

Lo monegalesco y su coloración melodramática

Gastón Borges

*Departamento de Investigaciones
de BNU*

La literatura de José Monegal fue materia de dudosa importancia para la crítica de su tiempo. Pese al desplante y la sombra, fue ganando sus seguidores y un año antes de abandonar este mundo, nació una palabra que vino a condensar los fundamentos con los que había levantado, semana a semana, el armazón de su universo narrativo, entre las páginas del *Suplemento Dominical de El Día*: lo monegalesco.

Las terminaciones en *-esco* tienen ese algo despreciativo que se ajusta muy bien a la literatura popular que practicó Pepe, a la manera marginal en que se lo consideró, y hasta forma un buen cuadro con otras palabras que vienen de las penumbras del grotesco. El primero en emplearla fue Washington Benavides en su prólogo a *Cuentos escogidos* (1967) para referirse a sus semi-fábulas que mezclan lo animal con lo humano, en ellas los hombres encarnan sentimientos animales y los animales razonan a la manera humana (9). El último fue Arturo Sergio Visca, ocho años después de la muerte de Monegal, en su *Nueva antología del cuento uruguayo* (1976). Lo monegalesco, de acuerdo a la descripción de Visca, se trata de «un realismo de fondo con un anti-realismo de ejecución» (8), y se compone de varias operaciones simultáneas: caricaturización de personajes y situaciones, mezcla de lo humano con lo animal, el recurso a temas y formas reconocibles por la memoria colectiva y un oído extraordinario para capturar los giros lingüísticos del habla popular.

En este artículo recorreremos la primera escritura de José Monegal para reconocer otro ingrediente importante de la configuración del mundo monegalesco: lo melodramático. Una semana después de su muerte, *Marcha* publicó una página escrita por Jorge



Ruffinelli, con una observación luminosa sobre la primera novela, *Nichada (apuntes de un indio de la selva ecuatorial)* (1938): «Monegal describe la sociedad progresista con los tintes del melodrama» (1968: 30). Ruffinelli detecta el maniqueísmo con que Monegal plantea el conflicto entre el buen salvaje y la corrupta sociedad occidental. La diametral oposición entre el bien y el mal, remite a las formas esquemáticas del melodrama. Esa lectura se confirma al revisar la dramaturgia que Pepe escribió en la década del cuarenta, y una vez reconocida la conexión, se vuelve más clara. Aun así, destaquemos que Ruffinelli detecta tintes de melodrama, y lo mismo puede decirse de sus obras teatrales, que nunca son enteramente melodramáticas, sino híbridos con otras cosas.

La crítica sobre la obra de José Monegal, en su mayoría poca y fragmentaria, aborda su narrativa, en especial sus cuentos y la segunda novela: *Memorias de Juan Pedro Camargo* (1958), que en sí se trata de una novela entrelazada a los cuentos. Componen un mismo universo narrativo, por decirlo así. Nada se ha dicho sobre su teatro, lo cual no es extraño, ni con esto pretendo señalar falta alguna en la crítica sobre Monegal, sus obras no parecen haber sido representadas salvo una en Cerro Largo. Las otras pasaron con éxito por la zaranda de los premios, pero no se conocen publicaciones de ningún tipo. Lo que es un hecho es que, al no haberse estudiado críticamente su dramaturgia, nos perdemos de una puerta de acceso a sus mundos imaginarios, y por derivación a su narrativa. Entrar a su obra por esa otra puerta es ingresar a su producción en la década del cuarenta, los últimos años en que vivió en Cerro Largo; por aquellos lugares tan cercanos a su primera novela, *Nichada*. Reconocer la influencia de la imaginación melodramática en la escritura teatral de Pepe abre otros ángulos de interpretación, que no necesariamente modifican lo que se ha dicho hasta ahora, en buena medida lo confirman y amplían.



Lo monegalesco y sus recovecos

La obra de José Monegal se divide en dos partes bien diferentes, cuyo mojon puede plantarse en 1950. El vuelco literario involucra estilo, una definición más certera de una temática, implica una opción definida por la narrativa y más precisamente de tipo criollista. Si se observa su producción literaria a partir de 1950, está claramente definida por su participación en el *Suplemento Dominical de*

El Día, donde escribe cuentos de una página que él mismo ilustra en caricatura. Algunos meses antes, ya había iniciado su participación, pero con una serie de crónicas de viaje: en el Paraná, Cerro Largo, Rivera y otros lugares. Recién en febrero de 1950 da inicio a la serie de relatos breves que lo volvieron conocido. En 1958 publica *Memorias de Juan Pedro Camargo*, probablemente el trabajo de mayor relieve, en el que siguió desarrollando su propio universo criollista. En esa misma veta continuaría puliendo su estilo hasta llegar a la última novela, que lamentablemente dejó inconclusa: *Vida y milagros de Celedonio Peralta*. En los estudios de Radio Sur estaba transformando en relato oral esa última novela, que se proyectaba emitir en formato folletín radial. El destino quiso que solo llegara a grabar siete capítulos antes del 28 de octubre de 1968, moriría repentinamente mientras esperaba su turno en la panadería a pocos metros de su casa. Recuerda Anuké Monegal¹ que fue un día horriblemente lluvioso, que lo velaron en su domicilio particular, y que sorpresivamente llegaron unas personas, al parecer de la televisión, a hacer una máscara de su rostro.

Aunque es en la década del cincuenta cuando la obra de Monegal toma un sentido bien definido, es recién diez años después cuando su literatura comienza a ser considerada por la crítica. Para sorpresa de muchos —en 1962— Arturo Sergio Visca incluye dos cuentos de José Monegal en su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, acompañado de un breve comentario sobre autor y obra. Probablemente haya sido el interés de Visca por el criollismo lo que lo condujo hacia Monegal, y esa mirada fue suficiente para hacer girar la cabeza de la crítica hacia este autor, muy poco comentado, muy poco señalado, pero muy leído domingo a domingo en las columnas del *Suplemento de El Día*. En su reseña, Visca asegura que buena parte del goce que le depara al lector de los cuentos de Monegal está en la sabia conjugación entre lo culto y lo popular, y en esa confluencia la aparición de personajes que, a pesar de su inverosimilitud, logran calar profundo en el imaginario del lector: «Todas esas criaturas nos impresionan, a la vez, como muy lejanas, pero también como muy próximas, no ajenas. [...] todos podemos hallarlas, sin duda, en una especie de subsuelo de la conciencia, en



¹ Hija menor de José Monegal que actualmente reside en Madrid. Accedió a bocetar para este artículo una historia familiar desde 1936, fecha en que sus padres contrajeron matrimonio en Melo, hasta su último domicilio en Montevideo.



Dibujo en tinta de José Monegal. Serie documentos. Archivo José Monegal. Archivo Literario de BNU.

una especie de memoria ancestral» (Visca, 1962: 52). La composición de personaje en Monegal es importante por el empleo de la caricaturización, no solo por los dibujos que acompañan sus relatos sino por su concreción literaria.

Los juicios críticos a la obra de Monegal confluyen en un punto importante, su cercanía al arte grotesco. Cada crítico plasma la idea con diferente énfasis, pero la noción del recurso grotesco asociado a la caricatura es constante. Con su lejano origen en la gruta romana, el término *grotesco* describe un estilo decorativo que mezcla lo humano y lo animal, el reino vegetal se confunde con lo antropomórfico, y se propagan las criaturas mitológicas y reptantes. Por extensión, es grotesca la mezcla de universos en contraste, conflictivos y muchas veces deformantes, capaces de generar sentidos complejos y a veces

inaccesibles.² Es un modo de creación que se complace en transgredir las formas representativas, de entreverar las cosas, así lo cómico y lo serio, lo culto y lo popular son territorios de juego para el grotesco. De seguro eso entreveía Julio C. da Rosa cuando al detenerse en los personajes de Monegal escribe:

Estos hombres traspasados hasta la deformación por virtudes o defectos que los transforman en casi semidioses del bien o del mal; estos zorros discurseros, estos burros silogizantes, estos caballos dialogadores, etc., todos estos seres atrabiliarios, verdaderas explosiones de un capricho creador sin dios y sin ley, no son más que paradigmas, grandes ideas «andantes». Más que personajes propiamente dichos, son ensoñaciones hechas almas, encerradas en cuerpecitos tan endeble que no resisten el propio peso de su significación simbólica, según se encarga su mismo creador de demostrárnoslo cada vez que necesita representarlos gráficamente. Sus dibujos no son caricaturas; son apenas leves envolturas de un contenido superior...³

Monegal rompe con las convenciones representativas realistas, crea en su ficción seres imposibles, mezcla atributos entre humano y animal, deforma y condensa como el trabajo de los sueños. Da Rosa logra advertir que existe en esas criaturas una profundidad superior que muy lejos está del personaje realista o de la caricatura inocente. Construye así, en base a esas criaturas, un universo grotesco, donde todo es posible y nada es casual. También reconoce que esas creaciones deben cumplir un fin: «ellos en su origen, ser, actuación y hacer, se acomodan a un fin trascendente, que está por encima de la transitoriedad de la vida y sus accesorios» (1966). Ese fin último que justifica la existencia de esas criaturas imposibles, está dado por una idea, una intención de comunicar un mensaje que es casi siempre de orden moral. Es así que sus criaturas se transforman, al decir de Julio C. da Rosa, en «semidioses del bien o del mal», o como lo formula la sabiduría campera de Vizcacha:



2 Para profundizar en los fundamentos del arte grotesco hay una amplia bibliografía, aunque recomiendo la lectura de *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* de Frances Connelly.

