



UNA ANTOLOGIA

Situación del Cuento Uruguayo en 1956

Por EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

UNO No hay una tradición novelesca en nuestra literatura, aunque hay (eso sí) algunos novelistas. Porque esa línea de largas narraciones que comienza con Caramurú de Alejandro Magariños Cervantes, y se continúa en Eduardo Acevedo Díaz y Carlos Reyles y Enrique Amorim, incorporándose al pasar no sólo algunos intentos de Javier de Viana (Gaucha) y de Horacio Quiroga (Historia de un amor turbio, Pasado amor), sino hasta esas narraciones en verso, relatos o novelas disimuladas, que son Los tres gauchos orientales de Antonio Lussich y el melancólico, lírico, inconexo Tabaré de Juan Zorrilla de San Martín; esa línea sinuosa e interrumpida de las largas narraciones que laxamente podrían llamarse novelas, no resiste un análisis literario muy escrito. Novelistas, lo que se dice novelistas, son apenas Acevedo Díaz, Reyles, Amorim. Y después de Amorim, sólo Onetti ha levantado un mundo novelesco (de eso se trata precisamente), sólo Onetti ha sabido fabular en forma sostenida y compleja, tramando los destinos de sus personajes sobre una vasta perspectiva de ficción. Lo que arroja un total de cuatro novelistas en un lapso de unos cien años. (Acevedo Díaz nació en 1851). Y no permite configurar, una tradición novelesca.

Hay en cambio una tradición del cuento. Aunque tal vez sea más justo decir que hay más de una. Ante todo, esa que arranca, naturalmente, del cuento oral, esbozado y hasta pulido en la rueda del fogón o en las mansas tardes de lluvia pueblerina, junto al ritual del mate y después de agotado el chisme. Esa riquísima vena del cuento oral que espera todavía al Menéndez Pidal uruguayo y que constituye el basamento sobre el que alzan su inagotable fabulación muchos de nuestros mejores cuentistas. Esa tradición que ingresa ya a la etapa literaria con Javier de Viana y Horacio Quiroga, los mayores, los más altos. (Y por ser cuentistas fracasan en sus intentos de novela; atraídos por el género mayor, no alcanzan a redondear en éste sino cuentos no depurados de ripios, como podría decirse parafraseando la frase de uno de ellos).

Y en la generación inmediata no sólo escriben cuentos Francisco Espínola y Morosoli (cuentos tan superiores, narrativamente, a sus novelas: a Sombras sobre la tierra del primero, a Muchachos del segundo), y Montiel Ballesteros y hasta Felisberto Hernández; los escriben Enrique Amorim, al margen y como complemento de su mundo novelesco, y Onetti y Eliseo Salvador Porta, hasta llegar a los cuentistas de la generación aparecida hacia 1945, la que nos ocupa ahora.

Una tradición del cuento sostenida no sólo en la cantidad sino en la excelencia. Porque no sólo abundan los cuentistas en estos cien años de literatura creadora; abundan también los buenos cuentos, hasta los excelentes. Y esta misma abundancia hace más notable el contraste con el género narrativo mayor. (Hablo, es obvio, en términos de extensión; como en poesía se dice verso de arte menor o mayor). De ahí que se pueda si hablar de una tradición del cuento uruguayo. Y tal vez de más de una, ya que junto al cuento que arranca de la pintura del mundo campesino uruguayo cabe situar el que busca definir una realidad cada vez más importante de la vida nacional: la ciudadana.

Los críticos sociológicos (o aspirantes a tales) afirmarían sin duda que esta preeminencia del cuento sobre la novela en la literatura uruguaya tiene una explicación muy simple: no hay mercado para la obra grande, el libro de quinientas páginas, sea novela o épica americanis-

ta, ensayo o tratado filosófico. Lo hay sí, aunque reducido, aunque azaroso, para la obra de formato pequeño: el soneto (pero que sea corto, como dijo el infante), el cuento, el artículo bibliográfico. Hay revistas, si bien efímeras; hay páginas literarias; hay suplementos semanales o anuales. Y un cuento es más fácil de colocar (y de leer). Si a esto se agrega que no hay editoriales, que el autor debe publicar sus libros a su propio costo, que éstos no se venden, se entiende la preferencia por la escuálida (aunque adornada) plaquette de poemas, el delgado y portátil volumen de cuentos.

Pero la sociología, ay, no lo aclara todo. Y tal vez sea bueno buscar explicaciones que tengan en cuenta también los valores literarios, la influencia de los modelos, la acción viva de una narrativa tradicional, los caminos laberínticos de la creación dentro de cada creador.

DOS En una carta de 1906 que Horacio Maldonado publicó como prólogo a su novela Cabeza de oro, escribía José Enrique Rodó: "Nuestro campo es, sin contradicción, muy novelable; pero ya se ha trabajado bastante (hablo dentro de la relatividad que determina lo exiguo de nuestra producción literaria) en esa generosa mina: mientras que la vida de ciudad, en lo que tiene de verdaderamente nuestro, es tema novelesco casi virgen e inex-



En la mejor tradición del cuento uruguayo se inscribe la obra (realista pero alucinante) de Horacio Quiroga.

CON CUENTOS INEDITOS DE:

JUAN CARLOS ONETTI
LA GLORIETA

MARIO ARREGUI
BURBUJA

CARLOS MARTINEZ MORENO
EL LAZO EN LA ALDABA

LUIS CASTELLI
MUNDO VERDE Y ROJO

MARIO BENEDETTI
ALBUERZO Y DUDAS

JULIO DA ROSA
LA VIEJA ISABEL

plotado. Error sería considerar que la falta de originalidad honda y característica en las costumbres de nuestra vida urbana, debe descaracterizar también las obras que aspiren a reproducirla; porque precisamente esa condición social de la adaptación de lo extraño y sugerido, a un ambiente mal preparado para contenerlo, es lo que da de sí situaciones y caracteres llenos de interés; originales, en cuanto nuevos para la observación".

Estas palabras de Rodó no han envejecido. Ellas inauguran una perspectiva de nuestra literatura narrativa que puede considerarse fecunda y que ha inspirado ya a varios críticos. (Aquí mismo se practicó en junio 26, 1953, un examen de los narradores de esta generación de 1945 aplicando tal punto de vista). En efecto, las dos vertientes de nuestra literatura narrativa parecen estar determinadas por el tema: campesino y ciudadano. Con una evidente primacía para el campesino, la que se explica no porque sea más rica o más real o más auténtica nuestra realidad campesina sino porque el tema campesino es literariamente anterior.

El Uruguay es campo hasta bien entrado el siglo XIX; y sigue siendo campo (es decir, en términos literarios: épica o lírica) gracias a los ramalazos gauchescos que arrojan las revoluciones sobre la incipiente ciudad en todo el último cuarto de siglo. De ahí que los grandes (Acevedo Díaz, Reyles, Viana) aparezcan enraizados en esta tierra. Aunque hombre de ciudad y hasta doctores o estetas más o menos parisinos, lo que les sirve de fuente es el campo: esa realidad que les llega no sólo desde la experiencia infantil del deslumbramiento ante la naturaleza y sus seres, sino de otras experiencias más arrebatadoras: la guerra civil de la juventud y madurez, la forja de un destino de estanciero.

