «implacable que en su denuncia de lo prestigioso y poético a priori»⁶⁶. El rigor consiguiente que esa actitud implicó lo llevó -como a otros autores de su misma generación- a inscribirse en una corriente literaria que puede ser caracterizada en su conjunto como intelectualizada, realística, conflictiva, individualista, antiemotiva y, al mismo tiempo, como preocupada por la tensión formal y la complejidad de la estructura narrativa. Una suerte de combinación no siempre fácil de explicar y no siempre lograda con el mismo nivel.

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

Esta tendencia analítica se da particularmente en la obra de Martínez Moreno complementada con una amplia gama de referencias culturales que acentúan ese preferir mirar a actuar, ese «preferir pelar una banana a comérsela» como reconociera -142- él mismo en oportunidad de publicarse *El Paredón*. Los personajes de Carlos Martínez Moreno se explican muchas veces literariamente, se iluminan con significados ya aceptados por sus connotaciones en el mundo de las letras o de la pintura. Notorio en *Los aborígenes*, abrumador en *Ignotus*, *Los prados de la conciencia* y *La pareja del museo del Prado*, se llega a autoaceptar al permitir que un personaje reflexione: «Oh Pérez, qué literario eres, serías así aun para morirte!»⁶⁷.

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

Algunos críticos han señalado la importancia decisiva que puede tener para el futuro quehacer creador de Carlos Martínez Moreno este intelectualismo, especialmente cuando en relatos dinámicamente despojados de toda reflexión se gana en

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

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

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

El ejemplo de *El Paredón* es claro. Su compromiso con la realidad inmediata no lo llevó a propiciar un libro fácil y halagador al maniqueísmo de la hora. Al contrastar dos mundos -el institucional uruguayo y el revolucionario cubano- a través de la experiencia moral de Julio Calodoro, Carlos Martínez Moreno cortó por ángulos mucho más precisos que una simple división. Insertado en «una sociedad civil e inmovilista» (Uruguay) el protagonista intuye y denuncia su quietismo y desarraigo, pero no puede abrazar ingenuamente la otra alternativa que mira como ajena y sospecha cargada de violencia. «Novela de planteamientos y no una aventura beligerante que fuerce conclusiones» declaró el autor. Planteamientos que pueden ser dudas, exagerada lucidez o una pasión por el análisis a la que no es ajena un trasfondo de preocupaciones éticas.

△ ▽

Tensión cultural y revolucionaria

Una frase pendiente de soluciones: «Pues sí, linda, ¿qué va a ser de nosotros hoy día?», con que se cerraba *Los aborígenes* -144- adelantaba la necesidad de Martínez

Moreno -más allá de la del protagonista Serapio Cortés- por incursionar detalladamente en «las diferencias atávicas americanas que pugnan en él, con las afinidades culturales que puede sentir por Europa»⁶⁸.

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

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

La mirada de Martínez Moreno -se ha escrito- no es -145- compasiva, sino acusatoria. Hay un propósito en su literatura por desnudar componendas e hipocresías, por develar simulaciones y mentiras, lugares comunes y trampeamientos. Carlos Martínez Moreno acusa a sus personajes y los obliga a mirarse en esos implacables espejos del tiempo y allí queda -tensamente contrastada- su aparente frialdad y serenidad para hundir el bisturí en la realidad con su preocupación ética. Mundo del desencanto y la recóndita frustración, el mundo de Carlos Martínez Moreno puede parecer inútilmente cruel. Sin embargo, esa lucidez para condenar y ese rigor acerbamente crítico que rehuye estereotipos y mistificaciones, encierra algunas sofocadas nostalgias. Tres de ellas dan la dimensión exacta de su real pasión, más allá del esquema intelectual o cultural en que son revertidas: el amor despojado de sus corrupciones, la infancia como parte del paraíso perdido y la muerte como desnuda expresión de la vaciedad de los boatos de la vida. Amor, infancia y muerte proyectados conflictivamente en un completo universo ético, donde la nostalgia juega el papel de la imposibilidad de su pura obtención.