3 La cita la extraje de un mecanografiado firmado por Julio da Rosa con título *Prólogo a Memorias de Juan Pedro Camargo*. Hay una recopilación de cuentos con un prólogo de Da Rosa de 1966, pero no tengo conocimiento de una reedición de *Memorias de Juan Pedro Camargo* que pudiera contener estos textos. El documento se halla en la colección José Monegal, Archivo Literario de BNU.

El hombre es casi un dios y casi una bestia. Unas veces llega hasta merecer el divino título de aquel, pero la más de las veces rebasa la misma condición de este. Es el viviente más malo, más siniestro, más abyecto de la creación, pero es el más pródigo, el más encumbrado y el más noble (Monegal, 1958: 137-138).

Esta oposición entre lo abyecto y lo noble, como cualidades inherentes al ser humano, que lo vuelven una dualidad entre dios y diablo, entre el bien y el mal absolutos, son tensiones donde retoza y disfruta el arte grotesco. La caricatura en su exageración y desmesura se convierte en modo de expresión de conceptos inabordables, irrepresentables en paradigmas realistas. Al grotesco no le interesa la imitación servil de lo real, no le preocupa la verosimilitud, sino plasmar una visión de mundo, y lo monegaesco es uno de los infinitos modos particulares en que se puede expresar lo grotesco.

Sus personajes, casi siempre ubicados en un pasado atemporal, están envueltos en un aura legendaria, son descriptos en trazos cortos, a veces un par de rasgos bastan para pintar un personaje, y esa figura carga con una personalidad definida, precisa, clara y sin matices. Son caricaturas, pero no simples juegos de formas cuyo efecto se agota en la risa, sí, son caricaturas, pero cargan algo más. En 1976, Visca vuelve a reunir lo mejor del cuento nacional en su *Nueva antología del cuento uruguayo*, por entonces Monegal ya había fallecido. Al final de la presentación que dedica al autor, dice:

Estos ejemplos, bien característicos del arte monegaesco, permiten afirmar que en él se concilia un realismo de fondo con un anti-realismo de ejecución. Parte de la realidad pero la deforma (a través de la exageración y el trazo caricaturesco y aún grotesco) hasta convertirla en una creación personal (1976: 114).

Ruben Coteló en su artículo «Un narrador popular», profundiza un tanto más: «Pepe Monegal ha logrado un estilo propio, ha recreado escenarios, tipos y modos de conducta inconfundibles. Brevemente enunciados son el grotesco campesino, el tratamiento caricaturesco, la fábula y la inclinación moralizante» (2018: 125). La crítica de Coteló se publicó originalmente en 1964 y comenta la primera selección de cuentos editada por Banda Oriental, y aprovecha para vincular esos cuentos con la novela *Memorias de Juan Pedro Camargo*. Del análisis extrae categorías descriptivas para entender la literatura de Monegal: *grotesco*, *caricatura* y *fábula* son conceptos que describen aspectos de la forma, y que naturalmente atañen a los

sentidos. Por otra parte, destaca una inclinación moralizante, que claramente se vincula con las observaciones apuntadas por Julio da Rosa, como intención final de la escritura.

Las características compositivas que estamos reseñando: unión de contrarios, diametral oposición entre el bien y el mal, caricaturización de personajes, intención moralizadora, no son extrañas a la poética melodramática. Este artículo revisará la producción previa de Monegal hasta llegar a *La tragedia de los Medina*, que fue publicada por la Biblioteca Nacional en 2023 pero, de acuerdo a sus herederos, fue compuesta en 1951. Esta novela ilustrará cómo el imaginario melodramático se presiente en la narrativa. Al tratarse de una novela escrita cerca del punto en que articula sus dos etapas creativas, en ella conviven elementos de una y de otra.

Es así que, al llegar a los cincuenta y ocho años, José Monegal le encuentra el temple a su voz narrativa. Por entonces, solo había publicado: *Nichada, apuntes de un indio de la selva ecuatorial*, en 1938; como ensayista contaba con la *Biografía de Aparicio Saravia* de 1942; y probablemente toda su producción teatral *El jinete blanco*, *El pirata Li*, *El compuesto de Tristán Lima*, *El grillo*, *El caso de los hermanos Juan y Pedro*, *El robo de la esmeralda azul*, *El rincón de los Medina*, *Humo*. Sabemos que *El desquite* (la revancha del matrero Morales) fue bocetada e inspirada en los campos de Guazú Nambí, al sur de Melo, y que fue representada en Cerro Largo. Paralelamente a la dramaturgia probó suerte en el cine, en una versión de su obra *Humo* —que no llegó a filmarse— y otro guion para una película de título *Iguazú*, que planificaba para el mercado cinematográfico argentino.⁴



El melodrama

Descolgar la pesada guillotina y levantar el telón fue todo un mismo movimiento. Los bulevares parisinos luego de la Bastilla vieron rodar cabezas calle abajo y abarrotarse los teatros con un tipo de espectáculo que mezclaba pantomima, música y canto. Rápidamente el nuevo género logró captar el interés popular. La clase baja,

⁴ No todos los libretos listados aquí están fechados, pero todos los que sí lo están remiten a la década del cuarenta. Se puede verificar la información consultando los originales del Archivo Literario de la BNU o los que conserva la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) en la FHCE, UDELAR.

la floreciente burguesía y los restos aristocráticos se entreveraban en las puertas del teatro Ambigu para ver las obras de «El Corneille de los boulevares», como se le conocía a René Pixérécourt, quien tuvo el honor de ser el primer melodramaturgo de la historia. Con cientos de piezas estrenadas, vio cómo las masas analfabetas de París acudían a cada uno de sus estrenos. Según cuenta Silvio D'Amico, a veces fueron necesarias mil representaciones para satisfacer al público, tal el éxito de los *mélos* (1955: 99). Pese al éxito en boletería, la crítica teatral menospreció la baraúnda como mero entretenimiento vulgar. Pixérécourt se convirtió entonces en teórico del melodrama, buscando justificar y otorgarle al género una categoría teatral y literaria más importante. Es así que encuentra conexiones formales entre melodrama y tragedia. Postula que el melodrama es la tragedia moderna o que existe desde la Grecia clásica. Tanto en uno como en otro, la música y el canto son elementos constitutivos de su estructura; hay tanto en uno como en otro, una centralidad en la exposición de lo patético, el sufrimiento y el horror; en ambos casos hay un efecto catártico en el espectador. Al salir de un espectáculo melodramático el público siente que el mundo está en orden. Al ver en escena el triunfo de valores positivos, al presenciar que, pese a todas las adversidades que sufren los buenos, el bien siempre triunfa, el público renueva su confianza en una justicia cósmica. Es que desde sus inicios el melodrama también se postuló como un espectáculo educativo en valores morales, para un estrato social carente de una educación mínima. Decía Pixérécourt que él escribía para los que no saben leer (Thomasseau, 2005: 28).

Lo que acabamos de describir muy brevemente son los orígenes del melodrama, desde el primitivo drama musicalizado de la revolución al melodrama clásico de principios de siglo XIX. Jean-Marie Thomasseau reconstruye una evolución histórica del género en tres grandes etapas: desde el clásico de Pixérécourt, pasando por el melodrama romántico hasta llegar a lo que definió como melodrama diversificado, que llega hasta las primeras décadas del siglo XX. La evolución que describe implica modificaciones de tipo estructural, a veces temático y de tono, hibridaciones con otros géneros teatrales, se registran inclusión de personajes y giros en la trama que obedecen a cambios en la sensibilidad del público y a modificaciones materiales. Una de las principales transformaciones en la etapa romántica se desencadenó en la representación. Una compañía de actores

representaba un nuevo melodrama titulado *Roberto Macário* y, al intuir el desinterés del público, intentaron despertarlo. El vestuarista de la compañía, en acuerdo con uno de los actores, representaron la misma obra, pero de modo exagerado, con un vestuario desarreglado, subrayando gestos y buscando complicidad con el público en la parodia de las formas melodramáticas (Thomasseau, 2005: 64). Así llegaron a la risa, a un modo nuevo de lo melodramático, a una forma paródica, caricaturesca, consciente de su carácter representativo, que se volvía expresión escénica de la sensibilidad romántica, agresiva y revoltosa. Esto generó un efecto inmediato en todo el sistema. Los temas a tratar se ajustaron, se exhibió el vicio, la pasión amorosa y sexual pasó a ser motivo de las acciones de héroes y villanos, el escenario fue invadido por adúlteros, madres solteras, hijos bastardos o extraviados, la violencia y la sangre devino en atractivo. El horror y lo sobrenatural se mezclaron con el melodrama y generaron obras de gran aparataje y efectismo, en las que lo tenebroso ejercía su poderosa atracción, donde los monstruos, fantasmas y todo el pandemonium grotesco aparecía sobre el escenario. Un ejemplo de esa forma del teatro fantástico que se gestó en el siglo XIX es *El vampiro* de Alexandre Dumas, que retoma el oscuro personaje que popularizara John Polidori en el cuento del mismo nombre: el célebre Lord Ruthven.

