

OTRA FORMA DEL RIGOR (II)

LAS FICCIONES DE CARLOS MARTÍNEZ MORENO

No es fácil el acceso a la obra narrativa de Carlos Martínez Moreno. La escasez y dispersión bibliográfica (seis publicaciones espaciadas en siete años) no es la única valla. Otra, más importante, parece ser la de que sólo dos de esas seis publicaciones constituyen narraciones independientes, válidas en sí mismas, en tanto que las cuatro restantes integran —como fragmentos— una obra más extensa y aun inédita¹. Para explicar esta política literaria, este auténtico desdén publicitario, ha escrito Martínez: "*Honradamente, lo que más me gusta es el silencio y la escritura por la escritura, sin el regateo de la publicidad ulterior. Este país está infestado de escritores que se apuraron, «madurados a fomentos» como dice el hombre del suburbio; «fomentados» por otro en todo caso. Y yo creo que lo que más me gusta es no hacer nada, dejarme vivir y esperar a ver qué pasa cuando sea más viejo*"². No se agotan ahí, sin embargo, las razones del autor. En un texto privado me señalaba hace algunos meses: "... es curioso que Vd. (...) pase por rigor lo que es pereza, deslánguido antipublicitarismo o, si le gusta más, junción inconciliable de ocupaciones diversas en el solar de una sola (aunque perimetral-

1. La bibliografía de C. M. M. puede ordenarse así: La otra mitad (con el que obtuvo, por unanimidad, el primer premio en el concurso de cuentos organizado por el semanario Mundo Uruguayo) en Mundo Uruguayo, Nº 1306, Montevideo, mayo 4, 1944; Aquí, donde estamos (escrito, según comunica el autor, en diciembre 10, 1941) en Marcha, Nº 299, Montevideo, setiembre 14, 1945; Aquella casa, en Marcha, Nº 362, Montevideo, diciembre 27, 1946; La vía muerta, en Marcha, Nº 403, Montevideo, octubre 31, 1947; Fuegos artificiales (redactado en 1940) en Asir, Nº 8, Mercedes, abril, 1949; Los sueños buscan el mayor peligro (fechado en julio, 1947) en NUMERO, año II, Nº 10-11, Montevideo, setiembre-diciembre 1950. Una simple ojeada permite advertir que el orden de publicación no coincide siempre con el de redacción; que no se conoce ningún trabajo posterior a 1947.

2. Texto comunicado por H. C. en la página con que Asir presentó Fuegos artificiales. Aunque H. C. revela familiaridad no sólo con la obra édita de C. M. M. sino con numerosos inéditos, su conocimiento profundo de esta misma obra parece discutible. La distinción que establece entre la visión del mundo reflejada por los cuentos de ambiente pueblerino y los ciudadanos parece externa y superflua (la diferencia no es meramente de ambiente o circunstancia sino de madurez, de tiempo vivido no en vano); tampoco parece más acertado cuando se refiere (literalmente) a "la flexibilidad de este estilo que se enrosca y desciñe como una gasa".

mente grande) cabeza. La mía no es «oisivité, mais pleine de pouvoir», sino, simple y llanamente, oisivité"³.

Puede buscarse otra explicación, complementaria y quizá más certera: el horror a la facilidad, a la abdicación del rigor, al coloquialismo en la creación. Parece legítimo asegurar que Martínez prefiere el silencio a la cacofonía, el mero juego oral (en el que es maestro) a la emisión en masa de impresos; que prefiere vestir de haraganería su austeridad y divulgar una imagen poco favorable de sí mismo a comprometer con flaccideces a su arte. Que no vacilaría en suscribir (con algún retoque en cuanto al género literario) estas declaraciones de Fitz-Gerald: "En lo que se refiere a una publicación ocasional de versos, hay pocos hombres que disponen de desocupación para leer y que poseen alguna música en sus almas, que no sean capaces de versificar en unas diez o doce ocasiones durante el curso natural de sus vidas: en una conjunción propicia de las estrellas. No hay daño en aprovechar esas ocasiones".

Por eso, cada una de las piezas dadas a publicidad —arrancadas al autor más que facilitadas por él— aparece henchida de sentido (o sentidos).