△ ▽

El amor en descomposición

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

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

Pero es en *La otra mitad* donde Martínez Moreno, redondea más perfectamente una especie de «teoría del comportamiento amoroso». Su cerrada cosmogonía axiológica sólo propone un amor viable: el que emerge ilegítimamente de un «adulterio procesional y anónimo», sin momentos «tristes o culminantes». Como contrapunto al amor adúltero, el amor conyugal está hecho de un «tejido de incoherencia, de elipsis, de asociaciones de ideas absolutamente singulares e indescifrables, con historia propia, sobre el que se comprenden y a partir del cual conversan un hombre y una mujer que han convivido durante años»⁶⁹.

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

Capitán está casado, Marie Louise mantiene un inconsciente cordón umbilical nunca cortado con su concubino.

Sin embargo, esas pasiones adulterinas están muy sofocadas, aun en sus explosiones. Su espontaneidad aparece marcada por las notas de «un amor intelectual, razonado, rescatado a los ojos de los demás, evasivo de sus peligros, comprimido en su clausura⁷⁰ en el caso de *La otra mitad*, llegándose a confesar que estaba cubierto de «zonas que ahora me parecen viciosamente intelectuales»⁷¹, donde «nadie seducía, nadie era seducido... nadie poseía, nadie era poseído»⁷². En *Coca* un amor muchos menos «profesoral» que el de Mario y Cora está, sin embargo, aludido a sus significaciones literarias y pictóricas laterales: se lo entiende por lo explicado, no por lo directamente vivido. Se llegará, de este modo, a recordar la entrega de la virginidad de Marie Louise a Monsieur Vincent no como un acto de amor ingenuo en su -148- origen, sino como la consumación de un acto con alguien «baboso de erotismo como el tísico vergonzante que era»⁷³.

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

El juego de reflejos -ese modo de enfrentar las reales tensiones- tiene dos claros extremos: la infancia que no siempre explica el presente y la muerte, ese inevitable final de todos los hombres. Estructuralmente, Martínez Moreno propone reflejar un amor corrompido para descubrir, más que las raíces sentimentales, una razón ética. El espejo del presente se abre en dos precisos ángulos opuestos contradictoriamente: una infancia cargada de secretas añoranzas y una muerte que cierra todas las frivolidades con interrogantes que rozan la metafísica. Esta especie de triángulo estructural, abierto en su centro por el amor desgarrado, se proyecta casi inequívocamente en todas sus obras y marca la dimensión exacta de sus tensiones cerradas siempre geoméricamente.

△ ▽

La añoranza secreta de la infancia

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

Sin embargo, a propósito de su propia infancia ha podido declarar Carlos Martínez Moreno: «tuve una infancia materialmente segura, podemos comenzar allí. Viví en un hogar estable y a pesar de eso dentro de esa infancia y de ese hogar me sentí perpetuamente inseguro, gratuitamente culpable. Era y soy el mayor de tres hermanos muy seguidos, y durante toda mi infancia creí que la mayor ambición de mis padres podría ser la de abandonarnos y reemprender una nueva vida». Esa sensación de inestabilidad está directamente novelada en *La otra mitad* con ribetes pesadillescos. Cora recuerda cuando se sintió absurdamente abandonada por sus padres al volver un día a su hogar y no encontrarlos por simple casualidad; amontona luego anécdotas como el episodio de «la medalla»⁷⁴ e impregna a su infancia de cargas demoníacas no siempre explicables en la madurez.

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

Ese volver a la infancia desde el presente que se rechaza por las derrotas que conlleva, supone un alarmado terror de la vejez, vista de pronto en *Con las primeras luces* como un irse quedando solo «en un cuarto del que otros estuvieron sacando los muebles». Pero, más aún, la vejez vista absurdamente como un rechazo de la muerte inevitable.