Distinto es el caso de Horacio Quiroga porque en él, junto al hombre de la selva (universo mucho más trágico que el campo nuestro), está el hombre de los conflictos psicológicos anormales, y el hombre de las intuiciones de lo sobrenatural, de lo horrible, de lo absurdo. Y este otro Quiroga, menos pleno y rotundo tal vez como artista pero no menos fascinante, es un hombre de ciudad que deriva del Quiroga salteño que nunca logró arrancar de las raíces del corazón, del Quiroga montevideano y porteño, y hasta de ese otro Quiroga fugacísimo y doloroso de París en la primavera y verano de 1900.

Pero en los hombres de la generación del Ateneo o los del 900, se ve, con cabal nitidez, que el campo es anterior, el campo es el origen. Por eso

(Pasa a la pág. siguiente)

(Viene de la pág. anterior)

ha dado la tradición literaria más robusta y constante. Montevideo fundado en el primer tercio del siglo XVIII pasa ciudad sólo en las posimerias del XIX poco a poco empieza a pasar a primer plano. No sólo la ciudad como paisaje o mundo, sino la ciudad como eje de la vida nacional, la ciudad como norte y como guía. Esta transformación en el equilibrio social y económico y político (y, es claro, literario) toma cuerpo en las últimas décadas del siglo XIX y se impone completamente en el XX. Entonces surge un escritor como José Enrique Rodó, cabalmente ciudadano. No lo fue Acevedo Díaz ni lo fueron del todo, por sus temas y vinculaciones. Baurín o Zorrilla de San Martín.

En 1900 la ciudad empieza a parecer algo muy novelable. Pero entre la existencia de la ciudad como tema y la de una tradición narrativa ciudadana hay un vacío que trata de llenar algún texto precursor como Brenda de Acevedo Díaz, o José Pedro Bellán con Doñanosa, con La Realidad. Y vacío visible aún en Amorim que sólo dibuja su experiencia campesina en Tanagerupé, en La carretera, en El palmar Aguilón, (su primera novela ciudadana. La edad desaparece, es de 1939); y vacío en Francisco Espinola, lindamente vinculado al campo y al pueblo como lo está también Manuel Ballesteros en sus mejores obras, como lo está Juan José Morosoli en sus cuentos. ¿Por qué?

Aquí pasa algo que no sólo cabe explicar por la sociología. Desde el punto de vista social, hombres como Amorim y como Espinola, que han estado en contacto permanente con una realidad ciudadana de gran desarrollo, cuyo horizonte no está limitado a las faenas de los campos y a la amistad del arroyo y las suaves cachilas, no son hombres determinados únicamente por el campo, ni pueden serlo. Pero al campo vuelven sus ojos. Estos hombres leen a Gorki o a Baroja, leen a Proust o a Thomas Mann; y sin embargo, cuando escriben, escriben preferentemente sobre nuestra realidad campesina. La sociología no lo puede explicar. Pero sí la literatura.

Escriben sobre nuestra realidad campesina porque están inmersos en una corriente literaria, en una tradición existente. Porque nuestro campo es novelable y ya ha sido novelado. Porque su experiencia de niños y jóvenes los ha familiarizado a la vez con el campo y su traslado narrativo (Acevedo Díaz y Rodó y Javier de Viana). Y hacen literatura regional, y prolongan (aunque no copian) a los maestros. Y enriquecen aún más esa tradición con sus obras, con sus puntos de vista; en la exploración de los nuevos temas campesinos (el caballo y su sombra, Corral Abierto, de Amorim), o en la incursión hacia los infiernos y los cielos de sus hombres (la obra entera de Espinola).

Poco a poco se va ido formando, y a veces con ayuda de los mismos escritores, la otra tradición narrativa: la ciudadana. Un intento frustrado de Acevedo Díaz, otros más felices de Bellán y de Amorim, la obra entera de Felisberto Hernández (en lo que ésta podría tener de testimonio objetivo sobre una realidad subjetivamente vivida) camina a Juan Carlos Onetti, el primero de los narradores permanentemente ciudadanos. Y con él, a quien se ha llamado el precursor o el adelantado se llega a la generación del 45. A partir de El Pozo (1939), Onetti ha ido dibujando un mundo ciudadano nupcialmente que aunque se proyecta sobre arborescencias del Plata y hasta se prolonga, Argentina adentro, hacia una ciudad fabril o enterrada, es nuestra esencialmente: nuestra porque el ritmo de la vida en la ciudad del Plata es, desde hace unas cuantas décadas, idéntico y las diferencias (que existen y son muy importantes) sólo modifican la superficie anecdótica.

De modo que los narradores de ahora, los narradores que empezaron a manifestarse hacia 1945 y que constituyen el objeto central de este estudio, encuentran ya ante sus ojos no una sino dos tradiciones: la venerable línea campesina, con obras valiosas, con grandes meritos; la nueva tradición de la ciudad, con estímulos y temas, con algunos arborescencias, con el estímulo y la provocación que significa todo un mundo literario a explorar. Y entonces eligen lo son totalmente contrarios. Arregui, Luis Castell, Julio de Rosa son fieles, así siempre, al mundo campesino que es el de cada uno de ellos, hombre y literariamente. Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, prolongan (e inventan) nuestra narrativa ciudadana.

La dicotomía es clara, la exposición evidente. Pero tiene una falla: no da sino la situación externa, no más sino lo que se ve desde fuera.

TRES

Porque hay una tercera, una tradición. Y ésta es la tradición literaria. Existe la línea de la literatura entendida como testimonio y la línea de la literatura entendida como creación. La literatura que busca dar la realidad, en su perfil moral o social, en su circunstancia anecdótica, en su color instantáneo, y la literatura que quiere ante todo ser literatura, que sabe que

unas palabras volteadas sobre el papel son signos y no cosas, que la forma de esos signos, la estructura que los encierra, no es separable de la naturaleza de los signos mismos. O para decirlo de otro modo: una literatura es que la forma es sólo medio, y como tal secundaria, y una literatura es que la forma es fin, porque en ella vive la obra. Javier de Viana y Rodó marcarían (en apariencia) dentro del Novecentismo los dos términos de esta otra dicotomía.

Curiosamente, y a una primera mirada superficial, la tradición campesina parece asociada a la literatura de testimonio o documental: la ciudadana, a la literatura que es estructura, creación verbal. Si se repasan desde este punto de vista las creaciones de los narradores de la generación de 1945, es fácil advertir el minucioso cuidado formal en Martínez Moreno opuesto al descuido (casi suicida, a veces) de Luis Castell. Esto, que es muy evidente en los extremos, no lo es tanto en los casos intermedios: los cuentos campesinos de Arregui están escritos con un desvelo estilístico que es muy superior al de Mario Benedetti en sus narraciones ciudadanas. ¿Habría que invertir aquí los términos y hablar de paradoja?