Al mismo tiempo, la evolución de la técnica teatral permitió mayor despliegue escénico y esto confabulado al desarrollo de la imprenta, tecnología que alteró todos los ámbitos del mundo occidental, revolucionó el melodrama. Con la divulgación de la lectura en las capas bajas de la sociedad, se comenzaron a imprimir novelas de tipo popular, los llamados folletines tuvieron una relación cercana con el melodrama. Por una parte, los propios melodramaturgos se convirtieron en autores de folletín, y a la inversa, el folletín se transformó en material melodramático. Las novelas comenzaron a ser adaptadas al escenario, y al tratarse de novelas dinámicas, muchas veces de aventura, hicieron que la escena se transformara en cada acto, se olvidaron por completo las unidades dramáticas, tan caras a la concepción neoclásica del teatro. Surge el personaje gracioso en espectáculos lacrimógenos. La mezcla de géneros cómicos y serios, de lo alto con lo bajo, irreverencias que merecieron el repudio de Boileau, ahora eran cosa frecuente. El procedimiento permitía momentos de distensión durante la representación y, al mismo tiempo, producía un efecto más patético cuando el llanto se sucedía a una



escena de risa. En el melodrama romántico ya no es siempre el bien el que triunfa; el espectador comenzó a encontrarse con la muerte del héroe y el triunfo del villano.

Un poco más adelante, ya en el siglo xx, el melodrama se recargó de reivindicación social. La puesta en escena naturalista que buscaba la representación exacta de la realidad sobre el escenario, aliado a teorías socialistas comenzó a poner en escena hospitales, cementerios, prisiones. El *Teatro libre* de Antoine fue lugar de experimentación de la puesta en escena naturalista. Los conflictos se plantearon a nivel de obreros explotados, se exhibe la miseria en su aspecto más patético, la crueldad en su modo más evidente. El avance del pensamiento socialista que comienza a fines de siglo xix plantea las inequidades del mundo obrero, y el melodrama es una forma teatral que permite poner en escena un universo polarizado entre el bien y el mal. El resultado de esa alquimia entre naturalismo, socialismo y melodrama produjo una serie de espectáculos previsible. Fiel a su origen didáctico, fue un vehículo para mostrar cuál es el comportamiento correcto, cuál es el camino para vencer el mal. Las temáticas del melodrama por supuesto que no fueron solamente estas, hubo diferentes maneras de plantearlas, así surgieron melodramas judiciales y policiales, de aventuras y otros.

Sepa disculpar el lector el itinerario histórico, pero es importante para el desarrollo de la argumentación. Reconocer, al menos esquemáticamente, un devenir de la poética melodramática como género concreto, hace posible seguir el derrotero de algunos de sus aspectos, y así identificarlos en la literatura de José Monegal. De qué modo o a través de qué vericuetos permeó la estética melodramática en el imaginario de José Monegal, lo desconozco. Creo que se trata de una atmósfera que se respira, más que algo que se aprende o se imita. Esa atmósfera exaltada o sensibilidad de la época es lo que Peter Brooks describe en *La imaginación melodramática*, en ese libro publicado originalmente en 1976 postula que el melodrama es la expresión de una necesidad humana por encontrar algún sistema de creencia trascendental en un mundo pos-sagrado (15). El mundo moderno que abandonó la religión como guía de creencias universales, que llega a uno de sus extremos en la revolución francesa, necesitó encontrar una escala de valores trascendental, una justicia cósmica, por decirlo de alguna manera. En ese contexto el melodrama ofreció una alternativa, ofreció un relato en el que los buenos,

los sufrientes, los miserables finalmente encuentran la recompensa, y el mal es castigado. Las poéticas melodramáticas cambiaron, se ajustaron a su público y su tiempo, pero su función siguió estando vigente no solo en las telenovelas de la tarde, también en el cine, especialmente en sus versiones masivas, son ejemplo clarísimo de una estética melodramática aún vigorosa. Allí nos topamos con el primerísimo primer plano al llanto desconsolado, el dilatado padecer del héroe, salpicado en ocasiones por humor, o en otros casos carente de contraste, y en el que la visión maniquea entre el bien y el mal es esquema aceptado. La literatura por supuesto que no se escapa de la sensibilidad melodramática, porque no se trata de una moda pasajera o un modelo que se copia, sino de una sensibilidad que se ha vuelto hiperdramatizada. Esa línea expresiva que llega hasta hoy, sin dudas, atravesó la sensibilidad de un autor de cuño popular, iniciado en las lides teatrales como lo fue José Monegal.

Si aceptamos como bueno el origen del teatro rioplatense que propone Ángel Rama, si localizamos en el circo criollo de los Podestá-Scotti el germen del sistema teatral popular en la región, comprendemos que un autor con diez años de escritura teatral tenga sus inclinaciones melodramáticas:

los hombres rioplatenses del 80 hicieron esta experiencia a través del drama criollo representado en el circo y comulgaron en el Juan Moreira de Gutiérrez-Podestá antes de hacerlo en la larga serie de melodramas sangrientos que ocuparon la década final del siglo y dieron paso posteriormente a los dramas costumbristas y realistas de Granada, Sánchez, Coronado (1976: 152).

Así como los melodramas populares franceses, el origen del teatro rioplatense está en la pantomima, más tarde en un drama de parlamentos muy breves, donde predominaba la acción, el duelo a cuchillo, la jineteada y la guitarra. El teatro que vino después no fue solamente el drama costumbrista, fue también el sainete, la miseria del conventillo, sus personajes graciosos y sus escenas lacrimógenas, hermanado al tango de la guardia nueva, el tango sentimental, cuyo origen Jorge Luis Borges identifica en Carlos Gardel: «Fue también el primero que acometió con toda deliberación lo patético. Los letristas escribieron tangos para él, que le permitían, como ya he dicho, un sollozo o queja final» (1976: 10). La yunta del tango sentimental con el sainete criollo es importante si atendemos la relevancia estructural de la música en el melodrama y, como veremos enseguida, en las



obras de Monegal, especialmente en sus guiones para cine. Más tarde, en la década del treinta, Armando Discépolo le pondrá nombre a un nuevo género teatral que funde lo cómico con lo serio, busca la risa patética y la carcajada cruel. Ese nuevo género fue llamado grotesco criollo.

El melodrama en el teatro de José Monegal

De las seis obras teatrales y el guion cinematográfico que pude leer para este artículo, surge una lista de extractos donde se presentan elementos de la estética melodramática. José Monegal no fue autor de melodramas, pero tiene una inclinación natural a plantear conflictos escénicos en ese sentido, tradición que pudo haber llegado hasta allí por diferentes carriles. Quiero ser sintético. El núcleo no es la dramaturgia sino el modo en que el imaginario teatral se funde con el narrativo. A continuación, vamos a concentrarnos en dos momentos de *El grillo y otras maravillas* y de *El desquite (la revancha del matrero Morales)*. La primera es casi siempre una comedia, por momentos algo absurda, cuyo conflicto fundamental entra en el orden de lo melodramático. Es una virtud de Monegal el planteo del conflicto en tono de comedia, excepto cuando la obra gira por completo en su trama. En el momento de máxima tensión dramática se produce un quiebre en el trayecto de la obra, es el punto melodramático, y acierta también al eludir la representación de lo patético sobre el escenario. Propone traer lo patético al imaginario del público en el relato, algo similar al decoroso monólogo de los mensajeros de la tragedia griega que traían relatos de muerte y destrucción, pero no la representaban en escena. La segunda obra es un drama familiar de tipo burgués, pero Monegal con su instinto trágico opone dos mundos antagónicos: campo y ciudad. La construcción se acerca al melodrama por los recursos sensacionalistas que contiene su trama, personajes estereotipados y uno de ellos que concentra todos los perfiles de una víctima de melodrama.