△ ▽

La muerte, como «búsqueda de esencias»

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

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

En *Tierra en la boca* la muerte está siempre presente en su sencilla gravedad. Cuando Ramos y Font matan al principio de la novela al viejo sereno que los sorprende robando una carnicería de la avenida Millán, esa muerte se aparece gratuita y fácil. Nada más simple que silenciar a un testigo. Sin embargo, esa muerte fácil, que podría olvidarse en el transcurso de la acción posterior, empieza a crecer lentamente y, poco a poco, invade la totalidad de las vidas de los dos gratuitos asesinos y sus compañeras. Carlos Martínez Moreno recuerda que si matar es fácil, no lo es tanto asumir sus consecuencias y cargar una muerte a lo largo de una vida. Font no soporta esa creciente presencia y decide él mismo matarse, por sobre el amor que le profesa Isabel. «A veces dicen, sienten “lo asaltó la idea del suicidio”. No es ése el caso, esta vez. No es un asalto, una irrupción, un golpe repentino. No. Es como si se fuera sumergiéndose lenta y voluntariamente en las aguas muertas de un lago, caminando hasta que esas aguas lo tapan. Nada de la locura, nada de la violenta desesperación que podría esperarse y no llega. Un acto pensado, querido o consentido, madurado, resuelto»⁷⁵.

Esa presencia de la muerte reflexionada en sus términos filosóficos, demistificada de todos los fastos o las hipócritas pompas de los cultos que la disfrazan, es otras veces una muerte simbólica: la muerte del pasado; el fin de un mundo abolido por evolución, por el simple transcurso del tiempo y no necesariamente por la violencia revolucionaria. «La violencia está jugando en Cuba el papel que no puede suplir la madurez» decía en 1960 Martínez Moreno. Y en *Con las primeras luces* liquida por la «vejez» a un «mundo de oprimentes presencias muertas».

Manejando cuatro generaciones (que van desde el General -152- Escudero que participa en las campañas militares de la Guerra Grande, hasta sus bisnietos Roberto y Eugenio) Carlos Martínez Moreno alcanza en *Con las primeras luces* una lograda visión de esa muerte por el tiempo a lo largo de unos cien años de historia uruguaya. El

enfoque se centraliza en el llamado «patriado uruguayo» (suerte de aristocracia local) y cubre su auge, decadencia y aniquilamiento, al modo como lo ha novelado en Chile José Donoso. A partir de la coyuntura que ofrece la agonía de Eugenio (dada en seis monólogos en primera persona) se reconstruye el proceso de la familia Escudero narrado en treinta y dos capítulos escritos en tercera persona y deliberadamente enfriados por la distancia y el estilo.

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

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

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

-[154]- -155-



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

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

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

-156-

△ ▽

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

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

Sobre las espaldas de Mario César Fernández la crítica dividida de este país echó, a propósito de su primera novela *Nos servían como de muro* (Editorial Alfa, 1962), un cúmulo de responsabilidades, méritos y pesadas cargas que el tiempo se encargó, más prudente y honestamente, de distribuir entre otros esfuerzos y otras obras de las cuales las festejadas 66 páginas no fueron más que un anticipo. El mismo Mario César Fernández -a la sazón lúcido y ágil periodista en el diario *Acción* y en el semanario *Reporter*- se descubrió de la noche a la mañana con los inesperados ropajes de «Nace un novelista» y «Generación va, generación viene» con que fue investido en el semanario *Marcha* y con una serie de títulos nunca imaginados en su natural modestia de «Juicio narrado sobre la inteligencia nacional» (diario *El País*) y «El amor de los intelectuales» (dos notas con ese título en *Reporter*) que firmó utilizando el privilegio de una tribuna doble, Rubén Cotelo. Eran tales las responsabilidades que le adjudicaban unos y tan escondidas las intenciones que en su trama descubrían otros, que Mario César Fernández no tuvo otro remedio que autocondenarse al silencio. Era evidente que su obra era tan sólo un pretexto para la polémica desencadenada a su paso. A uno le interesaba que «naciera» efectivamente un novelista a partir del delgado volumen, para intentar capitanear la pequeña columna de jóvenes incorporados a filas y empezar a hablar con una inocultable premura de una «generación del 60». Al otro, le

hacía falta una demostración novelada de lo que sostenía solitariamente: una batalla contra el sector de la generación del 45 de los «lúcidos». Y Mario César Fernández lo entendió así y por eso se calló.