La producción visible de Carlos Martínez Moreno se escinde naturalmente en dos grupos. De un lado los fragmentos de una *nouvelle* sobre la infancia; del otro, dos cuentos. Aunque los fragmentos hayan sido publicados sin periodicidad, y en una ordenación que no es seguramente la definitiva, su común origen, su idéntica tonalidad, los hace fácilmente separables. Quizá sea posible alinearlos de esta manera: *Fuegos artificiales, Aquí, donde estamos, Aquella casa, La vía muerta*. La experiencia que comunican es la de una infancia atenta al mundo mágico, locuaz pero inquisitiva, con una enorme capacidad de poetizar (especialmente los objetos, las cosas materiales) e implacable en su denuncia de lo prestigioso, de lo poético *a priori*. ("Pero había también un grave riesgo de desencanto en po-

3. Yo había señalado, en esta misma revista, al comentar las ficciones de Luis Castelli: "Hay otra forma del rigor. La que practica Castelli (densidad humana de los temas), por inusitada en nuestro ambiente, merece el aplauso aun de los que se resistan a su envoltura. Pero, insisto, hay otra forma. Y es, precisamente, la del que empieza por reconocer que la literatura no se hace únicamente con almas y que un hecho poético *a priori* requiere ser capturado en la trama del verso. La del que persigue una densidad en la composición y no depone su lucidez de artifice. Esa forma del rigor literario, aplicado a la narración, es casi mítica en nuestro ambiente. Quizá no sea injusto, por lo tanto, y con carácter de excepción, consignar un solo caso, de cuya ejemplaridad convendrá ocuparse en otra ocasión". (V. Otra forma del rigor, en NUMERO, año II, Nº 9, Montevideo, julio-agosto 1950, pág. 432.)

nerse a fantasear demasiado a propósito de cada cosa, como si se estuviera seguro de lo que podría ofrecer una vez puesta a un lado, perdido el encanto que cada una poseía en la diversidad del conjunto, consumida la novedad. Se había pensado en un castillo en cuyas almenas la luz brillara sin extinguirse, y se encontraba en su reemplazo un travesaño astillado, lleno de desolladuras de clavos, de grietas penetradas de herrumbre".)

El mundo de Joaquín, el protagonista, parece familiar a todos: en algún paisaje pueblerino (construido quizá con el recuerdo de Colonia y Melo donde viviera el autor) devana su existir el niño. Unos fuegos artificiales; la destrucción de unas botellas, la muerte de otro niño, la de un soldado, la de una cometa; la casa que habita todavía el recuerdo del compañero muerto; el vagón abandonado en una vía lateral y en el que persiste la memoria del día en que llegó al pueblo y el nombre de la niña (Noemí) con la que no volvió a cruzarse. Cada punto de partida es conocido o reconocible, y la realidad se desplaza ante los ojos del lector sin proponer ningún asombro, sin solicitar el aplauso por ningún equívoco prodigio. No falta siquiera la precisa anotación del ambiente o de la circunstancia. ("De rodillas sobre el suelo terroso, con las cabezas suspendidas en la oscuridad —de la que afloraban las caras impías—, con las espaldas inocentes en la bochornosa claridad de la siesta, dudaban cerca de las botellas, dudaban sin escrúpulo, con un frío sentido profesional. Iban separando las más parecidas, las de la misma altura o a veces las más limpias o las más espigadas, según se los pidiera la imaginación. En tardes como ésta, de sol crudo, las verdes tenían un reflejo espléndido, una luz resentida, y daban mejor la idea de ser llevadas a algo contra su voluntad".)