En el teatro de Monegal abundan las confusiones, enmascaramientos y enredos que casi siempre sostienen la trama, y la peripecia de los héroes termina en el reconocimiento de una confusión. Son frecuentes los personajes graciosos que sirven de contrapunto al héroe, y en ocasiones sorprende alguna situación absurda que se disloca en una carcajada. Entre tanto buen humor lo melodramático surge

aquí y allá, removiendo las entrañas del espectador. Algo así sucede en *El grillo y otras maravillas*, de argumento jurídico-laboral. Dos mundos en contraste y oposición: el obrero fabril y la doctora del bufete. El ascenso profesional contra la caída en desgracia. Resumen: la doctora Soledad Méndez es una joven abogada que fue contratada por la Compañía General de Transportes para formar parte de su cuerpo de abogados, en medio de un litigio contra un obrero que fue acusado de robo. Las pruebas son concluyentes: Juan Miguel, el joven obrero es responsable material de un robo menor a la empresa. Por intermedio de su hermano, nos enteramos que el delito es producto de la pobreza en la que vive el trabajador y sus hijos, a causa del salario miserable que percibe de la compañía.

La obra se estructura en tres actos, en los cuales veremos al hermano del obrero persiguiendo a la doctora Soledad Méndez para que modifique su posición frente al caso judicial. En el primer acto la apunta con un arma, dispuesto a balearla si no abandona el caso, en el segundo vemos que intenta seducirla en un baile de disfraces, con poco éxito, y en el tercero tomará el camino más drástico: envía un par de maleantes a que la secuestren. La determinación de Antonio Miguel —el hermano del acusado— es apabulladora, y poca relación guarda con la del pobre obrero caído en desgracia. Así se escucha su voz, pistola en mano:

El despido de mi hermano de la Compañía fue una injusticia; su hambre y el hambre de sus hijos resultante de esa injusticia. De nada ha valido el pedido de sus compañeros, el desvelo de sus amigos, la razón. Contra todo esto está el frío de la ley, la elocuencia de la ley, vale decir: la doctora Méndez. Hace pocos días vino una delegación de obreros a hablar con ella. No fueron recibidos. No quería cortar ella su obra maestra (*El grillo*: 3).

Las novelas, dramas y películas judiciales forman una secuencia infinita, pero el lector recordará que el melodrama diversificado —según la clasificación de Thomasseau— encontraba una de sus expresiones en el tipo judicial, siendo uno de los caminos en que la miseria de las clases obreras se manifiesta, y uno de los modos en que la perfidia asciende por personajes esencialmente malignos. Usted recordará que, en la descripción de la evolución del género, se van produciendo hibridaciones, cosa por demás natural en todo género artístico con intenciones de supervivencia. Hacia fines del siglo XIX el melodrama comenzó a reproducir ideologías de izquierda

que encontraban en ese modelo una estructura dramática maniquea que permitía plantear fácilmente una concepción de la historia sostenida en la lucha de clases. En esta obra es claro cómo el obrero es explotado por la compañía, y cómo frente a un asomo de «rebusque» del trabajador el sistema capitalista lo aplasta. También veremos que la abogada, en principio del lado del capital, reconoce que su posición es también intercambiable, que ella o cualquier abogado es una pieza más de la maquinaria impersonal y deshumanizadora del capitalismo.

La trama principal se entrelaza con una trama secundaria de tipo cómico-romántico entre la secretaria de la abogada y el padre, que involucra disfraces, confusiones, desenmascaramientos y final feliz. En cuanto a la abogada, su motivación tiene dos raíces: la más expuesta es la profesional, y otra de orden oculto. El abogado defensor del obrero es el doctor Ríos Rivera, quien habría dicho una vez en presencia de Soledad Méndez, cuando apenas era una estudiante de abogacía: «El cerebro de la mujer no servía para determinaciones e iniciativas formales; que ese cerebro tenía un cajón grande lleno de heroísmo, otro mayor, lleno de egolatría y otro, infinitamente pequeño, lleno de talento...» (*El grillo*: 9). La doctora Méndez no quiere perder el caso por su ascenso profesional, pero principalmente para doblegar a su contrincante.

El tercer acto tiene dos cuadros. En el primero Soledad Méndez está secuestrada en una pobrísima casa, domicilio del obrero acusado de robo. Los secuestradores condujeron a la doctora detrás de una puerita destartalada para que presencie la consecuencia de sus actos. Soledad lo relata así:

Y allí está Juan Miguel, el que yo acuso, con sus cinco hijitos.
Entré. Una niña de dos años de edad está acostada en una
camita pobre. Tiembla de fiebre. Juan Miguel, su padre y sus
cuatro hermanitos rodean el lecho y contemplan a la enferma.
¡Ay, Iris!, ¡que mirada la de la niña caída y la de los que la con-
templan! (*El grillo*: 27)

¿Se puede imaginar una escena más patética que la de un grupo de niños miserables y hambrientos, rodeando el lecho afiebrado de su hermana más pequeña, sin saber si están o no contemplando su muerte lenta? Después de ver esto y de escuchar la solución al problema que propone Iris, la trayectoria de la obra gira completamente. La

doctora ya no acusará al obrero, sino que demandará a la Compañía General de Transportes en beneficio del trabajador:

Mi decisión empezó al mirar a aquella niña [...] y al oír esta niña (por Iris) Somos simplemente unas cifras señor Antonio Miguel. Tenemos que unirnos a otras para aumentar nuestro caudal. Yo me he unido a estas dos, aquella niña y esta compañera para sobrepasarme a mí misma... (*El grillo*: 30)

La retórica comunitaria confirma la visión polarizada del mundo que plantea la obra y que veremos repetirse más adelante, pero la obra no finaliza así, sino en el último cuadro que se desarrolla en la oficina de la doctora Méndez. Nos enteramos de que Antonio Miguel —el supuesto hermano— no era tal, sino que se trataba del mismísimo doctor Ríos Rivera, quien había montado una compleja red de enmascaramientos para lograr ganar el pleito. La doctora descubre entonces que no guarda resentimientos con el doctor Rivera, sino que está secretamente enamorada de él. En la trama secundaria, el padre de la doctora propone matrimonio a Iris, quien acepta con mano rigurosa. El final feliz que los melodramas clásicos prometían a los espectadores de principios de siglo XIX se concreta en esta obra de Monegal.

El segundo caso que analizaremos es *El desquite (la revancha del matrero Morales)*, aquí la coloración melodramática no se mezcla con la comedia, sino con el drama burgués de entorno rural. Los contornos cerriles, ausentes en la obra que vimos antes, aquí se adivinan a través de una ventana al fondo de la escenografía. Una aclaración escrita luego del telón final, dice: «Obra meditada en los campos de Guazú Nambí. Es un pedazo de nuestra tierra, un momento de su vida magnífica, en símbolo. La recibí incompleta, yo la concluí en mi interior» (33). Esta obra seguirá la misma lógica que la anterior: dos universos puestos en tensión, dos concepciones del mundo que rivalizan. Un lector crítico [como seguramente es usted], podría ponerse de pie y decir que justamente de eso se trata el teatro: el drama es conflicto, y de esa confrontación se construye la escena. Yo tendría que admitir que usted tiene toda la razón, sin embargo, lo que acerca este conflicto a la estética melodramática en particular es que uno de los universos representa el bien y el otro, el mal. *El desquite (la revancha del matrero Morales)* enfrenta campo, con su connotación de vida pastoril, coraje y salud, mientras que a la ciudad se le reserva la vileza, el egoísmo y la enfermedad.

El argumento es vulgar y podría estar sucediendo ahora. Un viejo matrimonio rural acurrucado entre viejos rencores. Dos hijos, el mayor de ellos gravemente enfermo por efecto de la ciudad que, como un personaje monstruoso y múltiple, lo ha dejado maltrecho física y espiritualmente. Se llama Mario y será la gran víctima de la obra. El más joven acaba de volver de la ciudad, donde se recibió de abogado. Trae una determinación muy clara: abandonará todo para dedicarse al trabajo rural en la estancia de sus padres. El elenco lo completa la pérfida tía Mabel y la señorita Beatriz Robles, quien fuera reclutada por la tía como amante del padre, Enrique Alba. Lo dicho, un argumento lamentable. El asunto se vuelve más interesante cuando Mario nos relata parte del pasado familiar.

La estirpe de los Alba era de terratenientes que habían hecho su vida en la ciudad. Muertos los padres, los hermanos dilapidaron la hacienda familiar. Gracias al renombre de su familia y a las siniestras especulaciones de la tía Mabel, uno de los herederos logra que los padres de Eugenia Montiel, antiguos propietarios de grandes extensiones, pero afincados en el campo, entreguen a su hija en matrimonio. Así, Enrique Alba se convirtió en propietario de dos estancias y, no es necesario decirlo, en un hombre poderoso. En una obra con ribetes melodramáticos, un matrimonio concertado que se apoya en el cálculo, nunca puede terminar en nada bueno.