No crea. Hay que precisar más los conceptos. Porque no se trata sólo de desvelo estilístico y fluidez narrativa. Se trata de algo más elusivo. La dicotomía se plantea mejor si se tiene en cuenta que una narración compleja no es aquella que presenta mayores complejidades externas. Para poner ejemplos conocidos: el tratamiento temporal en *Eyeless in Gaza* (Con los escorzos en la novela) de Aldous Huxley es inusual: cada capítulo lleva una fecha, el orden de los capítulos no respeta la sucesión cronológica y antes bien la caótica, de modo que el lector sólo al término de la novela (y por un esfuerzo personal de ordenación) puede saber cómo se desarrolló verdaderamente la historia. ¿Podría decirse, por esto, que Huxley maneja el tiempo más complejamente que Proust en *A la recherche du temps perdu* donde, con excepción del primer volumen (episodio de Odette y Swann) respeta el hilo del tiempo y progresa siempre hacia la misma dirección? Evidentemente no: Huxley juega con el tiempo y sus posibilidades novelescas; Proust hunde su mirada en el tiempo y logra mostrar su acción sobre la textura más íntima de la novela.

De manera que la aparente tensión estilística de Arregui o de Martínez Moreno (o de Onetti, que en cierto sentido es el maestro de ambos) no garantiza a priori una complejidad narrativa verdadera. En Arregui es sólo señal de una actitud del creador frente a la materia verbal: una suerte de sumario rito de la creación que no afecta la textura narrativa, que es generalmente muy simple y hasta espontánea. En Martínez Moreno, en cambio, la tensión superficial del estilo que se ha ido alejando algo en los últimos textos es cifra de la tensión interior del relato, de una complejidad que alcanza y vulnera la estructura más íntima de sus cuentos.

Una observación semejante podría hacerse si se compara la aparente facilidad de Benedetti con la de de Rosa. En cuanto al estilo no hay tensión superficial en ninguno de los dos (o sólo la hay ocasionalmente en algunos ambiciosos relatos de Benedetti como *El último viaje*) pero qué diferencias incommensurables en cuanto a la estructura. Benedetti es generalmente lineal y nítido: elige un momento y a partir de él despliega con inevitable precisión geométrica la estructura narrativa. No se siente el esfuerzo pero se siente la mano firme y segura, la visión del narrador que aunque se distancia no deja de estar presente. De Rosa, en cambio, es casual hasta final con el caos; parece que la narración marcha a tumbos, que empieza (o termina) varias veces. Y sin embargo, no hay arte más premeditado que el de esta aparente improvisación. Con que subterránea habilidad descubre la cronología apartando instantáneos de distintas épocas de sus personajes (sus cuentos son de personajes), con qué sentido tan fino de la estructura anecdótica va dotando las tensiones y distensiones emotivas del cuento, intercalando aquí una frase sintetizadora, allá una brevíssima anécdota, más allá una metáfora. Hasta redondear impecablemente el retrato.

Por eso parece más seguro buscar no en las dicotomías, tan seductoras por su simplicidad, por su equilibrio, sino en la realidad misma de cada uno de estos narradores la naturaleza de su creación. Entonces se veía que Arregui está más cerca de Onetti y de Martínez Moreno, que de sus compañeros de mundo campesino: porque en los tres hay el mismo desvelo por el estilo en cuanto forma externa aunque lo haya también, y tanto, en lo que tiene de más honda el estilo). Entonces se veía que Benedetti está más cerca de de Rosa y de Luis Castell por su interés humano en los personajes y en sus destinos más sencillos que de sus compañeros de orbe ciudadano. Entonces se veían otras cosas.

CUATRO

Porque lo que en definitiva importa (debe importarnos) es la creación literaria misma, independientemente de las perspectivas que el crítico asuma para ubicarla en su contexto o en su mundo. Y esa creación literaria existe en la obra, tan distinta, tan singular, de estos seis cuentistas uruguayos. Porque la circunstancia de pertenecer todos a la misma generación o estar inscriptos en una o dos tradiciones narrativas locales, es menos importante para la valoración definitiva que su propia originalidad de creadores. Por haberlos elegido entre muchos, por haberlos separado de otros que son sus coetáneos o sus epígonos, se ha practicado aquí ya un juicio. Pero cumple ahora explicitarlo.

La posición de Onetti como adelantado de la narrativa actual parece bien clara. A él le corresponde dar, ya a fines de 1939, una visión del mundo que sería la única tolerable como punto de partida para enfocar nuestra realidad ciudadana de hoy. Porque hay en Onetti no sólo temas o personajes nuevos, un estilo cuyas vinculaciones con Faulkner o con Eduardo Mallen son notorias; hay, sobre todo, un mundo. Es decir: una manera de ver el mundo que nos rodea y de convertirlo en fábula novelesca, en creación. Y ésta es su primera característica.

Onetti vió, como Dreiser en *Sister Carrie*, como Dos Passos en *Manhattan Transfer*, que había una realidad que era Montevideo, transformándose urdida, absurdamente, por impulsos industriales, por ambiciones demagógicas, por fatal crecimiento. Pero vió algo más: el plano moral en que se libraba el combate. Por eso sus libros no son crónicas, como en cierto sentido lo son los de Bellán o los de Amorim, sino que son alegorías. La corrupción invasora, el sinsentido moral, la indiferencia ante todo destino trascendente, esos son los temas de Onetti, y atravesando ese mundo desolado y hueco, la figura de un hombre alto y solitario, con la ilusión (siempre estafada) de alcanzar la pureza de una adolescente, con la íntima seguridad de que conquistada quiere decir destruida, quiere decir revelar su más íntima sordidez.

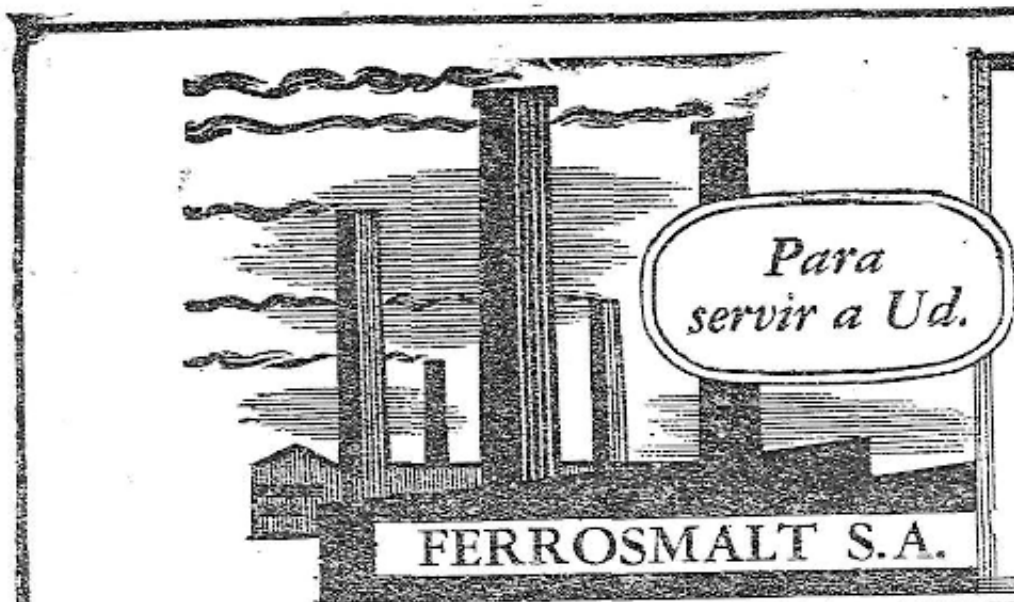
Su visión, la densidad y riqueza de su visión, la monotonía de su visión, constituye el centro de su mundo novelesco: un mundo que se ve mejor en las anchas y morosas páginas de una novela que en las necesariamente comprimidas del cuento. De ahí que Onetti sólo haya escrito un cuento verdadero: *Un sueño realizado*, siendo los demás (incluso los buenos, incluso los más redondos) apenas capítulos, con personajes de novela cuyo destino narrativo no ha concluido aún, como sucede en *La gloria*.