Pero lo que persigue Martínez no es la crónica, el *racconto* nostálgico; lo que busca (y alcanza) es fijar ese instante elusivo en que la realidad sacude sus máscaras de rutina, toma posesión de un alma en un definitivo golpe de lucidez, entrega la magia que corre debajo de lo accidental, de lo anecdótico. A esa realidad que emerge, inexplicable y plena, en medio de una circunstancia trivial y conocida, no se ingresa por la evasión del sueño o la duermevela adolescente, pesada de sensualidad, de siesta⁴. Es un mundo que se revela súbi-

4. No hay rastros de la curiosidad sexual de la infancia en los cuentos éditos de C. M. M., y esto solo bastaría para distinguirlos en una narrativa como la actual en que las primeras experiencias de la carne, naturalmente no asimiladas, obsesionan cada frase, uniformizan todo estilo. (Alguien se refirió, cierta vez, con melancolía, a "una literatura de entrepierna".) Tampoco hay rastros de puritanismo o represión. Hay una

tamente en un gesto, en una figura, en una actitud, como presente y coetáneo, pero más desgarrado y denso que el otro. Y afortunadamente invisible —salvo en esos momentos de revelación— porque su enceguedora dureza, su verdad, impone responsabilidades, exige una conciencia vigilante para la vida, una no mitigada tensión que no puede ejercerse continuamente sin riesgos.

Un primer ejemplo de *Fuegos artificiales* puede ayudar al examen del tema. (No me excuso por la larga transcripción, que es necesaria.) "El fuego. A todo eso obligaba el fuego. Cualquiera que fuese la verdad o la abjuración, corría y se disipaba en momentos como aquéllos. El fuego. Sólo un borde de la noche se hallaba conmovido por él. Más arriba no. Como siempre. Más arriba siempre hay algo intocado, un limbo. Y ese extremo, esa cola de paz a lo largo del cielo, engastaba ahora en el muro, a pesar del fulgor intermitente, a pesar de los cascos de botella, de la mordedura del vidrio destroncado.

Pero el fuego no iba a durar toda la vida. Por eso mismo, resultaba más incomprensible la obstinación de aquel niño que se mantenía apartado de los demás (Joaquín se fijaba ahora en él), sentado en la escalinata, indiferente a la fiesta y a la exaltación de los otros, abstraído, con la mirada errante, perdida, sin demostrar interés por las cosas inmediatas, sin asirse a ellas, como si sólo persiguiera un objeto que todavía no ha llegado al mundo.

Joaquín se esforzaba en disculparlo, diciéndose que en aquella actitud había más de ensimismamiento que de desdén, y que quizás el niño tuviera una preocupación propia, una aflicción que lo justificaba todo. Por ese motivo trataba de acercársele, de hablar con él; bastaría con encontrar un pretexto, una frase trivial para comenzar.

Pero no. Aquel niño era mayor que él, y lo intimidaba con su seriedad —esa seriedad prematura y cerrada de los doce años—, con sus maneras juiciosas, con su profundo traje negro. Joaquín comprendía que, por no haberse visto antes —y a falta de un fervor que en los dos hubiera existido al mismo tiempo, de una zozobra compartida— se desconocían de una manera increíble, terminante, que no toleraba aproximaciones.

Oía, a su espalda, el estallido de los fuegos artificiales y la algarabía de los niños, respondiéndose como dos semicoros. Pero no reparaba ya en ellos, absorto en la contemplación de aquella figura inmóvil, apenas existente en la noche, que confirmaba su soledad con

visión grave y madura; la profunda intuición de que el sexo no agota el misterio del mundo, de que la muerte ("esa suma imposición de la verdad") suele ser presencia más fecunda.

algún ademán dejado a mitad de camino, sobre la mejilla o en medio de la penumbra.

Podía imaginarse sus facciones, finas hasta una dura desnudez ósea, la postura grácil y caprichosa de su cuerpo, y la expresión distante, la quietud arrebatada —vecina al éxtasis— que hacían imposible que alguien lograra allegársele, preguntarle algo.

Después de observarlo un rato, Joaquín empezó a sentir fastidio de ese muchacho ocupado sólo en replegarse, en rehuir cualquiera signo afirmativo de vida, en oponerse con una tenaz pasividad a todo requerimiento inmediato, en hacer que los demás se avergonzaran de tener un instinto y de rendirle, a veces, una forzada obediencia.

Antes de fijarse en él con detenimiento —una hora atrás— ya le había disgustado (casi fascinadoramente) esa presencia, ese aislamiento razonado, evasivo, que ponía un confín a la diversión, obligándola a retroceder sin que lo tocara.