En una fiesta de campo dos hombres se enfrentaron. Nadie sabe los detalles, ni las causas, pero Enrique Alba le cruzó la cara de un lonjazo a Jesús Morales. Este fue a buscar su cuchillo para batirse a duelo allí mismo, pero al regresar, de Alba solo quedaba la polvareda de su caballo. Rato más tarde, Jesús Morales fue a buscarlo hasta su casa y al encontrarlo le disparó un tiro de revólver que terminó en el cuerpo de un joven peón de la estancia. Cayó muerto. Morales fue llevado a prisión, apaleado y torturado. Pasado un tiempo entre rejas, en una de esas revoluciones que asolaron la campaña oriental y aprovechando el entrevero, Morales logró fugarse. Se transformó así en el matrero Morales. Indignado por los tratos recibidos, por una prisión injusta, y porque Alba había utilizado sus influencias para perjudicarlo, Morales llega hasta su casa: «pa matarlo, juera como juera, pa degollarlo, pa dejarlo al sol de carniza pa los cuervos. Verlo tuito deshecho, comido por las moscas y por los gusanos, sentir bien su jedor...» (*El desquite*, 32). Llega a la casa, pero el hombre no está, encuentra una mujer con un niño pequeño en brazos y a algunos

peones. La historia que Mario conoce, porque así se la han contado, termina allí. El matrero se va de la casa y luego lo captura la autoridad. Pero la escena continúa ahora en la voz del propio Morales:

En una pieza grande estaban su madre y dos pionas que lloraban... Dentré, eché a las pionas. Su madre... Ud. no sabe lo que fue su madre en mi vida [...] tenía un gurisito entre sus brazos. Yo saqué mi facón pa degollarlo... (ríe siniestramente) [...] su madre me dio todo por aquella vida... no lo degollé (*El desquite*: 22).

No hace falta decir más para saber que el niño en brazos era Mario y que Ciro es hijo del matrero. El tercer y último acto nos depara una larga escena de agonía de Mario. Los personajes departen sobre lo vano de la ambición, la fugacidad de la vida, confiesan sus pasiones y miserias. Antes que caiga el telón, Mario es llevado a escena para ver por última vez el campo a través de la ventana. Entre estertores, llantos y quejidos, pronuncia un largo monólogo y luego exhala su último aliento. El doctor no ha terminado de dictaminar el fallecimiento cuando se escuchan perros que ladran. Es Ciro que entra de poncho y bombacha oscuros, todo embarrado, pelo entreverado y sombrero, barba y bigote crecidos. Al ver a su hermano muerto se aflige y lo extraña, pero reconoce que finalmente ha terminado la tragedia familiar, que ya no hay nada que ate a Eugenia Montiel con Enrique Alba. A unos minutos de allí, bajo un poncho raído, acaba de morir también el matrero Morales. Anuncia que al día siguiente vendrá a buscar a su madre para comenzar una nueva vida. Beatriz —la amante de Alba— se pone de pie y lo mira profundamente: «Beatriz va hacia él lentamente. Cuando él la tiene junto a sí, le aprieta la cintura y le da un beso en la boca. Alba como clavado en su sitio, tiembla. De su garganta salen sonidos inarticulados...» (*El desquite*: 33). Telón.

Relatar argumentos siempre es tedioso, pero en este caso vale para indicar cómo Monegal gradúa la información profunda de la trama para introducir al espectador en la sórdida historia. El recurso literario del hijo ilegítimo necesita ser señalado porque volverá en su narrativa, el reconocimiento de un engaño o un error como un punto clave que hacen girar la trama, el lugar común del verdadero padre, y no será necesario insistir en la exhibición del sufrimiento como un elemento clave del color melodramático que toma esta obra que, sin serlo, se acerca en varios aspectos.

El melodrama y su proyección narrativa

Se han publicado tres novelas de José Monegal: *Nichada* (apuntes de un indio de la selva ecuatorial) de 1938, *Memorias de Juan Pedro Camargo* en 1958 y *La tragedia de los Medina* de 2023. Dejaremos al margen la segunda novela, por tratarse de la más conocida y la más tardía en su proceso de escritura. Nos interesa revisar esos elementos que se arrastran de su producción previa a 1950 y, en ese sentido, *La tragedia de los Medina* se vuelve clave en el análisis, porque según indican sus herederos, la escritura data de 1951. Vamos a ingresar en tema con *Nichada*, por tratarse de su primer trabajo en narrativa larga y porque, recordemos, es la novela en la que Ruffinelli leía aquel tinte de melodrama. Veamos cuánto hay de ello.

Para quien conozca solamente al Monegal posterior al cincuenta, al de los cuentos y las caricaturas, al de Juan Pedro Camargo y su particular monegalesco, se sorprenderá al encontrarse con una novela ajena a los confines y situaciones que frecuenta. La historia comienza al sur de Brasil. Un hotel de segunda, un manuscrito y dos hombres. Uno de ellos muere y le entrega el manuscrito al otro, quien se limita a publicar lo que cuentan los folios en «correcta y firme letra inglesa de colegial» (1938:10). La historia narra el proceso de transculturación que vive un indígena nacido en la selva amazónica, a la ciudad y su cultura occidental. *Nichada* abandona la tribu, donde era un respetado cazador de tigres, siguiendo el fascinante estruendo de una escopeta. Su ingenuidad lo hace creer que el dominio del magnífico palo portador del trueno, capaz de matar un mono en su rama, lo acercará a la divinidad. Navega días en un lanchón, propiedad de blancos expedicionarios, que lo llevan a la ciudad. Un sitio indiferenciado que bien podría ser Quito o Buenos Aires, poco importa. La ciudad es maligna en su esencia, la civilización occidental es corrupta y enferma, pero esa será una conclusión a la que *Nichada* tendrá acceso mucho después. El proceso es tortuoso y lento: el aprendizaje de la lengua, las costumbres, la vestimenta, la escritura y mucho más.

Yo viví veinte años entre los blancos. Pero solo traje la amistad de dos de ellos. Para uno de esos hombres fui una curiosidad. Para el otro un experimento. Uno era un millonario que me exhibía vanidosamente como un objeto raro y valioso. Otro, un sabio, que me exhibía noblemente, como una maravilla que

él iba perfeccionando. Los dos, en la medida de sus fuerzas, de sus temperamentos y de su potencia espiritual, fueron generosos conmigo (1938: 50).

Detallar la novela le quitaría al hipotético futuro lector de *Nichada* el placer del descubrimiento, pienso que es mejor estimular su curiosidad atribuyéndole al texto un tenor escandaloso. Solo diré dos cosas, la primera es que su publicación tuvo obstáculos. Su primer intento fue una negativa del Sr. Moen⁵ para llevarla a imprenta porque tenía «capítulos bravos». El veredicto lo comunica desde Montevideo el dramaturgo Máximo Dante Motta a José Monegal, por ese entonces atendiendo sus obligaciones en *El Deber Cívico* en Melo. Tratándose de una editorial que vive de sus suscriptores no puede asumir el riesgo, en la medida que «un trabajo de esa naturaleza, puede provocar protestas, o lo peor, que sería una borratina de suscriptores».⁶ El aprendizaje sexual de Nichada, tiene sus rincones sórdidos. La sexualidad espontánea la conoce en su tribu; en la ciudad: la orgía, el sadismo, la cocaína y el alcohol. Aprende la adicción a las sustancias, la depresión y el engaño. No son pocas las escenas que se describen vívidamente y son esos pasajes que le vetaron su primer intento. Fue Justino Zavala Muniz, en su editorial Nueva América, quien se atrevió a publicarla, no sin dificultades, demoras y altos costos. La segunda cosa que debería hacer es recordar lo que leía Ruffinelli en su artículo sobre Monegal, aquellos tintes melodramáticos con los que describía la sociedad occidental. Se advertirá en esta iniciación sexual que lo sano y espontáneo es el sexo selvático, el sexo en la ciudad es perverso. Otra vez, los dos mundos opuestos e irreconciliables: el bien y el mal. Uno de los últimos alegatos de Nichada dice así: «Siento, hombres civilizados, el júbilo de ser libre, elevado sentimiento que nunca pasará por vuestra sangre haciendo su correr más manso, ni por vuestro espíritu haciendo su vuelo más sereno. Porque vosotros sois esclavos...» (1938: 267).

La imaginación melodramática de José Monegal confronta el mundo salvaje y el civilizado en una oposición irreconciliable, aunque reconociendo que los individuos no son malignos en sí, son perversos involuntarios: inmersos en un sistema, en una cultura

5 Probable descendiente de Arnoldo y Balder Moen, editores afincados en Buenos Aires a fines del siglo XIX, responsables de publicar a Lugones, Quiroga, Cané y otros.