Distinto es el caso de Arregui en quien el cuento es la medida de todas las cosas. Porque Arregui parte, para su creación de mundo, de un estado transitorio o permanente de desidia, de una mansa quietud. Es cierto que hay algunos cuentos suyos con anecdota (Diego Alonso, El gaio, Barboja) pero basta en los que ocurren cosas, y qué cosas, lo que predomina en la visión de Arregui, lo que determina su ritmo — hasta los sencillos dibujos de su estilo, es esa quietud que se hunde en sí misma — hacia la nada desesperación, hacia la felicidad instable — para acabar dibujando un mundo como visto desde un espejo cristal (las palabras, apenas o pocas), como descompuesto en los detalles de su acción por la cámara lenta. Un mundo que suela parecerse — externamente — al campesino pero que a veces (como en esa historia perniciosa y en clave que cuenta Barboja) se inscribe en el mismo centro de la intelectualidad ciudadana: mundo visto en ráfaga, lleno de pausas y hasta alusiones privadas.

Algo de esto había en Onetti, y subyugaba en sus últimos trabajos difundidos en Los adioses esas monotonías de la visión. Pero en Arregui ésta es el instrumento por medio del cual se llega, después de atravesar capas y capas de sustancia verbal, al centro de esas intenciones detenidas de la inutilidad, del tedio, de la muerte. Porque la muerte acecha este mundo y lo fija con la mirada de sus ojos hipnóticos. Y así es lo que constituye lo más verdadero de la visión narrativa de Arregui, lo que explica que para este narrador la medida normal, la única capaz de sugerir la monotonía sin alcanzar los límites de lo intolerable, sea el cuento.

No es tan seguro, en cambio, que Carlos Martínez Moreno sea un cuentista. Lo es en el sentido más obvio: en el de que es capaz de escribir cuentos, y buenos. (El que se publica ahora es buena prueba de cómo sabe redondear una anecdota en las exactas proporciones del cuento.) Pero la visión de Martínez — la complejidad y abundancia de la visión de Martínez — su proyección inmediata hacia planos que trascienden la anotación social o el esbozo psicológico aunque los incluyan y pesen de inmediato a las implicaciones morales y hasta espirituales de los actos que narra y analiza.

(Cae a la pág. 26)



- COCINA "VOLCAN"
- REFRIGERADOR "GRAND LUXE"
- REFRIGERADOR "F 80"
- REFRIGERADOR "FRIO LUX"
- a kerosene
- COCINA ELECTRICA "FERROSMALT"
- LAVARROPA "FERROSMALT"

- ESTUFA "VOLCAN"
- TERMOFON "ORLANDO"
- TERMO ELECTRICO "LLUVIA DE ORO"
- REFRIGERACION COMERCIAL
- BAÑOS - LAVATORIOS
- PILETAS - CISTERNAS

... y son todos Productos de *Calidad* FERROSMALT

(Viene de la pág. 26)

esa visión, densa y vivísima, es la visión del novelista.

Aunque tal vez Martínez no sea un novelista. Porque un novelista necesita algo más que una visión densa y compleja; necesita también una tensión capaz de descanso y hasta de olvidos (el *Si Homero dormita*, en ira monto, de Horacio, puede ser así justificado). Estilísticamente, debe el novelista ser capaz de dosificar hábilmente las tensiones y distensiones de un relato. Esto lo había visto muy bien Quiroga y lo ha dejado dicho en sus escritos sobre la teoría del cuento.

En Martínez hay todavía demasiada tensión en la superficie del relato, demasiado desvelo estilístico para que pueda trasladarse sin más a la novela. Es cierto que Martínez ha aprendido en estos últimos años a aflojar esa tensión, a escribir con más soltura y (aparente) fluidez. Pero todavía su estilo parece necesitar una forma más compacta, más concentrada, menos casual que la de novela. De ahí que sus últimos trabajos, desde *La última morada* hasta esa magnífica *Cordelia* con la que ha ganado el concurso de Número 1956, asuman la forma de *nouvelle*: ese compromiso inestable entre la brevedad, concisión y funcionalidad del cuento, y la visión compleja, dilatada, de la novela. Ese es (o parece hoy ser) su verdadero territorio.

Algo semejante cabría decir de Luis Castelli (y lo he dicho en un trabajo sobre ambos publicado hace algunos años en *Número*), aunque con una diferencia: Castelli, que no es un cuentista, aún no ha descubierto todos los resortes de la *nouvelle*. Por su visión (que como la de Martínez trasciende lo ambiental y lo psicológico para situarse, certeramente, en un universo de valores espirituales), por el mundo que lleva dentro y del que sus cuentos son apenas atisbos, revelaciones súbitas e incompletas, que siempre dejan el apetito insatisfecho, a la espera de más, por esa profunda naturaleza suya es Castelli un *nouvellista*, si vale la palabra.

Pero un *nouvellista* que no ha encontrado aún su estructura, las exactas proporciones de un relato que le permita mostrar no sólo la superficie sino el verdadero trasfondo de sus personajes, tan engañosamente simples aunque en realidad habitados por revelaciones (amor, odio), por la más pura maldad, por ese impulso de rebelión y blasfemia que está mostrando la marca de Dios. El arte sin arte de Castelli no lo deja aun dar todo lo que sus creaturas llevan dentro; no lo deja mostrarlas en su densidad, en ese suceder en el tiempo que necesitan sus personajes para existir cabalmente ya que sus actos no derivan de otros actos inmediatos suyos sino que (como en el protagonista de *Mundo verde y rojo*) avanzan desde los actos de otros seres y otros tiempos.