-157-

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

△ ▽

La misma vocación, el mismo empeño

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

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

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

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

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

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

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

△ ▽

La auténtica «industria nacional»

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

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

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

Mario César Fernández sabía bien, pues, cuál debe ser la auténtica industria nacional, aquella que tiene posibilidades, que no necesita de subvenciones, de padrinazgos, de esquemas y que no quiere ser tildada de artificial. Y ello aunque pague tributo en algunos de sus cuentos a lo mismo que intenta superar: los estereotipos. «Agradezco la confianza» (con un peligroso parentesco con «Aquí se respira bien» de Mario Benedetti), «Despachando con el viejo» (cargado de una atmósfera «administrativa» no superada) y el mismo cuento de «Leontina, la pobre» (donde la anécdota de ribetes sensacionalistas es llevada con una bien dosificada ambigüedad) manejan esquemas de situaciones y personajes que la natural originalidad de Mario César Fernández no pueden doblar. Otras veces, en los cuentos se descubre cierto apuro, ciertos abandonos estilísticos, algo de «segunda copia sin corregir». Pero ello no es óbice para que el saldo -reafirmado por un excelente cuento «La infancia de un crack»- prueben lo que intenta ser realmente una «Industria nacional» literaria, más allá

de lo que quisieran que fuera realmente para su beneficio propio los que cubrieron de glorias prematuras a quien sólo reclamaba un derecho a trabajar en uno de sus talleres: el novelesco.

△ ▽

2. Un sincero viaje a la costa

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

△ ▽

El ingreso de los jóvenes a la narrativa

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

La propia ausencia de vínculos, la solitaria producción y la publicación aislada de novelas que se conocen entre sí únicamente cuando ya tienen la forma definitiva del libro, están indicando una nueva forma de vivir y pensar del joven escritor. En Francia, cuando apareció el *nouveau roman* sucedió algo parecido: desconocidos o casi desconocidos entre sí, sin revista o centro de agrupación e intercambio de ideas, con una

editorial -Editions de Minit- como único vínculo del agrupamiento, los escritores se unieron como grupo literario «después» de editados. En Montevideo, al parecer, el fenómeno -salvadas las distancias- se reproduce. Casi ningún autor joven editado es conocido por su obra anterior y nadie parece sentir la necesidad de una revista o algún «ismo» que pueda unirlo a los colegas en similar quehacer.

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

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

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

Pero tampoco el escritor joven ha hecho o se ha preocupado -164- mucho por diferenciarse. Indudablemente, 1963 tiene otras exigencias y el escritor primerizo no puede ser alguien muy diferente al prójimo. Por lo pronto estará sometido a las mismas presiones sociales que todos y no podrá darse muchos lujos. Vestirá, comerá y hasta pensará como la gran mayoría.

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

La verdad es que es muy difícil imaginar al escritor joven uruguayo con la simpatía, suavizada por la distancia, con que suele mirarse al desmelenado poeta dieciochesco o

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



Una literatura sincera pero desorientada

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

A escala individual, pues, se cuestiona directa o indirectamente las mismas cosas que nos preocupan a todos, que dicen preocuparles a los autores de sueltos y artículos de casi toda la prensa sin excepción. Es cierto, los personajes de estas novelas no tienen nada de héroes, ni de auténticos protagonistas más allá de las aventuras sexuales que los unen sin excepción o de los devaneos alrededor de la jarra de vino. Pero, ¿acaso tiene otro carácter la juventud sedicente pensante del país? ¿Acaso no es éste un diagnóstico, desagradable de un estado de ánimo general? Porque no hay que ser un testigo muy esclarecido, ni pretender ser lúcido para percibir que la misma atonía de las novelas se vive a escala nacional y no hay ejemplo válido, más allá de la débil consigna partidaria, para oponer a los borrachos y lamentables personajes de la mayoría de las novelas.