En lo alto de la escalinata, parecía haber subido al risco más escarpado, como para estar seguro de que —por más que creciera— el mar no llegaría a salpicarlo jamás.

Tan ajeno estaba a la satisfacción despreocupada de los otros, y a todo lo circundante, que no lo interrumpía en su meditación ninguna de aquellas detonaciones bruscas, que sobresaltaban aun a quienes estaban esperándolas.

Joaquín se sintió libre —como si recuperara el dominio de sus pensamientos— cuando lo vio irse, después de haber saludado a sus padres, sin volverse siquiera hacia donde estaban los otros. Lo miró alejarse —marchaba sin prisa, como si nada se pudiera ya salvar con unos pasos, ni aun con una carrera a través de la noche— y tuvo el presentimiento de que no habría de verlo otra vez. Sí. Apenas desaparecido, las cosas acudían a borrar esa ausencia, recobraban un sitio anteriormente suyo, una calma inmemorial. Era como una lágrima enjugada, como el verano y las vacaciones. Surgía un olvido infinito sobre el último gesto. Tal vez nunca había habido alrededor de él sino eso, olvido”⁵.

Por esa fisura, que provoca el niño ensimismado, la vida se cuele en el juego de la infancia.

5. Este mismo testigo inquietador reaparece, bajo el nombre de Josecito Guerrero, en Los sueños buscan el mayor peligro. Pero entonces estalla el conflicto entre ambos niños y se revela la esencia de sus actitudes contrarias. En el protagonista (Joaquín o el médico de Los sueños) hay un deseo de captar la magia de la vida, una excitación que se objetiva en la creación de un personaje desde el que es posible atacar la rutina, denostarla; en el oponente (el extasiado niño de Fuegos artificiales, el grave Josecito) hay un conocimiento natural, un “acercamiento a una instancia callada y última de las cosas, oferente y sencilla”.

Pero recién en Aquí, donde estamos (el trabajo más ambicioso de la serie) se da con variedad este propósito de señalar la magia subyacente de la realidad. Cuatro o cinco instantes, cuyo motivo es el mismo (la muerte) permiten acceder a una conciencia de la vida, de su sentido. El sacrificio y muerte de las botellas (“una forma de ejercicio, de aprendizaje del dolor verdadero”) libera algo dentro de los niños: “Midieron veinte pasos, se alistaron y, a una voz, arrojaron las piedras. Dos botellas rodaron, tocada una pero no rota, descabezada la otra. Se acercaron. La seca crispación de la mano sobre el guijarro cedió entonces a la vista del cuello saltado, de la desolladura exangüe. Las dos estaban muertas según las convenciones del juego. Lo decidieron con una gravedad abstraída, taciturna. Sin embargo, gozaban físicamente en lo más hondo al imaginar que se inclinaban inermes ante su propia muerte. Sentían esa presencia abrumadora, ese crujido de hoja seca en el pecho”. Les permite llegar a la enseñanza profunda: “Esa calidad de purificación, esa seguridad de precio pagado sólo entonces podían gustarse hasta el fin. «Ahora y en la hora de nuestra muerte». Sólo en ésta de ahora (la muerte de las botellas) y en su muerte de después podrían hallarlas, porque sólo en ellas se sentirían sujetos, obligados afirmativamente. La muerte ajena, el descargo de los demás, tenía una triste condición substitutiva, procuraba una salvación refleja, a la que uno podía acogerse si quería, sin tomarla a cambio de ningún riesgo, de ninguna participación. Por eso era tan fútil y repentina la muerte a los lados de uno mismo; incurablemente borrosa, como una cara en la que se piensa sin cariño.”