6 Dante Motta, M. (1937), Carta enviada a José Monegal. *Colección José Monegal*, Archivo Literario, BNU.

o, como veremos enseguida, en *La tragedia de los Medina*, bajo el influjo de una fuerza metafísica que los doblega, no logran ver el mal en sí mismos. En *El grillo y otras maravillas*, la doctora Méndez reconoció que ella misma era una pieza más de un sistema capitalista despiadado y logró revertir la situación; en *El desquite*, los personajes están acorralados en una mentira, en un mundo de falsedades e hipocresía, la muerte de Mario los libera; en *Nichada* el profesor que dedicó veinte años a un experimento sociológico, no es capaz de percibir el grado de esclavitud a la que es sometido el individuo occidental; en la novela que sigue los hermanos Medina aborrecen a su pequeña sobrina, pero su odio nace de algo que excede su raciocinio o su emoción, es una fuerza maléfica que ronda el rancho y que solo alcanzan a reconocer cuando se hayan frente a la muerte.

La familia Medina es de origen castizo. Don Álvaro compró unas tierras a Bentos Martins, brasileiro inmensamente rico. Allí levantó un rancho elemental y lo habitó con su mujer y el negro Fileto, compañero de don Álvaro, de largo tiempo. Enseguida nació un hijo: Gonzalo. Cuando el muchacho tenía veintiséis años murió la madre que fue enterrada en la punta de la Sierra Grande, inaugurando el cementerio de los Medina. La tristeza ganó el rancho hasta que una noche don Álvaro le dijo a su hijo: «Tienes que buscar mujer. Casa sin ella es cuerpo sin alma. Elígela bien. La que más se parezca a tu madre» (2023: 32). Así fue que Gonzalo Medina se casó con Magdalena Amaral, quien llegó en un carro a vivir al rancho, acompañada por la negra Adoración. Así se fueron construyendo habitaciones, Álvaro, Gonzalo, Magdalena, Adoración, Fileto y el peón Evangelio, a quien no mencionamos aún, pero que tendrá importancia decisiva en la novela. Personaje turbio y siniestro, llega al rancho de los Medina del modo más inesperado. Álvaro y Fileto, en una recorrida por el campo, encuentran un viviente con el agua hasta el pecho en un bañado, lo sacan de allí como extraviado, el hombre no puede articular palabra, tampoco mantenerse en pie, no tiene historia ni lenguaje. Como si se tratara de un recién nacido que apenas balbucea, lo llevan al rancho y allí se queda en una cama gaucha, mirando todo con espanto. Fileto lo describe así: «Es mesmamente un aparecido. A veces colijo que tiene quince años. A veces quinientos. Tal vez fue hecho por Dios y el diablo al mismo tiempo...» (52). Recordará mi querido y atento lector la palabra



Dibujo en tinta de José Monegal. Serie documentos. Archivo José Monegal. Archivo Literario de BNU.

monegalesco y los atributos que designaban, en íntima relación con el universo grotesco y su afán por unir lo irreconciliable.

Don Álvaro Medina, el patriarca familiar, en una decisión inesperada se marcha de la casa para no volver más. Le deja los campos a su hijo, un confidencial rosario y al negro Fileto. Álvaro se marcha sin más que su caballo. Luego vinieron los hijos: Ubaldo, Narciso, Ciriaco, Licinio y por último María. Con altas y bajas, los Medina fueron conformando una familia próspera. Cierta vez, decidieron levantar un horno de ladrillos para ampliar el rancho con habitaciones de material, la primera de su tipo en la región. La vida les sonreía a los Medina, hasta que María —la hija más pequeña— viaja a unas

yerras, de donde vuelve embarazada de un guitarrero. La noticia sumerge a Gonzalo en un estado de abatimiento y confusión, del que no logra salir. En una discusión con Magdalena esta siente un fuerte dolor en el pecho y cae al suelo. Horas más tarde sería la segunda cruz del cementerio. Los hermanos deciden cuál de ellos irá a buscar al guitarrero:

En la madrugada partió Licinio Medina, con un caballo de tiro, a dar noticia a don Secundino Amaral de la muerte de su hermana Magdalena, y a saber «quien jue» el hombre que allí y en unas yerras comenzó —sin más aliento que la voz de la carne— la tragedia de los Medina (47).

El desquite y *La tragedia de los Medina* comparten el germen del hijo ilegítimo como núcleo de su trama, circunstancias y consecuencias las diferencian. *El desquite* era un drama burgués de subida coloración melodramática y el conflicto no podía salir mucho más allá del seno familiar, de lo esperable bajo las convenciones del teatro realista. *La tragedia de los Medina* es un híbrido entre melodrama y novela de horror; ronda los abismos metafísicos y desciende a la sangrienta matanza. Los paisajes del noroeste serrano siguen el devenir de esos espíritus atormentados y el rancho declina del sueño de ladrillos a la vil tapera. Entre las brumas se asoma un lejano cerro convidando al lector al viaje gótico.

La novela comienza en el mismo momento en que Gonzalo Medina recibe la fatal noticia, estaban coronando la última fila de su horno de ladrillos con un sol naciente «que gambeteaba cerca del rancho dorando la cresta del cerro Amarillo [...] Rozó los pastos ese vientito corto y frío del amanecer, último aliento de la noche. El azul del cielo se estiró por toda su grandeza» (27). Es la primera descripción climática de la novela y es la última en que el sol es hermoso y el vientito frío de la mañana hace desperezar el cielo. Después de eso, los soles serán tremendos y enfermizos, los nubarrones rondarán el rancho, y habrá lluvia y más lluvia.

La tragedia de los Medina es una novela donde Monegal domina el tiempo a su antojo, comienza *in media res*, de inmediato remonta los orígenes del linaje y la primera posesión de tierras, las prolepsis avanzan treinta años en pocos párrafos, y las analepsis recuerdan algún momento feliz —antes de la tragedia— o presentan un personaje, como el anunciado Evangelio o la todavía no comentada Maindica:

Era ahora viejísima. El rancho, tapera y ella, su lechuza. [...] De vez en cuando, algún vecino lejano la mandaba consultar o la llevaba en un carro hasta su casa. Los yuyos salían de sus manos con virtudes prodigiosas. También «vencía». ¿En qué idioma fraseaba sus exorcismos? Y maldecía. Era el médico y la bruja. El bien y el mal (54).

Es oportuno presentar a Maindica justo ahora que la niña de la tragedia va a nacer, porque junto a la negra Adoración fueron sus parteras, y quienes le dieron el nombre de Flor del Alba, porque nació junto a la claridad del amanecer. María se negó a darle de mamar, porque habría de criarse guacha (63), y a los pocos días, tras un espantoso delirio de carcajadas infernales, falleció. Solo unos momentos antes de morir logró encontrar la claridad suficiente para tomar a su hija en brazos y morir posando su mirada sobre la niña. Esto sucederá varias veces en la novela, los personajes antes de morir logran ubicar una zona de luz que limpia el odio que los empañaba, logran reconocer el error y arrepentirse. Flor del Alba apenas nacida quedó bajo la protección y cuidados de Adoración, Maindica y Fileto. Su abuelo y tíos sencillamente la deploraron.

La punta de la Sierra Grande se coronaba ya con tres cruces de mujeres, la siguiente sería de un hombre. Gonzalo Medina hallaría la muerte igual que Mr. Jones,⁷ por insolación. Jones se entregaba a largas sesiones de whisky por las noches. Una mañana de sol quemante se la pasó armando una carpidora y, cuando quiso darse cuenta, el ciclo solar había sobrepasado su resistencia; cayó muerto. La insolación de Gonzalo Medina es mucho más siniestra, porque no hay explicación pragmática. Se sentó en la punta de la Sierra a contemplar la tierra removida y la cruz podrida de su madre, enroscó su cavar como una serpiente. Mientras el sol hervía sobre su cabeza y la incógnita que era su padre se agrandaba, pudo ver cómo a pocos pasos una víbora se daba un festín de carne:

Después se abrió lentamente y pegó su enorme boca al cuerpo del apereá, aún palpitante. Y comenzó a engullirlo [...] El sol quemaba [...] Medina rechinó los dientes. Allí estaba la víbora ya dormida, casi a sus pies. Él podía levantarse y matarla con la argolla de su rebenque. Era el mal... Pero allí seguía sentado. Ya

7 Personaje de «La insolación», cuento de Horacio Quiroga incluido en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917).

otro mal le había quebrado su voluntad. El sol seguía su camino.
Ya estaba a plomo, sobre él (68).

Gonzalo llegó al rancho solo para recostarse en su indescifrable desvarío. Maindica, la curandera por la que los hermanos Medina sentían secreto repudio porque solo había llegado para agrandar la tragedia, ahora le suplicaban hacer algo por su padre: «Mire, doña, haga lo que quiera. Pero no le largue como quien deja una oveja a los cuervos» (73). Con todas las orejas pegadas a la madera de la puerta, con todas las súplicas pendientes de los susurros de la bruja que rumbeaba su exorcismo en la penumbra del cuarto, Gonzalo finalmente expiró. Esta vez, la muerte pudo más que Maindica. En pocos meses los padres y la hermana menor de los hermanos Medina fueron a descansar en la Punta de la Sierra. Todos los cadáveres fueron convenientemente amortajados en cuero y llevados a su fosa en el carro del peón Evangelio. De aquí en más la novela avanza en prolongadas elipsis que acompañan el crecimiento de Flor del Alba y el derrumbe de la casa y sus habitantes.



Cinco años pasaron después de la muerte de Gonzalo Medina y del comienzo de la tragedia cuando una tarde volvió a sonar la guitarra de Narciso, el menor de los hermanos. Monegal utiliza esa larga prolepsis para avanzar cinco años y de inmediato una más prolongada analepsis para contarnos el día en que el tuerto Serafín le enseñó a arpeggiar por primera vez las seis cuerdas. El contraste entre la esperanzada alegría de los primeros acordes y el melancólico desempolvar de la guitarra que, como en el tango de Pascual Contursi,⁸ nadie toca desde la tragedia. Esa tarde en que Narciso Medina templó la guitarra, sacándole una sutil sonoridad de estilo campero, Flor del Alba, que jamás había escuchado música alguna, se acerca al galpón donde su tío le arrancaba las fascinantes notas a esa cosa desconocida que llamaban guitarra. Con sigilo la niña acercó lentamente su cara a una de las ventanas:

Y se apagó bruscamente la música.

—¡Juera de aquí! —estalló la cólera de Narciso.

8 «Mi noche triste», con letra de Pascual Contursi, sería inmortalizado en la versión de Carlos Gardel. Como vimos en el apartado dedicado al melodrama, el tango de la guardia nueva se vincula muy estrechamente con el sainete. En este caso *Los dientes del perro*.

La niña lanzó un grito ahogado y se sintió pegada a la tierra. Y otra vez en el acento alentado de odio:

—¡Juera!

Flor del Alba huyó despavorida. En las pupilas de Narciso quedó la última mirada de ella, pura y aterrorizada. Y el hombre, tembloroso, sintió que algo muy en lo hondo le decía: ¿Por qué?

E inclinó la cabeza sobre el pecho (80).

Con la importancia que tiene la música para el género melodramático es significativo el contraste entre la alegría festiva y el luto silencioso; es interesante cómo el despertar del sonido atrae la sensibilidad de una criatura que desconocía otra cosa que el canto de un pájaro y cómo se sofoca la música para herir. Aun así, cinco años después, la voz de Flor del Alba cantaría las canciones de Narciso, pero coloreándolas de «una frescura tan profunda y bella que las almas, tapadas de odio, sentían una caricia inefable como el frío de una hoja de camalote sobre el pecho» (100). Y sería luego de esos mismos cinco años que otro episodio marcará la memoria de los Medina y el bello rostro de Flor del Alba. Una mañana amaneció lloviendo y hacia el mediodía se desató en temporal. El río que cruzaba las tierras iba a crecer y había que arrear el poco y flaco ganado que iba quedando. Los hermanos acompañaron el trabajo con caña para amenizar la dura jornada. Cuando regresaron al rancho estaban completamente borrachos y Ciriaco traía la cabeza abierta de un tajo que se había hecho al caer del caballo. Medio atontado por el golpe y medio por la caña, Ciriaco se dejó caer sobre una silla dejando su rebenque a un lado:

En ese instante Flor del Alba agrandó la rueda. Ella fijó su mirada en Ciriaco. Lo vio medio encogido sobre la silla, pálido y dolorido. Y la piedad agrandó sus ojos. El mozo arrancó de un tirón el pañuelo. Un hilo de sangre comenzó a correr por debajo del ojo tapado, mejilla abajo, escondiéndose en la tupida barba. El rostro del hombre se hizo horroroso. La niña se pegó a él y agarrándole una mano exclamó sordamente, pero con recia ternura:

—¡Pobre ti 'Ciriaco!

Y al hacer un movimiento como para besar aquella mano...

aquella mano, en un arranque brusco, fue hasta el suelo donde había tirado su rebenque, húmedo, negro de barro y con la soterá cruzó el rostro de la niña. Una voz incisiva dijo:

—¡Juera guacha!

Flor del Alba reculó tres pasos y quedó agobiada. Una de sus manos cubrió la mejilla herida. Sus ojos miraron a Ciriaco fijamente y, poco a poco, fueron perdiendo la luz. Su mirada se hizo como la de un ahogado... (102).

El silencio los ganó a todos. Las miradas herían a Ciriaco, que salió al campo con el temporal arreciando. Montó su caballo y salió sin norte, curvado sobre el caballo que marchaba lento. Al igual que su padre enroscado entre los humos de su pensar, iba mirando hacia adentro sin saber de dónde provenía la fuerza aquella que había movido su brazo, preguntándose quién era «la guacha», todos sus muertos, la tapera en la que vivían, la caña: ¿la niña era el mal? La cuestión sobre el bien y el mal emerge en esos estados de introspección que azotan a los Medina, uno bajo el sol tremendo que lo llevaría a la tumba, el otro bajo el temporal que lo tragará. Al igual que le sucedió a María, el velo cae de los ojos instantes antes de la muerte. Ciriaco reconoce el error de su odio, pero no vuelve para contarlo.

La sensibilidad plástica de José Monegal elige un retrato grupal para finalizar la primera parte de la novela: los hermanos Medina que van quedando, junto a Fileto en la puerta del galpón, el peón Evangelio sentado sobre una piedra con mirada de serpiente, en el centro Maindica sobre un cojinillo, Adoración y Flor del Alba junto a ella. Todos sentían a su modo el crepúsculo: «Las sombras habían inmovilizado a todos aquellos seres. Los dolores se dulcificaban y la inmensa paz de las cosas eternas penetró en las pasiones adormeciéndolas... cuando la niña de la tragedia empezó a cantar» (106). Único momento de respiro que ha dado la novela desde su primera página, también es un escalón más en su descenso hacia el infierno.

La segunda parte de la novela comienza diez años después. Flor del Alba ya es una muchacha de veinte años: «En sus grandes ojos negros, el cielo y la tierra de su pago habían dejado su belleza más honda» (109), en oposición a la primavera, los hermanos se internan más en su invierno: «Ubaldo, Narciso y Licinio barbudos, encorvados, duros y fuertes pero vencidos por sus propios espíritus. Ciriaco

no volvió más después de aquella noche de lluvia» (109). La segunda parte es mucho más breve que la primera y los hechos se agolpan. Flor del Alba ya no concentrará todo el odio de los varones sobre sí, ahora el deseo sexual desencadenará lo más oscuro y luminoso de la novela. El peón Evangelio, que hasta ahora era una figura acechante comparado con un duende y una serpiente, aparece en el centro de la narración. Cierta tarde, Flor del Alba se acercó hasta el galpón donde dormía Evangelio a decirle que tenía que ir a la pulpería: «Estaba junto a él. Él, echado aún, recién despertado, la vio cerca por primera vez. Sintió algo en su olfato y en la boca y, después, por todo su cuerpo le pasó una caricia. Se estremeció el peón» (114). Ese encuentro sería suficiente para enarbolar las fantasías sexuales más perversas del peón, que dedicaba sus siestas de carne y caña para delirar en orgías sangrientas:

Una noche él esperaba que los hombres se empaparan de caña. Después esperaba que la noche se poblara de angustiosos ronquidos; de sueño lleno de quejas y gritos. Saldría despacio del galpón grande, con el facón caronero afilado y puntuoso como lezna. Primero iría al galpón chico. Allí dormía Narciso. Le tanteearía la garganta, bien suavemente y le hundiría enseguida, sin ruido, la hoja de acero... (115).

El sueño de Evangelio no omite los detalles sanguinolentos, las dificultades que se le presentan, el modo en que recorre el rancho con la hoja goteando sangre para encontrar otro pecho u otra garganta, sin perdonar al viejo Fileto, mucho menos a la bruja Maindica. Finalizada la masacre, el sueño guía a Evangelio hasta la habitación de Flor del Alba, a quien exhibe los muertos, ostenta su cuchillo asesino y ella en su terror grita al principio, pero después se entrega sobre un montón de almohadones donde la posee entre cadáveres. Al despertar de la siesta, evaporados un poco los humos de la caña, Evangelio se une a la rueda de mate en el galpón grande.