Da Rosa sí es un cuentista, y lo es sobre todo porque a la técnica (cuento de personaje) une la humildad o simplicidad, casi sin efectos, de la vida de sus creaturas. Y nada mejor que el cuento para dar esas existencias hechas de nada y hacia adentro, como la del *Hombre flauta*, tal vez su mayor acierto. Una existencia que se define a contraluz con el ambiente y con la de uno o dos personajes secundarios (iba a escribir: complementarios), que se revela en una

frase casual e intencionada del diálogo más que en una anécdota o que en una crisis.

Porque lo más notable en este mundo de da Rosa es la ausencia de crisis. Hay muertes o violencias (como en *La vieja Isabel*) pero no hay crisis porque no hay drama. Es decir: visión dramática. Todo ocurre en una perspectiva en que el tiempo resulta abolido y la simultaneidad es ley: los hechos de una vida están todos presentes en la superficie simultánea del cuento. No hay desarrollo, no hay proceso. Hay, eso sí, una serie circular de revelaciones, que van componiendo el retrato del personaje. Lo que pasa es que en vez de ser revelaciones del aspecto espacial del personaje (descripción) lo son de hechos de su vida y son, por lo tanto, narración. Pero el tiempo, esa sustancia primaria, aparece convertido en espacio. Quiero decir: se inmoviliza, se petrifica en torno de un ser. Las creaturas de da Rosa viven todas el tiempo entero de sus vidas en cada instante; llevan el destino como un puñado de arena apretado en una mano.

Para Benedetti, en cambio, el tiempo existe. El tiempo es una sucesión nítida y precisa, el tiempo es la materia misma de sus personajes, el río en que fluye la corriente narrativa, el mundo en que todos están inmersos, también el autor, también el lector. De ahí que en la enorme variedad de sus cuentos (es el más joven y el más abundante de los seis) cada momento del cuento, cada personaje, esté visto con una perspectiva hecha de tiempo en que pesa, y tanto, la hora como la edad, la palabra dicha en este preciso instante como aquella que era su borrador y ahora resuena como eco. El cuento que se publica aquí está hecho precisamente de tiempo: tiempo congelado en un instante (el almuerzo) pero tiempo que corre hacia atrás, hacia la no explicitada pero grávida existencia anterior de los personajes, y hacia adelante, hacia el imaginario destino que le cree cada lector, cerrado el mágico círculo del relato.

Y como el tiempo es la sustancia de estos cuentos, y como Benedetti (a pesar de su facilidad, a pesar de su fluidez) es un técnico impecable, la medida del cuento es aquella en la que está más cómodo. Porque es, además, la que mejor se compadece con su visión entre irónica y tierna, afectuosa aunque crítica. Benedetti sabe que sus personajes son irremediamente mediocres, que sus conflictos y sus angustias no alcanzarán nunca el coturno, que sus meditaciones no encontrarán camino hacia la densa prosa del ensayo. Benedetti sabe y se resigna. Para así convertir la derrota en victoria gracias a esa visión que no perdona ni uno sólo de los accidentes de nuestra convivencia ciudadana y que sabe infundirles vida y calor, levantándolos de la erónica o del cuadrado costumbrista por esa misma capacidad de simpatía controlada que está en el fondo de su visión.

CINCO

¿Una antología? Sí y No. O tal vez sea mejor decir: No y Sí. No, ante todo, porque no se ha pretendido dar el mejor cuento de cada uno, buscando en la obra ya realizada. Sino que se ha querido mostrarlos en su situación actual, en el momento en que hoy se encuentran como narradores, el nivel que hoy alcanzan. Y por eso se les ha pedido, y se ha obtenido de ellos, algo especial y algo nuevo.

Y una antología, es claro, porque lo es de autores, al proponerse como límites no sólo la calidad sino el número. Límites marcados por un tope cronológico —la generación de 1945— y por otro tope, tan necesario, de madurez, de obra continuada y visible. Por eso faltan autores ya consagrados, que no son inferiores a éstos (y que, por otra parte, ya se han mencionado en el cuadro), y faltan también los que todavía no han madurado suficientemente aun sus indudables promesas.

Una antología, también, porque los seis cuentos publicados son, eso sí, representativos de sus autores: de sus virtudes y defectos, de las gracias o afectaciones de estilo, de esa visión entrañable del mundo sin la cual no hay creación, no hay cuento. Una antología, pues, de los cuentistas que mejor definen hoy la situación de nuestra narrativa.

E. R. M.

La Glorieta

(Viene de la pág. anterior)

nian de todas partes en los botes y hacían señas con los brazos agitando camisetas.

—Adivine cuando —dijo Larsen en la glorieta—. Ni en mil años, porque a usted no le importó. Yo estaba en el Belgrano y había llegado por casualidad; ese negocio a una cuadra del astillero. No sabía qué hacer de mi vida créame; me tomé una lancha y me bajé donde me gustó. Empezó a llover y me metí allí. Así eran las cosas cuando usted aparece. Desde aquel momento tuve la necesidad de verla y hablarle. Para nada; yo no soy de aquí. Pero no quería irme sin verla y hablarle. Ahora sí, ahora respiro; mirarla y decirle cualquier cosa. No sé lo que me tiene reservada la vida; pero está encuentro ya me compensa. La veo y la miro.

Josefina golpeó al perro y lo hizo ladrar: entraron juntos en la glorieta y la mujer miró sonriente y jadeando la cara de Angélica luego el perfil dolorido de Larsen, los platos olvidados en la mesa de cemento.

—No pido nada —dijo Larsen en voz alta—. Pero me gustaría volver a verla. Y le doy las gracias, tantas gracias, por todo.

Hizo chocar los tacos y se inclinó; fue a descolgar su sombrero mientras la hija de Petri se levantaba y reía. Inclínandose otra vez, Larsen recogió el pañuelo de la silla.

—Ya es de noche —susurró Josefina. Apoyaba una cadera en el listón de la entrada y miraba la mano que ofrecía a los salios del perro—. Salga que lo acompaño.

Guiado por el cuerpo de la sirvienta, Larsen se mezcló, sordo y ciego, con los reiterados vaticinios del frío, de los rocas filosos de los yuyos, de la luz affigida, de los ladridos distantes.

Incauto y rejuvenecido, apretó la mandíbula de Josefina bajo la J y la P del Portón y se inclinó para besar.

—Gracias, querida —dijo—, se agradecer. Pero ella le detuvo la boca con una mano.

—Quieto —dijo, distraída, como si hablara con un caballo manso.

JUAN CARLOS ONETTI



INDIANA LIBROS

Agradece la colaboración de sus estimados amigos y clientes y hace votos para un feliz y venturoso año 1957.

ANDES 1406

Teléf.: 8.55.51



JULIO C. DA ROSA
nacido en Porongos,
Treinta y Tres (1920).
Educado en el campo,
reside actualmente en
Montevideo aunque no
ha perdido contacto
con la patria chica.

Ganador de algunos concursos, habitual colaborador de *Asir*, ha publicado en sus ediciones dos volúmenes de cuentos: *Cuésia arriba* (dieciséis relatos cortos, 1952, con prólogo de Domingo Luis Bordoli) y *De sol a sol* (siete cuentos, 1955, con prólogo de Arturo Sergio Visca). Ha estrenado en Treinta y Tres, por la compañía de Humberto Nazzari, una obra de teatro: *Más allá de las sierras*.