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

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

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

△ ▽

Un realismo sin mayores rebeldías

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

La rebeldía, verdad es reconocerlo, anda medio escasa por estas novelas y aunque ningún protagonista aspira a un empleo público, todos más bien se resignan o mascullan alguna -167- débil protesta antes que tomar la piqueta de la demolición o andar maquinando alguna excepcional actitud. Esto preocupa a algún crítico deseoso de ver en las novelas lo que no ve en la realidad y si todo al final de una novela puede reducirse a un «veo, veo triste» o a un «arrastrarse hasta morir», es que algo en el país está

indicando que la atmósfera es triste y que, por ahora, la gran mayoría prefiere arrastrarse a caminar derecho hacia la muerte. Lo peor sería quedarse en esa etapa; pero en esa etapa estamos. Y -creo yo- todos somos más o menos conscientes de que no podrán recorrerse muchas novelas más donde los personajes no sean protagonistas y donde se prefiera la vinería al escenario donde se mantiene y defiende la actual estructura del país. No importa esta etapa, porque es transitoria y porque creo que lo que anda poniendo en práctica el novelista es la demorada operación realidad que se reclamara hace unos años, cuando el cascarón que mencionáramos antes empezara a resquebrajarse y la gran mayoría decidiera bajar a la calle y romper todos sus versos como dijera Blas de Otero.

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

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

△ ▽

La pareja sin destino

Y en este sentido, vale la pena tener en cuenta que ésa es, hoy por hoy, la intriga novelesca más viable en nuestro medio. Sabemos todos -por vivirlo a diario- de la evolución sufrida en el Uruguay en lo relativo a las costumbres sexuales y al funcionamiento de los mecanismos afectivos. Cierta despreocupación laica, una laxitud escandalosa para otras sociedades, ha entrado en la novelística y lo ha hecho por la puerta principal. Obsérvense todas las novelas citadas y en ellas la única trama es la sentimental o la gruesamente sexual. Hace unos años esas tramas hubieran necesitado de un complemento romántico o romancón, tanguero o poblado de «bulines», «cuartos azules» y de obreritas, costureras o sirvientas que dan el mal paso conducidas por algún señorito de pelo engominado. Sin irse a esos extremos, ésa era la atmósfera respirable

en un Montevideo donde las buenas costumbres de la clase media y patricia revertían en un decálogo rigurosamente observado hasta por el obrero desocupado. Ahora todo es diferente y basta leer la facilidad con que los encuentros amorosos se desarrollan en *Los amigos* o *Cono Sur*. Ariel Méndez o Claudio Trobo no hacen sino reflejar una nueva realidad nacional. Y aquí, mal que les pese a los críticos, la literatura sigue siendo sincera con el país y consigo misma. Ningún autor está engañando al lector. Le está diciendo, simplemente, lo que se vive en la calle, tal vez en su propia casa.

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

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

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

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

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

△ ▽

Los seres de la noche

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

El propósito es claro. Las relaciones laborales de los personajes no importan mucho y casi nunca se aclaran, a todo lo más se señala el ocio o se les enfoca apenas salen de su oficina (el Alberto de *Los amigos*), de su estudio jurídico (Saldívar en *Cono Sur*) o de un diario que integran como un engranaje (Marcos Durán en *Sin horizonte*). No son -en la mayoría de los casos- más que puntos de referencia de una acción que empieza, casi siempre, cuando las persianas de los negocios se bajan. Hay acotaciones incidentales a una probable maniobra de contrabando en *Los amigos*, a las licitaciones fallidas de la empresa a la cual pertenece Alberto y gracias a la cual mantiene un nivel de vida sintomático (apartamento bien amueblado, un buen automóvil, una nutrida discoteca, etc.), así como a la situación de un abogado que se resigna al procedimiento civil y entierra sus viejas inquietudes universitarias (Héctor Saldívar en *Cono Sur*) y a los negocios turbios (¿lo serán?) que rodean los cafés de la Plaza Independencia donde se

urden contactos entre partidas de ajedrez (el Schawart de *Cono Sur*). Y el Montevideo nocturno, cuando la compleja red del país concreto no es visible o deja de atrapar seres entre sus mallas sutiles, impide también la confrontación de realidades. Casi ninguna novela señala desigualdades notorias, o pone en los platillos de una posible balanza lo que cuenta y lo que pasa fuera del alcohol, del vagabundeo automovilístico y sexual, al que se ciñen en forma casi unánime.