La muerte de Rolando —quizá aquel mismo, grave e ido, que se negaba a la comunión de los fuegos artificiales; aquél cuya muerte presencia podía palpase en el aire de la casa vieja— despierta en el protagonista el sentimiento de inevitable complicidad, de condición compartida involuntariamente: “Joaquín comprendió que sentía por él un afecto agitado, una simpatía condicionada a su muerte. Abrió las manos sobre las sábanas y, mirándose en la palidez fosforescente que entraba por el balcón, reconoció en su cuerpo la misma calidad sólo aplazada, se dejó resbalar, pronunció su nombre y el del otro, pensó que en el tiempo una remota rigidez iba a identificarlos”. La muerte del soldado, que se ahoga por negligencia de otro, moviliza en cambio capas de sensibilidad más oscuras: el sentido de responsabilidad, aun involuntaria; la culpa. Es claro que la reacción de Joaquín no es convencional: “Lo fastidiaba la elusiva obstinación de las gentes en prevenir otras desgracias en vez de

ocuparse de la que había ocurrido, ese sistema de escapatorias, de pretextos accidentales, con los que cada uno quería simular que estaba tan herido que se destrozaría si siguiera planteándose la misma cuestión, la sola cuestión de aquella muerte, de aquel mulato ahogado, aquel suceso, aquella violenta y resentida presencia que se quedaría para siempre mereciendo más palabras, una aflicción sin causa de afecto, la ciega atribución de una culpa. Era necesario". La culpa reaparece, pero encarnada esta vez en el niño que degrada y mata la cometa que el padre de Joaquín le regaló ("Podía ser amada", se dice el protagonista); la culpa engendra odio, "el recuerdo más árido". De estas sucesivas experiencias nace la madurez del alma: "Transcurrido el minuto del furor, ese minuto de incomunicación, él oponía a todo aquello un fondo de calma, un convencimiento durable. Estamos aquí y éstas son nuestras angustias, una forma de precio. Nada es auspicioso, no hay esperanza en esta condición, esta arena mojada sobre la que ya vuelve la ola. Pero queda el tiempo, que acaba los mares y extiende en nosotros una gran cicatriz".

Lo anecdótico (la historia que hay que contar; la curiosidad del lector que exige suceso y sorpresa) aparece reducido hábilmente en estas narraciones sucesivas. Cada hecho vale por la significación que descarga, no por sí mismo. De aquí que no se agote el interés cuando se le conoce (sabida la historia, muerta la curiosidad); de aquí que recién al repasarlo se empieza a alcanzar su significado y el lector (el relector) se descubre abrumado por la pluralidad de significados. (Uno que se da siempre por añadidura es el de la imagen incidental, henchida de poesía, el rescate de lo trivial por la mirada profunda del artista. Pondré un ejemplo; el protagonista recorre el vagón en que llegó al pueblo: "Todo ardía quedamente, en una lenta palpitación de abandono. Día del fin. Joaquín sabía que en aquellos balconillos de sus extremos algún hombre pensativo había fumado sin apuro en la noche, echando el humo de costado para no estorbarse la vista de las estrellas, mientras la larga vertebración amarilla de las ventanas serpeaba abajo".)

Podría creerse, es claro, que Martínez ha hecho virtud de una limitación de su arte, una natural incapacidad para contar. Algunas páginas dentro de estos fragmentos lo muestran, sin embargo, como un narrador consumado, como cuentista en el sentido más elemental de la palabra. Pondré un texto a la vista: "La madre de Rolando salió de la casa a los dos días —llevada por sus hijas aunque no

arrastrada, mirándolo todo con esa perplejidad lenta, animal, del que no se ha recuperado— y pasó un mes en una granja cercana. Al regresar, una tarde, lloraba fuertemente e invocaba nombres y decía cosas incomprensibles, sin preocuparse de que alguien la oyera; la puerta de calle había quedado abierta y se sentía la humedad de la casa abandonada.

Los niños vieron entonces que la mujer llegaba al patio y, de pronto, comenzaba a arrancar las flores de los tiestos, a arrojarlas al suelo con una cólera sombría. Luego, súbitamente saciada, caminó hacia el cuarto del frente, aquel en que Rolando había muerto. Se detuvo, apoyando un hombro en el marco de la puerta, y miró el colchón atado con cuerdas, las sillas apiladas en el centro, tal como habían quedado después de la desinfección. El revuelto pelo blanco le azotaba los costados de la cara, le lanceaba las mejillas verdosas. Volvió a llorar, ahora silenciosamente, y se vió que estaba condenada por el tiempo."

Si no bastara este ejemplo —y hay muchos otros en que la austeridad del estilo y la intensidad del enfoque alcanzan ese conmovedora inmediatez— estarían ahí los dos cuentos que, por ahora, inauguran y cierran sus publicaciones⁶. En *La otra mitad* (el más antiguo de los dos) la anécdota está concentrada, económicamente, en un solo instante de pasión y furia reveladora. Las circunstancias previas al suceso resultan escamoteadas sin contemplaciones para el lector fácil y sólo se muestra un presente que contiene pasado y futuro en su compleja trama: lo ocupa el discurso de un borracho ante el cadáver de la mujer que fué su amante secreta, doblado por el monólogo interior de la esposa que asiste a la imprecación y alcanza, recién entonces, el verdadero significado de sus tres vidas. "Rápida, indeciblemente, el pensamiento de la mujer pasó más allá de la condenación. Y la mirada de la mujer, alzada desde la cara muerta sobre la que se echara con furia, como si de aquella posesa intensidad pudiera seguirse alguna expiación, no vió ya nada más que la descompuesta, eterna y maldita cara del borracho, la sucia pechera en la que le parecía sentir el hedor del vino agrio, la manchada solapa del borracho en la que el cigarrillo, al caer empujado por la voz, había dejado una espolvoreada huella de ceniza. Y vió

6. Aunque haya resuelto no considerar en esta nota sino las obras editas de C. M. M., quizá sea necesario indicar que algunos de los inéditos (*Negrillo muerto*, *Si tuviéramos tinta roja*) corroboran anchamente el aserto: confirmado, por otra parte, por algunas producciones seudónimas, primariamente anecdóticas, que algún semanario montevidiano ha publicado y de las que no quiere acordarse el autor.

en la cara del borracho la historia de sus vacuidades, de sus inconcinencias, de su brutalidad limitada a tres o cuatro actos repetidos hasta hacerlos idiotas y pasmosos en su misma ferocidad. Y entonces el egoísmo articuló detrás de ella, pero no en sus labios: «Y todo aquello no era más que una mitad, la mía, la que yo le contaba a ella mientras ella, para mantener el engaño (no pudo pensar todavía: la abnegación), no me contaba nada, se lo callaba, sí, otra mitad como la mía, se la calló hasta la muerte...».

El contrapunto entre discurso y monólogo, acotado sobriamente por los gestos o por el pensamiento del borracho que interrumpe su propia eyaculación verbal, tal es la verdadera estructura de este cuento. Una fuerte estilización del asunto permite la inmediatez sin alivio que estremece toda la narración. Ni el discurso del borracho, ni el monólogo de su mujer, aspiran a ser transcripción naturalista (fonográfica) de la realidad. Como se trata de una creación dramática exige la escritura del drama. Esa economía en el procedimiento no implica pobreza; por el contrario, las tres vidas que se cruzan e iluminan recíprocamente en ese instante están reconstruídas desde dentro, con verdad. Tampoco excluye la multiplicidad de enfoques. Cada personaje (incluso la muerta) deja bien plantada su actitud, su parte de vida. No parece exagerado calificar de raciniano (pese a su deliberada crudeza "realista") a este arte de la concentración y elipsis dramáticas, de la imagen múltiple y cargada de violencia, de auténtica pasión ⁷.

Un procedimiento distinto —de mayor complejidad aunque disimulada por una escritura tersa y flúida— es el de *Los sueños buscan el mayor peligro*. La forma autobiográfica del relato presupone una facilidad, una comunicación directa que Martínez se esfuerza por conservar (en la superficie, al menos) y que pueden despistar al lector. Algunos recuerdos de infancia (un burrito apaleado, un ojo saltado en la madera, un desigual combate verbal, una inscripción en el muro de la iglesia) inauguran el sumario relato de una existencia frustrada

7. En *Marcha* (Nº 260, Montevideo, noviembre 24, 1944) publiqué una breve nota sobre este cuento. Señalaba allí: "Sus méritos más notorios son: «concentración temática» (en una sola escena, detenida en un solo gesto, que define toda una historia, sin desperdicio, sin vacilaciones); «discurso por encima del monólogo» (la imprecación súbita del borracho es acotada y ampliada por el discurso interior de su esposa, en exacto contrapunto); «tensión estilística» (cada frase gravita hacia su perfección y cumplimiento, eliminando las fáciles imprecisiones, dibujando su tensa figura, cumpliéndose con economía y rigor, consciente de su peso); «dominio pleno del material» (situado detrás de su relato, preciso, objetivo, Martínez equilibra su variado material sin concesiones, con limpieza). Estas cualidades están revelando al escritor auténtico."

aparentemente por la debilidad de carácter, por la inadecuación entre la capacidad intelectual de análisis y la voluntad que pacta y cede. El mediocre destino del protagonista no parece solicitar en el lector una solidaridad mayor —a no ser por su lucidez, por su aceptación condicionada de sí mismo. En cambio, su análisis de la realidad (su realidad) compromete desde el comienzo a todo lector. Con lo que Martínez consigue movilizar algo más importante que la piedad que persigue el narrador sentimental; consigue la adhesión de la simpatía.

Los datos elementales de la realidad le fueron proporcionados al protagonista en la infancia; a la luz de su experiencia posterior es posible alcanzar su significado. El borriquito (apaleado, luego besado por el borracho) reaparece en el rezo que cae sobre el protagonista cuando, después de haber sido denostado minuciosamente por su mujer, ella depone el odio en una piedad más asquerosa; la frase reveladora en el muro de la iglesia ("*El Diablo anda abundando*") que borra el desagrado del niño, halla eco en la otra ("*La vida, ese tejido de obscenidades y lamentaciones*"), dicha en el umbral del sueño, y que la cobardía del hombre no se anima a hacer suya, a escribir en fin; el ojo de la madera que preside la muerte del jardinero y que el niño decora con pestañas mientras una mano anónima enriquece de una lágrima, es (al madurar el juego) el ojo de Dios que preside su vida, que desvela; el personaje desorbitado con que el niño había abrumado al profundo Josecito Guerrero vuelve —decaído, gastado por el tiempo— a cubrir de invenciones el fracaso, la "*fe contra la vida*".

Porque los recuerdos de la infancia ("*una infancia invasora*") fueron imágenes premonitorias —cartas en el juego de la vida— que sólo al recuperarlas —en sucesos, en personas, en sueños—, desfiguradas pero reconocibles, pueden aprehenderse. El epígrafe de Jorge Guillén adquiere entonces significado:

*¿Los sueños buscan el mayor peligro?
A pie, con abandono, sobre césped
Van por la orilla de una infancia en sombra.
(Entre sombras perdura aquella infancia.
Aun la impone una espera indestructible.)*

De aquí la ambigua conclusión: "*Yo he corrompido mi propia alma, tal vez así sea; pero no he querido enajenarla a cuenta de que hay un prometido objeto de cambios en cuya busca tropezaría y me daría de codazos con los demás, prueba tumultuaria de que su validez*"

es cierta y eterna. Sé bien que todo esto se llama nihilismo, en su faz de irresponsabilidad; pero en la de su silencio acaso se llama desinterés.

Al fin de cuentas, la suerte no me ha permitido creer que la vida sea todo, ni que su inconsecuencia final lo desbarate todo. Un sueño reciente y obstinado quiere revelarme que mi último castigo consistirá en narrar a una cara desconocida (¿la de Dios, la de algún auditor mortal?) mi propia historia. Como una penitencia lo consumo, prometiéndome que mi culpa extrema no será meramente literaria, sino confesional."

De esta doble enseñanza (el fracaso de los bienes mayores, la salvación de una integridad interior, de la lucidez frente a la vida) nace la fuerza de esta narración, su ejemplaridad.

Quizá no sea exagerado decir que aunque Carlos Martínez Moreno sea el mejor narrador (id est: el más denso, el más maduro, el más hábil) de la nueva promoción uruguaya, las piezas que hasta ahora ha hecho públicas deben ser consideradas como provisionarias —muestras de una obra más que la obra misma. Quizá no sea excesivo agregar, asimismo, que la calidad de estos fragmentos impone una esperanza que al autor corresponde no dilatar con exceso.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.