SENAL inequívoca de que había habido trifolca regular en el rancho de González, era ver a doña Isabel coronando cerros en el tordillo viejo, sierra afuera. Trifolca universal; porque hasta los gatos ganaban el monte. El final era siempre un "mano a mano" con el viejo Patricio, que remataba ella con el lazo de arranque del mancarrón a galope tendido.

Las chispas iniciales de aquellos incendios bárbaros, no solían pasar de menudencias insignificantes; cosas para hacer reír, antes que pelear: la renquera de un cuzco, los mocos de un guri, un mate sin copete. Claro que atrás de todo eso, estaba la causa madre; que solía ser una carga de días, semanas y hasta meses de duración. Una carga de esas que no aguantan cualquier pecho. Como no aguantaba el de doña Isabel. Aunque aguantara el resto de la familia, que la mayor parte de las veces ni se "lomaba". Gente de nervio duro, como ella decía. Endurecido allí; "un poco a las obligadas y otro poco a la fuerza". Pero además, gente a la que la continua presencia de aquella mujer-pararrayos que era la vieja, había acostumbrado a vivir sin temor a la tormenta. Tuvo que temblar una vez el pararrayos, para que todos entrevieran el filo de la catástrofe. Una sola vez, pero buena.

No fue preciso mucho tiempo para que, por el efecto, todo el mundo de por allí estuviera al tanto de causas y demás pormenores de semejantes llos. El efecto era el tordillo con la vieja arriba. Un efecto pintoresco, que tres o cuatro veces por año se descollaba por entre la cerrillada, dejando la estela de comentarios al pasar por los ranchos como un fantasma.

—Parece qu'en lo e'Gonzale hubo desparrazo...

—Tripas vacías o calostro en hija.

A veces las dos cosas. Pero en general, por la época se sabía el motivo de la cruzada de la vieja. De mediados a finales de invierno, era seguro que en el varal iban quedando los últimos huesos del último gaúcho, y en la troje el maíz de semilla, si quedaba. Sin embargo, era justamente en invierno cuando podía haber confusión. Porque más de una vez se juntaron las dos razones.

En verano no había dudas. Por seco que sea el verano, en la sierra nadie muere de hambre. A falta de frutos, da bichos, huevos, miel. Y el hombre es capaz de comer víboras; el guri hasta insectos come. Por hambre no era que la vieja salía de su cueva. Por lo otro era. Y lo otro no solía ser sólo falta de víveres, sino a la vez, aumento de bocas. Más propiamente hablando, aumento de nietos. Y más propiamente todavía, "salida de cuidau" de una de las hijas. Una cualquiera de las cuatro. Porque las cuatro venían a tener los hijos allí. De donde estuvieran, venían. Así la colocación fuera en alguna estancia medio cerca del pueblo, lo mismo enderezaban para el rancho de los viejos, no bien se acercaba la fecha. Venían, tenían los hijos, se los entregaban a los abuelos como cosa propia y regresaban al conchabo. Era como una costumbre.

La vieja salía a buscar con qué vestir al guri y con qué medio levantar el estado de la madre. Viaje de casi un día a la primera parada. Las relaciones de doña Isabel estaban lejos, fuera de la sierra. Desde luego, las relaciones que valían la pena.

—Yo me doy con los rico. De pelaus' toy hast'aquí.

Se tocaba la nuez.

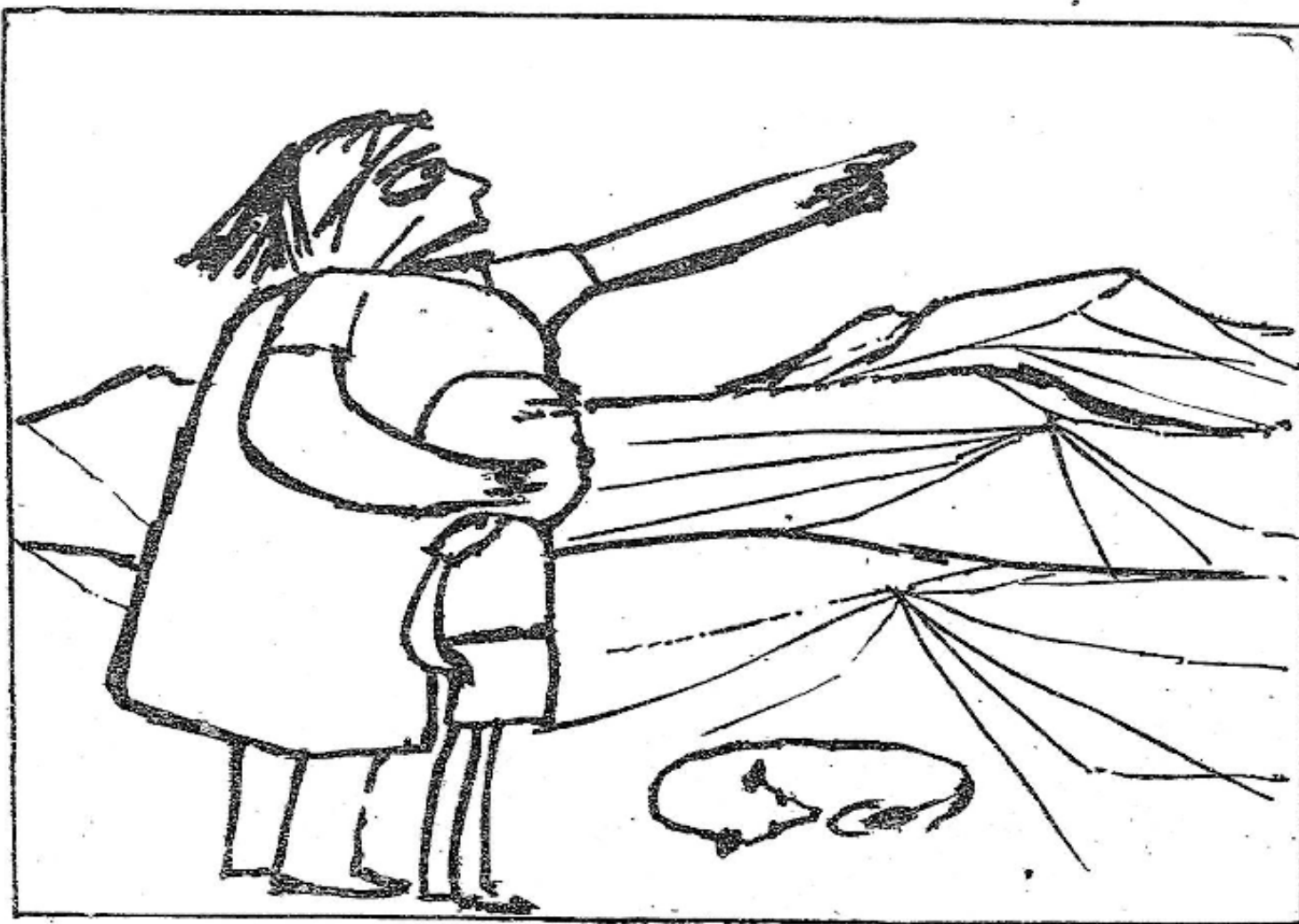
—Uta viejalabancos!