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

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

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

El viaje hacia la costa

Hubo algún crítico que al leer, por primera vez en un siglo largo de literatura nacional, cuentos y novelas que recogían los olvidados paisajes de nuestra costa, puso el

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

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

Resulta paradójico comprobar cómo en la medida en que el país ha empezado a conocerse a sí mismo y, por consiguiente, la literatura a recoger esas inquietudes y a reflejarlas, aunque no más fuera que en el desconcierto y vaciedad de sus personajes, para comprender cabalmente al país cuestionado; el escritor se ha aproximado a su costa. La literatura uruguaya viene en su temática del interior y ha ganado Montevideo en el preciso momento en que el país entero se mira, se analiza y diagnostica sus males. Y cuando intenta asumir una personalidad propia lo hace a pocos metros del mismo puerto que, hasta hace poco, desembarcaba la mercadería extranjera convertida, en breves meses, en tradición, en recuerdos entibiados y en un ciclo de las letras que aparentemente toca a su fin, porque ya tiene eficaces enterradores que han sobrepasado la cuarentena. Es como si ganada la confianza que en sí misma no tenía, la literatura nacional no necesitará más, para demostrar que es uruguaya, vestir el apolillado ropaje del folklore. Ahora puede pasar por la ciudad-puerto, por la ciudad-europeísta y sus protagonistas tomar whisky a «gogó», sin perder un ápice de personalidad, de posible autoconciencia. En ese sentido, tal vez, y sin proponérselo siempre, los jóvenes han superado un probable complejo de inferioridad de sus mayores. Pero, al mismo tiempo, también dejamos los barrios montevideanos de calles tranquilas donde no se renunciaba todavía, a la imagen nostálgica de la ciudad del interior que se había dejado por las luces o el frustrado porvenir ciudadano.

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

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

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

△ ▽

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

En 1963, en esa informal entrevista que hiciéramos para un vespertino montevidiano recordamos cómo el escritor Mario -176- César Fernández propugnaba una literatura nacional que fuera concebida y escrita «para no ser traducida». Ponía su énfasis, en esa *boutade* para destacar una particular preocupación que lo acosaba como montevidiano: la falta de sinceridad y la actitud típica del escritor pensando en la inmortalidad.

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

En 1969, una lectura de la novela de Alberto Paganini, *Calles que dan al mar*⁷⁶, hizo inevitable el recuerdo de aquellas palabras premonitoras, auténtica senda que abriera el propio Mario César Fernández y que siguieran luego los relatos de Juan Carlos Somma y los escritores preocupados por aprehender el caleidoscopio de la realidad sin los andariveles de un esquema previo. Porque Alberto Paganini fue capaz de edificar una compleja y directa novela, manejada en varios planos, concebida en términos exclusivamente literarios y, por lo tanto, apasionante espejo donde encontrar la redondeada imagen de una época; y hacerlo para salir airoso de una empresa difícil en la misma medida que su modestia: escribir para no ser traducido, soslayar la «tipología de la trascendencia» y penetrar en la carnosa pulpa de la realidad que nos ha tocado (y toca) vivir a todos.

△ ▽

Esa feliz adolescencia

Paganini ya había demostrado ser un inteligente observador del mundo circundante y un cuidadoso artífice de la trasposición literaria que hacía de ese mundo en un libro de cuentos que publicara en 1966⁷⁷, pero en tanto allí se manejaba con una cuidada contención que podía restarle la deseada espontaneidad, ahora abre una espita que no soslaya -177- temas y no teme abordar escenarios inéditos de nuestra sociedad. Si el estilo contenido beneficiaba al género cuento, no hubiera sucedido lo mismo con una novela que cubre casi tres décadas de la vida del protagonista -José Senatore- con lo cual Paganini parece haber encontrado la medida y la proporción que favorecen a cada uno de los géneros que aborda.