Otro episodio lo protagoniza el tape Cirilo y su compañero Arruda. Cirilo era contrabandista que frecuentaba el rancho de los Medina en su paso por el pago. En cierta oportunidad empezó a prestarle atención a «Florcita». Era habitual que en sus pasos por el rancho se quedara allí un par de días. Una de esas noches con premeditación y alevosía el tape se levantó en la madrugada a intentar forzar la puerta de la habitación de Flor. Todo fue anticipado por Ubaldo, el hermano mayor, que de un golpe certero atraviesa de



lado a lado a Cirilo con su facón. Entre los hermanos arrastran el cadáver afuera. A la mañana siguiente Arruda pregunta por el tape Cirilo y Ubaldo lo lleva a verlo: «Mostró el cuerpo del tape deshecho ya. Sin ojos, la boca entreabierta en una risa macabra» (127). Esta exhibición del cadáver se acerca a la escena que imaginaba el matrero Morales para su venganza con Alba: «Verlo tuito deshecho, comido por las moscas y por los gusanos, sentir bien su jedor...» (*El desquite*: 32). Ese raro placer de contemplar al enemigo desmembrado y alcanzar a sentirle su fragancia lo comparte con el peón Evangelio quien «miró lentamente al tape vibrando de moscas, tembloroso de gusanos. Lo reconoció y lo contempló con una larga risa interior. La expresión de su guardado odio, de su secreto rencor, fue tan potente que las narices del peón no sintieron el horror de la putrefacción» (145). Para terminar, pasemos a algo más luminoso y que también se condice con la coloración melodramática de esta novela: el final en matrimonio.



En los últimos capítulos de la novela aparece un personaje que desentona completamente con el entorno en que viven los Medina. Este personaje sirve para medir el grado de decadencia en la que cayeron esos vivientes. Juan Lima es hijo del estanciero vecino a la propiedad de los Medina y necesita solucionar unos cerramientos rotos que provocaron la mezcla de ganados. Hay que separarlos y reparar el cerramiento. Juan Lima se ofrece a hacer la visita, al ver que nadie tenía voluntad de ir al rancho de los Medina, porque ya se le conocía en la zona como lugar de aparecidos. De cualquier modo, Juan se ofrece para ir a departir con los Medina y lo hace acompañado de su peón y amigo: Fausto. En la primera visita ya divisa a lo lejos a Flor del Alba y queda prendado de la muchacha. De aquí en más la novela se ilumina, gana en dinamismo y hasta en algunos momentos de comedia, como cuando Juan Lima tiene que encontrar el modo de relacionarse con los Medina, cuyo carácter y costumbres repelen todo trato social. Finalmente, Fausto como buen escudero encuentra una alternativa peligrosa pero efectiva. Adoración, por su parte, sabe que Flor del Alba tiene que abandonar ese rancho, que resignarla a ese rincón siniestro es crueldad y cobardía, es así que estimula en Flor el interés por su cortejante.

El acercamiento se produce, el noviazgo se acelera. Concretan el casamiento y en la misma noche del enlace, Flor del Alba se instala en la casa de sus suegros. Antes de su partida, Ubaldo le entrega los

títulos de propiedad de la estancia de los Medina, reconoce y pide perdón por todo el mal que le hicieron en su infancia. Se abrazan. Esa cercanía fraternal, desconocida para ella, hace brotar lágrimas en los ojos de Flor, que se aleja de su casa hacia otros horizontes. Adoración promete ir a visitarla muy pronto y cada vez que ella lo desee, pero esa misma noche, los íntimos sueños de Evangelio se hacen realidad. Una fuerza misteriosa los recorre a todos. Enceguecidos de caña, pero también poseídos por una fuerza maligna, hombres y mujeres serán envueltos en el horror, y el rancho iluminará la noche serrana con una llamarada de cadáveres.

A modo de cierre

Sepa disculpar, despreocupado lector, que lo haya traído hasta aquí a chapalear en sangre, pero el melodrama tiene estos bordes truculentos. Recuerde el teatro fantástico de los románticos y sus brumosos horrores, recuerde que lo monegalesco en su criolla adaptación de lo dantesco anticipaba un descenso a los infiernos, recuerde todo eso y comprenderá.

A modo de cierre, señalaré dos puntos que creo importantes y quizá convenga recordarlos. En primer lugar, el punto de articulación de la producción literaria de José Monegal en 1950 es importante porque tiene relación con el recorrido que acabamos de finalizar. Su narrativa comienza a mediados del treinta con *Nichada*, continua con su veta dramática en toda la década del cuarenta y finaliza en esta novela de reciente publicación, pero escrita en 1951. Mientras escribía *La tragedia de los Medina*, se encontraba en plena producción de los cuentos cortos para el *Suplemento Dominical de El Día*. Es claro cómo el entorno fronterizo de los cuentos, atravesado por pulperías y contrabandistas, está presente en esa última novela. El ambiente que, en sus producciones anteriores no es dominante y hasta muchas veces inexistente, en esta novela es el paisaje absoluto⁹. A pesar de esa larga trayectoria de Monegal, que probablemente



9 En ese sentido hay que destacar *El desquite (la revancha del matrero Morales)* como la obra teatral donde más se hace presente el entorno cerril, pero aparece de la ventana hacia afuera. Digamos que la escenografía nos muestra el interior de una casa burguesa, con personajes de ciudad habitando el campo. El matrero, los peones, Ño Tomé, habitan de la ventana para afuera e irrumpen eventualmente. También es de ambiente rural *El rincón de los Medina*, obra teatral de título muy parecido a la novela, pero sin puntos en común. En este caso la acción se vincula con las escuelas rurales.

no comience con *Nichada*, sino en publicaciones más secretas del *Deber Cívico*, que esperamos conocer algún día, Monegal no recibió la atención de la crítica sino hasta comenzada la década del sesenta, ya muy tardíamente. Se recordará que fue Arturo Sergio Visca quien señaló la escritura de Pepe como algo relevante en su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, y en esa elección no estuvo ausente la valentía de un crítico auténtico. Pocos meses antes del fallecimiento de José, se publicó un artículo en *El País de los Domingos*, escrito por Visca, en el que cuenta que poco después de publicar su antología, donde había incluido tres cuentos de José Monegal, «alguien, cuya opinión es atendible, me preguntó si el autor, en mi entender, se ubicaba en un nivel de jerarquía literaria que permitiera su inclusión...» (1968: 2). La pregunta llevaba incluida una velada reprobación. Naturalmente, la respuesta de Visca fue afirmativa.

Hemos hablado sobre el carácter popular de la literatura de Pepe y de los diferentes aspectos que la distinguen, también de su relación con lo melodramático. Recordemos el descrédito de la crítica que recayó sobre el nuevo género teatral desde sus inicios en la Francia revolucionaria. Al relacionar esto último con el cuestionamiento que le formulaban a Visca por la inclusión de Monegal en la antología, se me ocurre que la coloración melodramática del universo ficcional de Pepe, es en alguna medida clave de éxito popular y causa de una mueca erudita. Hoy, que la cultura popular ha tomado el centro de la escena, todavía cabe preguntarse si, al señalar un rasgo melodramático en una expresión estética cualquiera, no seguimos acompañado el gesto del índice con un guiño de irónica complicidad. No es esa mi intención, supongo que usted ya se ha dado cuenta. Para mí se trata de entender una sensibilidad expresiva, y aún más, una intuición melodramática.



Referencias bibliográficas

- BENAVIDES, W. (1967). Prólogo a *Cuentos escogidos* de José Monegal. Ediciones de la Banda Oriental.
- BORGES, J. L. (1976). Prólogo a *Carlos Gardel* de Carlos Zubillaga. Jucar.
- BROOKS, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press.
- COTELO, R. (2018). Un narrador popular, en *Crónica activa*. Colección de Clásicos Uruguayos.
- D'AMICO, S. (1955). *Historia del teatro universal*, vol. 3. Losada.

- DA ROSA, J. (s/f), Prólogo a *Memorias de Juan Pedro Camargo*. Original mecanografiado. Colección José Monegal, Archivo Literario, BNU.
- DANTE, M. (1937), Carta de Maximo Dante Motta a José Monegal anunciando la negativa del Sr. Moer, a publicar su novela *Nichada*. Colección José Monegal, Archivo Literario, BNU.
- MONEGAL, J. (1938). *Nichada (apuntes de un indio de la selva ecuatorial)*. Nueva América.
- _____, (1958). *Memorias de Juan Pedro Camargo*. Cisplatina.
- _____, (2023). *La tragedia de los Medina*. Biblioteca Nacional de Uruguay.
- _____, (s/f), *El desquite (la revancha del matrero morales)*. Original mecanografiado. Colección José Monegal. Archivo Literario, BNU.
- _____, (s/f), *El grillo y otras maravillas*. Original mecanografiado. Colección José Monegal. Archivo Literario, BNU.
- RAMA, Á. (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Calicanto.
- RUFFINELLI, J. (8 de noviembre de 1968). José Monegal (1892-1968). Casi una fábula. *Marcha* n.º 1.424.
- THOMASSEAU, J. M. (2005). *O melodrama*. Perspectiva.
- VISCA, A. S. (1962). *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Rex.
- _____, (28 de enero de 1968) La narrativa de José Monegal (I). *El País de los Domingos*.
- _____, (1976). *Nueva antología del cuento uruguayo*. Ediciones de la Banda Oriental.



Julián Murguía en caricatura de Jaime Clara. Cortesía de su autor para la Revista de la BNU.