Le contestó una vez Doroteo, el más pelado de los Cabrera. Quedó ella con la palabra.

—¿Y a usted quién le dice perro pa que ladre?

La Vieja Isabel

Por JULIO C. DA ROSA



Mucho más que los hechos y circunstancias motivantes de aquella permanente situación de la casa, a doña Isabel la desesperaba la pasta del resto de sus habitantes. De sus habitantes racionales y mayores de edad; porque de bichos y gurises estaba hasta la boca, como buen rancho de pobre. Bichos de cuanta especie inservible anda por el mundo. Cuanto más inservible, mejor; desde el cuzco "garronero" a la cotorra "boca sucia". Gurises de todos los pelos; gurises color aperiá, barrigones de comer macachines y maíz asado, hijos de aquellas madres trashumantes, que los dejaban allí como huevos "guachos". La pasta de aquellas madres y la del padre que tenían, era lo que no podía soportar la vieja. Una pasta que a ella le parecía tanto más espesa cuanto peor rodaban las cosas.

—Es com'un'acostumbración al relajo.

Al relajo o a lo que viniera. Tal como si detrás de los primeros desastres, sólo hubiese quedado un encallecimiento; o una cicatriz sobre roca, no sobre alma humana. No podía perdonarles a las hijas una caída tan abajo. Sin embargo, "fondiando" en sus cavilaciones, a veces creía hallar algo así como la raíz de una explicación. Pero esa raíz de explicación para lo de las hijas, era al mismo tiempo la raíz de la condena sin atenuantes para el viejo Patricio. Para él doña Isabel no hallaba explicación. Si alguna vez la halló, fue para tirarla lejos como algo que la quemase viva. Cuando alguien le recordaba la cantidad de primaveras que le habían pasado por el cuerpo al viejo, ella retrucaba:

—la vejez respeta la vergüenza.

Y cuando él se ponía a mascullar sus maldiciones contra el ferrocarril, la vieja le tapaba la boca con cuatro verdades.

—¡Andá, ferrocarril! El ferrocarril sirvió pa una cosa muy principal.

—Pa dejar a la gente abanando las manos.

—Y pa dividir el mundo en hombres y en flojos.

Lo dejaba pestafiando Bgerito, entre los tizonas.

Había que haber conocido aquel pedazo de hombre, en sus tiempos de hombre entero, para darse cuenta del cambio.

—Hombre y otro poco...

Haberlo conocido como lo conocía ella. Dueño y señor del camino, al costado de la carreta. Dueño y señor del mundo, que para eso bajaban entonces cuatro yuntas gordas y un mancarrón peludo. Lo otro venía solo. Como vino con aquella canaria soberbia que se le agregó a la carga en uno de los viajes. Y con la "hilera de chandelitas" que le fué sacando en busca del machito que al fin no apareció. Y con aquel "injo e'rancho", allá por Tupambaá, tal como se lo podía permitir un carrero de la época vie-

ja. Había que haberlo visto cruzar por esos caminos, como un dios de soledades. Y llegar al pueblo curado de silencios; calado hasta el alma de tierra y agua, vientos y soles, con el sombrero requintado y la picana como lanza, casi un héroe chillando su victoria sobre las distancias medidas por semanas y meses.

—¡Cómo chillaba aquel hombre!

A doña Isabel le parecía mentira que hubiese perdido eso — el chillido — que es algo así como la muestra del hombre. Siempre decía:

—Dé'm'el chillido y le digo el hombre.

Mala seña es que un hombre no chifle. Algo está perdiendo.

Había que haberlo visto llegar a la casa pisando fuerte y gritando como un loco de contento; a las palmadas con hijas y mujer. Sentar las cuatro gurisas en las piernas y tenerlas los ratos perdidos amarradas a los desbarajustes de cuentos interminables del camino y de las noches. Sorprender a la mujer medio a las escondidas en un rincón cualquiera; hacerle sonar los huesos de un abrazo y largarla dolida de besos y lagrimeando de cosas lindas. Ponerse después — sobre el sedoso remanso del día siguiente al de la llegada — a hacer planes sobre un tiempo que tenía que venir, según decía; un tiempo lleno de sol, de plata y de cuanto cosa parecida se puede imaginar. Todo, a la sombra grande de aquella vencedora de tiempos y distancias, en cuyas ruedas él confiaba todo cuanto puede confiar un hombre para sentirse fuerte. Había que haberlo visto irse agrandando de a poco sobre el hilo de semejantes planes. De a poco, hasta convertirse en un gigante capaz de ponerle el hombro al cielo, si por estas casualidades al cielo le hubiese dado por venirse abajo.

Había que haberlo visto entonces y verlo ahora; hecho un perro viejo enterrado en la ceniza. Mirando pasar los días y las cosas sin otra señal de vida que aquellas "putiadas" feroces al ferrocarril. Fue todo lo que le quedó de la época gloriosa. Es decir, lo que le puso punto final. Lo que terminó con carreta, bueyes, rancho en el pueblo y planes. Lo que sólo respetó a la mujer, a las cuatro hijas y un potrillito tordillo recién comprado. Y los pesos juntos, que se fueron como agua, en la olla y en las cuatro cuerdas de piedra y tres de tierra que allí encontró, recostadas sobre la falda del cerro Batoví. Siete cuerdas que nadie había querido ni de regalo, porque no servían ni para sembrar miseria. Allí pobló. Allí terminaron de criarse las cuatro hijas. Terminaron de ser gurisas; porque no habían llegado a los quince, cuando ya andaban desparramadas por las estancias. Enredada entre todo eso estaba aquella raíz de explicación que solía encontrar doña Isabel en el pozo de sus cavilaciones.

(Pasa a la pág. siguiente)

OFRECEMOS NUESTROS MEJORES SERVICIOS EN:

- Caja de Ahorros
- Cuentas Corrientes
- Préstamos
- Valores al Cobro
- Giros y Traspasos
- Depto. de Comisiones de Confianza
- Compra Venta de Moneda Extranjera
- Traveler's Cheques

BANCO LA CAJA OBRERA

Casa Central 25 de MAYO 500

y 23 oficinas en todo el país

(Viene de la pág. anterior)
Hasta la primera desgracia, todavía don Patricio era hombre capaz de enfrentar la situación. Ya con aquel demonio del ferrocarril royéndole las entrañas pero aún con aquella pujanza del carrero viejo, peleándolo como un león. Tanto era así, que él se hizo cargo de todo. Hasta de la paliza a la descarriada.
Era una tarde ventosa de setiembre, cuando ella apareció "echando los bofes" por entre las chilcas. A pie, venía; lejos del cuerpo la barriga remarcada por el vestidito de fulgurante. Los dos viejos hallaron fuerzas para recibirla como siempre. Dónde las hallaron, no supieron; pero hasta

para besos y demás, las hallaron. Pasó una semana casi normal. Otra semana de apenas "buenos días" y "buenas tardes". Una tercera completamente muda. Viendo que la "cosa" se venía, la vieja lo "palabrió":

—¿Y no pensás untarle el lomo?

—¿Untarle?

—Si seguís esperando, el guri te saldrá recibir.

Casi lo sale a recibir. Por diferencia de unas horas la paliza no se juntó con el parto.

Fue esa la primera vez que doña Isabel ensilló el caballo tordillo para trasponer la sierra en busca de ayuda. Pero fue la última vez que todavía encontró algo del hombre que ella había conocido en el carrero viejo. De ahí para adelante, ella tuvo que ocupar el

lugar vacío. Y él, que agarrarse de la última cuerda que lo ataba a sus buenos tiempos de dueño y señor de los caminos. Que eran aquellos reproches como quejidos contra su vencedor el ferrocarril. A partir de ahí, todo se desplomó en el rancho. Todo, menos aquella vieja "tora". Fue como si las otras tres hijas hubiesen estado esperando el ejemplo de la primera, para seguirlo como una orden. Una tras otra, fueron siguiéndolo. Pero a partir de la segunda, fue la vieja quien tuvo que apechugar con la paliza y demás obligaciones. Ni que decir, de aquella obligación de salir sobre el matungo tapado de bolsas vacías, para volver con él de tiro y tapado de bolsas llenas. Si en los demás se fue haciendo la costumbre al desastre,

en ella se fue haciendo la de abrirle un permanente fuego.

Aumentaba hasta de a tres eslabones por año, la cadena de nietos.

—¡Y qu'eslaboncitos! ¡Unos gurises purita boca!

Los inviernos implacables en la sierra. La piedra sólo alberga cuervos. De la chilca no vive nada. Brama el viento contra los filos del roquedal. La helada mata de frío; la garúa y la cerrazón matan de tristeza.

Ya sobre las caídas del otoño, empezaba la sangre a agriarse a la vieja. De alta madrugada a bocas de noche, no se oía más que el pororó de su rezongo sobresaliendo al del viento. Mes tras mes aquello iba subiendo de tono. Un día, explotaba. Siempre en pleno invierno, explotaba.

Del medio del entrevero, salía a buscar el tordillo, pedregal afuera. Entre el escándalo lo ensillaba. Le colocaba el bolsillo encima, se encaraba con el viejo, le descargaba el penúltimo "chaparrón" y mientras él se atajaba, ella subía. Ya sentada, le soltaba el último; castigaba y salía a la disparada, en tanto el otro quedaba sacudiendo la cabeza, hecho una calamidad.

En el primer bajo doña Isabel "boleaba la pierna" y quedaba enhorquetada. Hasta la inmediata subida, donde se volvía a sentar. Así hasta la primera estación de la recorrida. Al primero que la recibiera, le dejaba la pauta.

—¿Cómo anda don Patricio, vieja?

—Ayá'stá aquel viejo ladiu.

Contaba la historia completa. Más allá, todo se repetía. Hasta que llenaba todas las bolsas. Volvía a pie, con el mancarrón de la rienda. Parecía un turco con semejantes cargas.

Una vez la cruzada "de vacío" de doña Isabel desconcertó al vecindario. Desconcertó por una serie de detalles. Entre ellos, la época primavera, la ausencia de novedades en cuestión de parto, y otros. Pero especialmente, desconcertó por la hora de la madrugada y por la aflicción de la vieja, según los que la reconocieron. Bañado en sudor el matungo había pasado hecho una exhalación por entre las abras.

La difteria negra se había descolgado como un ave de rapia sobre el rancho de González. Cuando ella se dió cuenta, ya era el tendal de gurisitos. Pero el horror no era cosa que paralizara a doña Isabel. Le dió algunas instrucciones al viejo y salió a media rienda. A buscar remedios y a sus alrededores. Cuando volvió, aquello era el desastre. Y lo único que traía para enfren-

LIBROS DE POESÍAS

— EN EDICIONES "M" —

Alejandro ARIAS . ISLA DE GRACIA	\$ 1.50
Juan CUNHA . CANCIONERO DE FENA Y LUNA	\$ 2.50
Marcelo DALMAS . GLOSARIO DE PAMPA	\$ 2.00
Generoso MEDINA . MUSICA PRIMERA	\$ 2.00
Manuel MEDINA . SETANCORT FLORILEGIO	\$ 1.20
Jorge MEDINA VIDAL . PARA EL TIEMPO QUE VIVO	\$ 3.00

EN LAS BUENAS LIBRERIAS

DISTRIBUYE

EDITORIAL *Medina*

tar el desastre, eran las indicaciones de un curandero viejo. Más con las indicaciones propias que con las ajenas, consiguió salvar la mitad de los nietos. La otra mitad fue a parar a una laguna del Batovi. Brillaban con el sol los cajonitos de tabla verde, amarrados a los gajos de un canelón.

Cuando llegaron las madres, ya estaba todo hecho. Sólo cuando las vió a todas juntas, la vieja se dejó caer. Caer a lo largo, como un árbol de siglos, minado hasta el corno. La volteó la peste; la levantó a los dos meses largos, el corno invencible de que estaba hecha la carnadura de aquella vieja "tora". Eso sí, le quedó el delirio de la fiebre brutal. Le quedó para siempre. Le quedó tal vez como una compensación por aquellos años bárbaros. Como un descanso de poco tiempo, por tanto tiempo de cansancio.

Deliraba doña Isabel con una carreta gigantesca, tirada por más de cien yuntas de bueyes. Sus ruedas, del alto de las nubes, iban emparejando con su peso irresistible, aquel suelo desparejo de la sierra. A veces se la veía haciendo señas de silencio para escuchar; escuchar — decía — el chillido de las cosas feas de allá abajo que aquellas ruedas iban aplastando. Otras veces llamaba a todos los de la casa. Cuando estaban todos, les señalaba con el dedo hacia los paredones de la quebrada, para mostrarle aquel viejo "machazo" que le tranqueaba al costado a la de las ruedas hasta las nubes. Un viejo montado sobre animal tordillo, con el sombrero requintado y la pícana como lanza, chillando "com' un contento". Cómo chillaría aquel hombre, que con oírlo no más doña Isabel sabía que se trataba del viejo Patricio González.

LIBROS

LINEAS EDITORIALES COMPLETAS DE FONDO DE CULTURA ECONOMICA, HACHETTE, ATLANTIDA, AGUILAR, LOSADA, SUDAMERICANA NACIONES UNIDAS, UNESCO, F.A.O. y muchas más, en

LIBRERIA UNIVERSO

18 de JULIO 1182

Telef. 90917

MONTEVIDEO

ACEITE

URUGUAY

mejor no hay.