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

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

El desgaste del tiempo

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

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

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

*El Evangelio según Lucía*⁷⁸ de César Di Candia sorprendió en 1969 a quienes no conocían realmente al cáustico, pero siempre humano, humorista y al exigente periodista que fue siempre César Di Candia. Y pudo extrañar en la medida en que el libro fue destilado secretamente y, los siete cuentos que lo integran, eran una prueba

acabada de un tenso y -179- riguroso redondeo de piezas trabajadas a un extremo inusual en nuestro medio.

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

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

△ ▽

Una piedad para la disolución

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

Pero la Lucía de Di Candia está emotiva y reflexivamente integrada en un mundo amustiado que se agota, paso a paso, abrumado por la carga subjetiva de los objetos. Es una ciudad del interior que escapa a los esquemas de Da -180- Rosa o de Morosoli (al que Di Candia admira por su poder de síntesis) y que se aproxima más a las barrocas significaciones de la decadencia familiar que han novelado Marco Denevi, Beatriz Guido en *La casa del ángel*, Martínez Moreno en *Con las primeras luces* o María de Montserrat en *Los habitantes*. Pero a ellos Di Candia les añade un humor negro instintivo, el gusto por desacomodar de golpe al lector, un tremendismo visible en «Paz profanada» y en «Un tal Olmedo».

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

descubre un atisbo de verdad no adornada. El mismo rigor que ha puesto en su estilo, está en sus temas.

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

-181-

△ ▽

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

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

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

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

en los numerosos ángulos que la componen, un auténtico mosaico de contrapuntos que parecen desmentirse, pero que componen ese indefinible *totum* que se llama realidad uruguaya. Pedreyra, inteligentemente, lo -182- sabe cuando maneja fragmentos de la realidad tan distinta como el de «El álbum de las caricaturas», «El acecho» o «Pour toi mon amour».

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

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

-183-

△ ▽

El mensaje y su marco formal

*La cantera*⁷⁹ de Gustavo Seija es otro buen ejemplo. Este joven autor supo combinar una intensa preocupación formal traducida en una estructura limpia y cerrada con una temática de la vida de un grupo marginal en un «cantegril» miserable del suburbio montevideano. Seija revierte en términos de encuentro de tensiones lo que eran elementos aparentemente irreconciliables en la narrativa tradicional uruguaya: la cruda realidad y la problemática social combinadas en una «unidad compleja» donde estilo y estructura preocupan al autor tanto como el posible mensaje a transmitir. Para ello Seija asume desde el comienzo una actitud rigurosa al delimitar perfectamente el territorio de aproximación temática: el barrio de latas de *La cantera*, como el lavadero de botellas del peruano Enrique Congrains Martín en *No una, sino muchas muertes*, será el escenario único de su obra. Allí desarrolla concentradamente, como en una tragedia griega, un tema de amor e ignorancia, de vida y de muerte que va creciendo hasta un enfrentamiento final lleno de suspenso como en el mejor *far west*: un duelo enfrenta al

cansado héroe lleno de una fama de «guapo» y pendenciero que tiene que mantener aunque se supone de antemano derrotado con el arribista que quiere controlar la vida del «cantegril».

El más joven de los narradores uruguayos, Hugo Giovanetti Viola es, sin embargo, el más tradicional en un sentido; mantiene una especial lealtad a un mundo poético - Villamar- creado en un área difusamente costera y cargado de nostalgias dignas de Juan Carlos Onetti. Pero esa atmósfera marginal y angustiada, poblada de personajes básicamente descolocados, permite a Giovanetti en *La rabia triste*⁸⁰ levantar una estructura donde acciones múltiples anulan el tiempo, donde el punto de vista varía constantemente un espacio y desentraña amargamente la conciencia casi religiosa de sus héroes jóvenes. Y en esos jóvenes es posible reconocer una angustia y una alarma reales del Uruguay cotidiano.

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

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

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

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo