

Rupturas y diseños en la ficción uruguaya¹

Rómulo Cosse

Director de Investigaciones Biblioteca Nacional

Una fisura

Hacia los años 40 y básicamente con la publicación de *El pozo* (1939) por Onetti, ocurre una fisura en el modelo narrativo que había imperado en Uruguay hasta entonces. Ese modelo era en lo fundamental un traslado de las pautas de la literatura realista europea del s. XIX. Quiere decir, que las leyes que habían regido las obras de Balzac, Flaubert, Zola —es indiferente a esta cuestión la distinción entre realismo y naturalismo— y Galdós, entre otros, diseñaban también al relato uruguayo. Ese corpus de soluciones organizativas, conformaba, por ejemplo, los escritos de Acevedo Díaz, Reyles, Viana, Morosoli y Espínola.

Naturalmente que ya a mediados de siglo, tales caminos del arte del relato, que más adelante se verán sintéticamente, surgidos para expresar una época y una cultura determinadas, resultaban parcialmente insuficientes respecto de nuestro marco de transformaciones socioculturales. Era ya imposible por esa vía configurar una alternativa literaria que expresara y ella misma constituyera los nuevos y complejos registros de la sociedad contemporánea.

Los registros de una contemporaneidad, que al menos en el ámbito uruguayo, se había visto duramente afectada en sus proyectos liberales por el impacto de la II Guerra Mundial y por la Guerra Civil Española, así como por lo dudoso del propio camino para el crecimiento, marginado como estaba de ciertos desarrollos como la producción de bienes de producción. Un caso típico de éste último problema y digno de recordarse aquí, es la ausencia de una flota pesquera acorde con la moderna tecnología. Hecho que tendrá su expresión mediatizada y artística en *El astillero* (1961).

En ese contexto se da la escritura de *El pozo*, como decía, toda una ruptura y una fisura estructural en el canon narrativo hegemónico. Más aún, con ella se instituyen algunos de los rasgos distintivos de un nuevo modelo ficcional. Para demostrarlo es suficiente recordar que el mismo incorpora sistemáticamente en la narrativa uruguaya el metalenguaje, es decir, la escritura cuyo sujeto especular es el mismo acto de escribir. Dicho de otro modo, el discurso que introduce su propia glosa.²

Porque eso es lo que pasa cuando Eladio Linacero, sujeto de ficción como es obvio, vive su peripecia, lo que incluye evocar su pasado, constituir sus "extraordinarias confesiones" y producir con la presencia de sus propias novelas — "toda aquella papelería que llenaba mis valijas" —, un segundo nivel de la historia.³

Al resolverse de ese modo la organización del sistema del relato, el mundo creado y formulado en tanto que texto, se sitúa sin duda, en el polo opuesto al fijado por el conocido "todo es verdad", del narrador de *Papá Gorriot*⁴. A partir de este caso ejemplificador, la conceptualización a retener, es que toda una clase de relatos rigió sin variantes decisivas en nuestra literatura desde Acevedo Díaz hasta la década de los cuarenta. Surge entonces esta modalidad que describí categorialmente en 1987 como *tendencia de la ruptura*, cuya expansión ocurre paulatinamente, hasta el presente, cuando se constituye en vertiente francamente dominante⁵. Por lo pronto, lo visto deja en claro que se trata, entre otras cosas, de la puesta en cuestión del modelo del arte del relato, que cargado de residuos grecolatinos llega de Europa a América Latina, en el curso del siglo XIX. En definitiva, se cuestiona nada menos que *la necesidad de producir la ilusión de lo real*. En cambio, *adquiere jerarquía la referencia del propio acto de la enunciación*, o sea, del acto de ficcionar.

Así, la tendencia que estamos definiendo se configura en sus inicios por *El pozo* (1939); *Tierra de nadie* (1941); *Para esta noche* (1943); *La vida breve* (1950); y *El astillero* (1961), de Onetti; *La mujer desnuda* (1950); *El derrumbamiento* (1953), de Armonía Somers. Con el correr del tiempo nuevos escritores irán incorporando sus producciones a esta vertiente: *La estatua* (1964), de Luis Campodónico; *Los museos abandonados* (1969), de Cristina Peri Rossi.

A partir de los años setenta y en plena crisis del proyecto de democracia liberal y ya atomizada la consiguiente visión del mundo, ante una especie de hundimiento de la perspectiva hasta allí hegemónica, *la línea de la ruptura*

se fortalece y pasa al primer plano; toma el carácter de vertebral en la narrativa actual. Y así surgen, *Indicios pánicos* (1970), *La nave de los locos* (1984) y *Solitario de amor* (1988) de Peri Rossi; *La ciudad* (1970) de Mario Levrero; *Fronteras de Joaquim Coluna* (1975); *La sangre interminable* (1982) y *Noche de espadas* (1987), de Saúl Ibargoyen; *Morir con Aparicio* (1985), de Hugo Giovanetti; *Los imprecisos límites del infierno* (1979), de Milton Fornaro; *Donde llegue el Río Pardo* (1980) y *Descubrimiento del cielo* (1986), de Miguel Angel Compodónico; *Invenición de los soles* (1981) y *Ciudad impune* (1986) de Teresa Porzecanski; *Causa de buena muerte* (1982), *Estado de gracia* (1983) y *La balada de Johnny Sosa* (1987) de Mario Delgado Aparáin.

Aunque sea obvio a esta altura, es bueno decirlo expresamente, las referencias presentadas no pretenden ser exhaustivas; este escrito es la descripción de la remodelización del canon del relato uruguayo, no una historia de la literatura. A través de dichas menciones se trata de presentar ejemplos particularmente claros y característicos del proceso aludido, que luego se verá más pormenorizadamente. Se ha trazado una visión global, donde los títulos y los autores valen como ilustraciones y como una primera aproximación particularizadora, puesto que esas obras son configuraciones bien definidas de la nueva dirección del arte de ficcionar.

También se desprende de lo expuesto sobre el carácter de dominante de esta línea, la coexistencia paralela de expresiones literarias que prolongan el modelo narrativo realista y tradicional. Ello se puede ver sin duda en los escritos de Julio C. Da Rosa, Anderson Banchero, Alejandro Paternain, Omar Moreira. Y por supuesto, lo que en la línea del realismo crítico produjeron Alfredo Gravina, Mario Benedetti, Fernando Butazzoni, entre otros.

Este despliegue de la ficción uruguaya que conceptualizamos como tendencia, pretende dar cuenta de una realidad artística que escapa al criterio de generación, que tantas veces

se aplica más o menos mecánicamente cuando hay que resolver un problema de periodización y caracterización global. Tanto es así, que el uso generalmente impreciso del término generación, tal como se lo ve en algunos trabajos de Rama, no hace otra cosa que poner a un lado la descripción del lenguaje de las obras de que se trate, para privilegiar la simple coincidencia cronológica de la producción o publicación de los textos y los gestos sociales y tomas de posición de los autores, en asuntos culturales y políticos. En pocas palabras, no se trabaja sobre las obras sino sobre circunstancias biográficas.⁶

Entonces, en el planteo generacional, si no se toman cuidadosas precauciones metodológicas, ocurre un desplazamiento o marginación del lenguaje artístico, que es precisamente por lo que el texto interesa y lo que constituye el objeto de investigación. Y en su lugar se define a las personas de los autores, como cuando Rama enuncia los términos de "generación de la acción", para referirse a los escritores surgidos en 1969. En cambio, nada se dice sobre la escritura en sí, salvo un vago "rechazo de las formas (...) de la literatura recibida".⁷

Por añadidura, cuando se intenta caracterizar el trabajo de la supuesta generación de 1969, se hacen graves simplificaciones, al afirmar que la misma:

*"Apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y las grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural."*⁸

Resulta ingenuo y redundante apelar a la "fantasía" e "imaginación", como elementos constructivos renovadores, como si fuera posible pensar en un arte sin esos factores. Y mucho más cuando se recuerda que antes del 69 existían nada menos que *El derrumbamiento* y *La mujer desnuda*, de Armonía Somers; *El pozo*, *La vida breve* y *El astillero* de Onetti; *El*

caballo perdido y *Nadie encendía las lámparas* de Hernández, entre tantas otras obras a las que también se podría citar.

En fin, la despreocupación en el tratamiento de los rasgos literarios de estas llamadas generaciones y a la inversa, la atención prestada a lo que podría ser llamado como *circunstancia autoral*, indica la presencia de una aporía que pretende establecer entre el productor y el producto, una homología libre de contradicciones y no sujeta a especificaciones. Además, el punto de vista generacional no contempla, como fácilmente se advierte en la cita precedente, el hecho de que un tipo de producción expanda su despliegue diacrónicamente mucho más allá de la instancia sincrónica de su emergencia generacional. (Por ejemplo, ¿bajo qué parámetros analizar las ficciones de Armonía Somers, *Viaje al corazón del día* (1986) y *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986); y de Onetti, *Dejemos hablar al viento* (1979) y *Cuando entonces* (1987)?).

Entre tanto, aquí se plantea señalar los aspectos *textuales* salientes y más fuertemente individualizadores, de un cauce inaugurado hacia 1940, que se ensancha y robustece con sucesivas incorporaciones de textos hasta llegar a la actualidad y configurar una completa redefinición o remodelización del canon narrativo. Esta *tendencia* es una respuesta cultural mediata y dialéctica, a la profunda inestabilidad y contradictoria complejidad de la sociedad actual. La fisión o el estallido del viejo modelo ficcional y la progresiva proyección de nuevos programas narrativos, es ya una manifestación del resquebrajamiento global de los paradigmas culturales tradicionales.

Ahora bien, como decía antes, se trata de un orden cultural que entra en relación dialéctica con la estructura social y que por lo tanto, se constituye y expresa con la *relativa autonomía* que corresponde a una praxis determinada y a su lenguaje específico.⁹

Con esta línea, Uruguay se incorpora e incluso protagoniza, el vasto impulso renovador

de la narrativa continental. Veamos pues los factores constructivos más altamente caracterizadores de este impulso.

La descripción

Uno de sus elementos claves es la operatividad que respecto del relato, presenta la *descripción*. Vale recordar al respecto la conocida distinción de Genette, descripciones decorativas u ornamentales —las que se mantienen desligadas del desarrollo narrativo y cuya forma canónica es la escena del discurso de Aquileo en la *Iliada*—, y las significativas o simbólicas —las que tienden a justificar y revelar a un personaje y que pueden con facilidad detectarse en las obras de Balzac—. ¹⁰

Empero, aunque la segunda es servicial a la economía del relato, no participa de su representación, en sentido por lo menos de que no expone el o los sistemas de fuerzas en tensión ni su desarrollo. En vez, *El astillero*, ofrece un juego relacional entre los espacios tan especial, que implica una verdadera y eficaz representación de los elementos narrativamente en pugna. La importancia de dicha estrategia compositiva y de la novela como totalidad, merecen un análisis un tanto detenido.

Según se sabe, la historia se abre con un proyecto de transformaciones diseñado por Larsen que implica obtener una gratificación, mediante la conquista de tres objetivos: el astillero, la casa y Angélica Inés. Esto importa escalar desde su actual y marginada posición de lumpen a la reconfortante seguridad de un cuadro dirigente en el esquema de la producción, a través de la afortunada inserción en la familia conveniente. Claro, si no fuera toda una "farsa" y una "mentira acordada". ¹¹ Precisamente, los elementos espaciales integrados al sistema narrativo, registran oposiciones y contrastes homólogos a los estructurados en dicho sistema. De tal modo que los espacios

marcan y pautan, el programa de transformaciones, cargado de tensiones, que el protagonista configura.

Veamos:

La casa

- + dos ventanas doradas brillaban en la casa
- + (...) altas, elevándose poco a poco en el cielo, las luces amarillas, tan increíblemente apacibles, del piso superior de la casa.

La casilla

- (...) desde los escalones de la casilla, desde la zona de tablonces que rodeaban la casilla, a la que debían llamar porche (...).
- (...) la casa de madera parecía una reproducción agrandada de una casilla de perro, con tres escalones vencidos que llevaban hasta el umbral (...).
- (...) el resplandor amarillento de la casilla.
- (...) la luz amarillenta, aguda, en las hendijas geométricas de la casilla.

Como bien se comprende, "casa" y "casilla", pertenecen a un mismo eje paradigmático, en el que se disponen como polos positivo y negativo respectivamente. La interacción entre las oposiciones binarias, que en el discurso se encuentran mediatizadas por la diseminación de tales elementos en la extensión del mismo, y que el análisis aisló, refuerza y aclara el proyecto de Larsen. El proyecto de este lumpen naturalmente situado en el espacio de *la casilla*, pero que aspira a la *casa*. De modo que la descripción de estas dos unidades en oposición paradigmáticas, enfatiza todo lo que de absurdo e inalcanzable, de teatral y fantasmagórico, tiene ese programa. Aquí la descripción, aunque en lo específico del lenguaje de cada uno de sus segmentos, detiene por supuesto el curso del relato, en la recuperación de su totalidad significativa, genera una contradicción homóloga a la disposición de las fuerzas que articulan dicho relato. Dicho en dos palabras, esta plasmación de

la espacialidad configura una función nueva en el relato uruguayo.

En *La azotea* (2001) de Fernanda Trías, el relato se ve fortalecido por la función espacial, ya que hay dos grandes unidades descriptivas, la azotea y el interior del departamento donde ocurre la historia. La visión que se proyecta desde la azotea introduce una visualización apacible: techos y arboledas y “un aire límpido”, definen su panorama (p. 62).¹² Esto contrasta vivamente con la tétrica penumbra del departamento: “Las luces de las velas llenaron la casa de fantasmas. Las paredes se movían como si estuvieran siendo devoradas por el fuego y los objetos arrojaban sombras tres veces más grandes que ellos (...)” (p. 96). La tensión entre ambas unidades espaciales subraya el drama del relato y la agónica soledad de la joven. Se configura pues, un tratamiento altamente renovador del rol de los factores descriptivos en la novela.

La voz del narrador

En cuanto a la organización de la narración, en esta *tendencia* que hemos llamado de la ruptura, hay un aspecto que se transforma vivamente y es el rol del narrador, o sea, la función de la voz que informa acerca de la historia. Como todos saben, el relator tradicional —a modo de ejemplo se puede pensar en la producción de Acevedo Díaz y Carlos Reyles—, presentaba una focalización irrestricta, sin ningún tipo de límites al conocimiento que comunica. De modo que su discurso revestía un carácter apofántico y aseverativo. Dominaba pues, el estilo sapiencial, expresivo de certidumbres. Además, y desde el punto de vista de las relaciones entre la historia contada y el narrador, éste no integra el mundo representado, era una pura función del relato, una estructura de su lenguaje, sin el menor rasgo antropomórfico. Esta dicción del relato, correspondía a una visión del mundo confiada en sus conocimientos

y en la certidumbre de que el escritor asumía frente a la sociedad el carácter de ilustrador y transmisor de sabiduría.¹³

Ahora en cambio, en la nueva narrativa, se confirman los cambios en el punto de vista del narrador, o sea, los cambios en la focalización de la mirada narrativa. Es así que se varía la perspectiva del enfoque, que puede estar situada en un personaje, en otro, o bien en un testigo representado. Pero también puede asumir la focalización irrestricta de un informante no representado, pura función narrativa, a la manera de la ficción tradicional.

Asimismo, *El astillero*, configura una clara ejemplaridad respecto de estas variantes. Podría decirse, incluso, de los desplazamientos estructurales de la función narrativa. En el pasaje que sigue se encuentra un relator no representado de conocimiento irrestricto:

“Llegó entonces el último viaje de Larsen, río arriba, hacia el astillero. Estaba entonces no simplemente solo, sino también despavorido y con ese inquietante principio de lucidez de los que empiezan a desconfiar, a regañadientes, sin vanidad ni conciencia de astucia, de su propia incredulidad.” (p. 205)

En cambio, en otro segmento del texto, la perspectiva del narrador está orientada por la visión de un personaje y por lo tanto la focalización, en el sentido del campo que abarca la información, se restringe consecuentemente. De forma pues, que el *modo* —entendido como el personaje que orienta la perspectiva—, enmarca el conocimiento de los hechos comunicados. En este segundo caso, se trasmite la focalización delegada en el personaje Hagen:

“Me pareció que era él por la manera de caminar. Casi no había luz y la lluvia molestaba. (...) Venía empapado y más viejo, si es que era él, ayudándose al caminar más que antes con los brazos, la cabeza con el gacho negro hacia delante; con lo que ya se hacía imposible entenderle la cara, porque la lluvia le golpeaba de frente. Suponiendo que fuera.” (pp. 92-93)

La mínima estrategia se utiliza en *Morir con Aparicio* de Giovanetti. He aquí el clásico narrador no representado y de campo irrestricto:

*"Magdalena cruzaba la alta noche y se escurría en el cuarto de Guillermo a tomarse unas copas a oscuras, aspirando el perfume del jazmín del país como si fuera mirra derramada en los goznes de la aldaba entreabierta para esperar a Justo".*¹⁴

Sin embargo, esta voz se alterna de continuo con la de un narrador situado en la mirada de un personaje. Citaré el pasaje en el que el sueco Jonás le comunica a Magdalena la muerte de Justo:

"(...) de golpe la silueta del sueco enlutó doblemente a la muchacha, que abrió de un tirón: él se sacó el chambergo y bajó la cabeza sin hablar. Ella lo miró fijo hasta que un ramalazo de humedad le despejó los ojos de la última esperanza. "¿Cuándo fue?", preguntó. "En la batalla de Paso del Parque", contestó Jonás. (...) Pobre hombre pienso siempre, no lo volvía a mirar. Me fui corriendo al cuarto y ni siquiera alcancé a agradecerle que hubiese esperado a que mis padres no estuvieran en la casa. Entonces pude tocar el piano por mi hermano y por Justo." (p. 109)

Estos vaivenes en las voces que instrumentan el relato y establecen el régimen de su información, son bien expresivos de una visión del mundo mucho más matizada y compleja que la tradicional. Se ha roto la perspectiva hegemónica, no hay más verdad revelada y se impone finalmente la visión polifónica en contrapunto consigo misma.

Quizás una formulación extrema de estos aspectos concernientes a las modificaciones en el ángulo y el campo de la visión, sea *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), de Armonía Somers, donde la narración presenta el desarrollo de dos historias. Una es la de Sembrando Flores, cuya vida centra el informe correspondiente; la otra se integra con las citas y resúmenes del novelón romántico *El manuscrito de una madre* (1872), de Pérez

Escrich, que se intercalan en el primer nivel narrativo.

De forma que en el universo de la novela la primera historia se presenta como *real* y la segunda como *ficción*, es decir, como literatura. Además en el nivel de la primera narración —la presentada como *real*, la de Sembrando—, se alternan o combinan distintas voces y en consecuencia, distintas visiones en una misma continuidad narrativa, en un mismo ininterrumpido discurso. Esto último pasa en la secuencia de la visita del médico al Quilo tórax, al Caso, como en el hospital le llaman a Sembrando en razón de su extraña enfermedad, manifestada entre otras cosas por una interminable secreción en la zona pleural. La escena está protagonizada por el médico de origen alemán y Victoria von Scherrer, la amiga de Sembrando, quien en la ficción es también la compiladora de sus memorias y por lo tanto la narradora representada que articula el relato, aunque transcriba textualmente pasajes de dichas memorias. Sembrando cuenta como testigo desde su cama lo que ocurre al lado, detrás de un biombo mientras se oye la Octava del gran "Ludwing":

*"(...)y él (el médico) y Angel (Victoria) sintieron emparentarse por la raíz de los apellidos y dijeron: el allegretto scherzando de la Octava ¿no es así? Y de repente le pareció verlos danzar aquello en la sórdida pieza. El hombre dorado era gordo y la muchacha qué estilización (...). Y así estuvieron sin hablar todo el tiempo, y aparentemente sin moverse, pero es claro que en algo más, aquella forma de cubrir con sus opacos cuerpos lo que se estaban permitiendo consumir frente a la desgraciada inmovilidad de la primer testigo. Y después tuvieron el coraje de atacar el alado tempo di minueto, siempre mirándose sin cambiar de lugar, menos para ella que los veía al trasluz (...)"*¹⁵

En este pasaje se distinguen perfectamente los conceptos de Genette, *modo y voz*.¹⁶ El primero se define por el personaje que fija la perspectiva, la focalización o el campo de la mirada. El *modo* pues, está definido por el punto de vista de determinado personaje, que

es, para decirlo con otras palabras, *el que ve*. La voz responde a la figura o función del narrador, del sujeto que cuenta y comunica el informe, que puede por ejemplo ser un narrador no representado, estricto acto del lenguaje, que se encuadra en la perspectiva del personaje que establece la mirada. Pero también puede ser un narrador representado que lee, supongamos, el diario del primero y elabora su versión de los hechos ajustándose claro está a la perspectiva del primer personaje. De tal forma que en este caso el *modo*, corresponde a Sembrando, pero no la *voz*. Al respecto el lector sabe que en la ficción, la compiladora Victoria anota que muchas veces ha modificado la versión de los cuadernos de Sembrando y en otras ocasiones, realizado su propio relato. Entonces, este narrador no representado y exterior a la historia, es la resultante de la combinatoria de dos relatores, Sembrando en la elaboración de sus memorias —testigo de la escena— y Victoria en la enunciación final del relato —coprotagonista del pasaje—. En suma que la *voz* es tensión, espacio múltiple de dos locutores.

Estos cambios en el punto de vista y en la voz narrativa ofrecen una estrategia del contar adecuada para recoger todas las vertientes y particularidades de la sociedad moderna. Especialmente las ricas inflexiones de las capas medias, sector social hoy tan desarrollado, participativo y dinámico. En otras palabras, esas soluciones compositivas forjan la novela que Bakhtin categoriza como “dialógica”, por cuanto instituye una verdadera discusión interna.¹⁷

Otro factor destacado en la configuración de este nuevo cauce del relato que llamamos *tendencia de la ruptura*, es en el plano de la narración, la *modalización*. Rasgo que consiste en la reflexión del sujeto que cuenta sobre su conocimiento de los hechos del propio relato.¹⁸ Este es un procedimiento familiar en la escritura contemporánea e inclusive del Río de la Plata. Los conocedores de Borges, por ejemplo recordarán en “La otra muerte”, expresiones tales como “que yo sepa”, “acaso”, así como las “conjeturas” finales.¹⁹

Estas construcciones son muy importantes, entre otros casos como el pasaje citado de Hagen en *El astillero*, en las novelas de Miguel Ángel Campodónico. Así en *Descubrimiento del cielo*, que desarrolla una larga persecución por parte de los cazadores o guardias a los apestados, con el objetivo de su exterminio, suspende la exposición de este conflicto en un punto de equilibrio inestable, en lugar de colocar el tradicional desenlace. Y en ese momento precisamente, el narrador modaliza, renuncia a saber e indica opciones de futuro:

*“Es probable que algún día los sanos ya no soporten el encierro y sientan la necesidad de salir para respirar aire puro. Entonces, cuando reaparezcan, no podrán creer que los apestados hayan resuelto quedarse a morir expuestos al peligro de que sus enemigos armados les cayeran por sorpresa. Y hasta es posible (...) que acepten por fin dirigir sus armas a los agentes huidizos que provocan la peste en lugar de tirar contra humanos ya doblegados.”*²⁰

Por este camino constructivo, el texto deja de ser una norma de vida como antaño y en revancha ofrece todas las riesgosas variantes de la contingencia humana. Al cabo, se constituye el arte del cuestionamiento crítico.

Otro texto importante en la formulación del nuevo modelo, es *Solitario de amor* (1988), de Cristina Peri Rossi. Allí el relato está a cargo del amante de Aída, y se expone en presente, de modo que en este discurso, vivir y contar son hechos sincrónicos. Si la novela es tradicionalmente la ilusión de la temporalidad y la duración, *Solitario* parece construir la ilusión de la sincronía de un gran estremecimiento que la recorre y anima, la pasión. Por eso aquí, relatar supone casi la articulación de un procedimiento lírico.²¹

En plan de caracterizar esta tendencia en la esfera de la historia, su organización y su causalidad, es preciso encarar la cuestión de lo fantástico y de lo maravilloso. Asumo para ello las bien conocidas conceptualizaciones de Todorov, en el sentido de que lo fantástico es

la vacilación entre lo extraño —que es lo natural pero insólito e inquietante— y lo maravilloso o supranatural.²²

En esta dirección hay que tener en cuenta *Invención de los soles*, de Teresa Porzecanski, donde además de la crítica de los métodos tradicionales de enseñanza, se traza la recuperación evocadora del “*humus cultural*” de una familia judío-uruguaya.²³ Y en esta recuperación, se animan y personifican los objetos, las reliquias que la expresan y constituyen; que constelan su testimonio y su encarnadura, según ocurre en el día de la muerte del padre de la narradora:

*El día en que murió atardecía pesadamente en nuestro zaguán sombreado, las vecinas tejían en sus sillas plegables; pasaban, tal vez, fugaces y lentos caminantes, se percibía el verano y una serenidad versátil envolvía las horas de agonía: mi padre expiró y fue la última vez que vi esa casa. Recuerdo que los relojes de péndulo se habían detenido, que los canarios armaban revoloteos en las jaulas, y que el brazo de mi padre llevaba grabado el número trescientos cincuenta y dos mil quinientos uno.*²⁴

Como notación complementaria hay que añadir, que el discurso que plasma esa historia adquiere su característica compacidad debido a una estructuración sintáctico-semántica, en función de complementos sustantivos —“relojes de péndulo”; “cajas de los cirios rituales”— y de especificadores —“fotos amarillentas”; “luz decadente”; “cucharas antiguas”; etc.—. (pp. 25-26) Estas configuraciones del lenguaje, alternan con la mimesis de la vida cotidiana y acentúan así la representación del pasado y su herencia cultural, concediendo al discurso un aire evocador y un tono de oro viejo, matizan la historia entera.

Una resultante diferente del régimen causal del relato, es la que se da en “Otro tango, maestro”, de *Los imprecisos límites del infierno*, de Milton Fornaro.²⁵ En esa ocasión y como se verá domina claramente lo fantástico, es decir, la vacilación entre lo extraño y lo ma-

ravilloso. Ahora “el ciego Borges” y omito de momento estudiar las evidentes implicaciones intertextuales con el célebre argentino, transformado por obra y gracia de la literatura, no ya en productor de ficción, sino en un narrador *en, dentro* de la ficción, cuenta la muerte del flaco Aniceto, tomador y bailarín insigne. En rigor, más que la muerte cuenta su resurrección, en el ritual del tango post mortem, mientras no menos maravillosamente el Dr. Soto, gatillaba con soberana pericia el bandoneón. Pero como quien refiere es y no por azar, el *ciego* Borges, que además estaba borracho y porque de cualquier modo “hay cosas que uno no necesita verlas para creerlas”, la historia se sitúa en una frontera imprecisa, con elementos de mito y cuento fantástico. O si se prefiere, es la conformación del mito de la fraternidad renacida, en la misma instancia de su desacralización por el humor.

El montaje

Una solución muy distinta y por igual innovadora, es la que obtiene en el área de las conexiones causales de la historia, Saúl Ibargoyen en *La sangre interminable*. Esta vez, la causalidad es natural y la variante se introduce en el orden de las vinculaciones entre cada una de las secuencias contadas. *La sangre interminable*, es una amplia representación de los conflictos sociales en una ciudad imaginaria de la frontera uruguayo-brasileña. Y la narración se instrumenta por la vía del *montaje*, que alterna secuencias pertenecientes a distintos procesos narrativos. Por añadidura hay en esos montajes, una presencia relativamente importante de segmentos que no son decisivos para la prosecución lógica del relato. Sin embargo esos mismos segmentos incorporan gestos y giros del lenguaje, menudos, fugitivos si se quiere en el terreno de las determinaciones causales, pero que son medulares en la encarnadura del hombre. Así pues,

En esos tramos son secundarios a nivel de la lógica de la trama, son decisivos en el orden del discurso, ya que diseñan con propiedad la *dirección y el timbre de la historia*.²⁶ De esta manera se cumplen las leyes de la dialéctica, en tanto la novela incorpora junto a las grandes determinaciones históricas, el fluir coyuntural y cotidiano de la vida.

La metáfora

En cuanto a lo particular y concreto de la cadena sintagmática del lenguaje, esto es, al plano del discurso mismo, que da cuerpo y realidad a la historia que se cuenta, hay que destacar la importancia de la metáfora, como uno de los factores constructivos que más firmemente dibujan este nuevo arquetipo de la ficción.

Con toda claridad se ve este rasgo en "Disturbios abajo" de Porzecanski, recogido en el volumen *Ciudad impune*.²⁷ Es un cuento que se articula en base a una polaridad, constituida por unas escenas en el baño de una mujer, allá arriba, en la luminosidad de un moderno departamento y otras, allá abajo, al fondo y en la plaza, donde se refiere un hecho sangriento. Lo importante es que uno y otro vértice, están plenamente vehiculados por los desplazamientos semántico-sintácticos que supone la metáfora. El primero se puede ilustrar así:

- "el corredor opalino del baño".
- "la frescura derretida que bajaba en secuencias lentas de oleadas jabonosas por la espalda".
- "ella había girado y filtraba agua por los conos vibrátiles de los pechos que la devolvían, al tenebroso cráter del ombligo". (pp. 7-8)

Este polo se define con toda claridad, por su sensualidad, erotismo, brillantez y acuáticas luminosidades, retenidas en el fulgor de una epidermis. En fin, es la vida que destella.

El otro polo como decía es un hecho sangriento, el remolino de una jauría humana,

que envía sus señales al mundo aéreo:

- "la muerte que invadía y entraba sin retaceos por la ventana abierta de la pieza".
- "aquello de allá abajo, esa ominosa mancha que se expandía oscura como reproduciéndose, a partir de los nudos de sangre de la plaza". (p. 9)

De modo que el mundo en algunos de sus múltiples dramas se hace literatura, por su representación metafórica de la vida.

Ya mencioné a propósito de sus montajes a *La sangre interminable*, escritura que destaca también por la elaboración de un discurso denso en metáforas y coloquialismos fronterizos. Tomo apenas un pasaje, cuando sobre el final y poco después de haber dejado a su enamorada, la Severina Junco, Joaquim Coluna es baleado por parapoliciales y cae y se levanta:

"aguantando la sangre escapadiza y dándole orden de estar en sus raíces y viajando como fiebre por el cuerpo, acercándose a la Severina, la Severina Junco, la mulata que iba ya inaugurando un cauce de vientos amplios y sueltos para sus pasos inacabables". (p. 140)

Y la metáfora es entonces, el lenguaje que novela la vida socialmente responsable, y la amorosa vida de Joaquim, condensada en ese gesto final, suspendido en el aire como una señal de futuro.

La intertextualidad expresa

Ya cité *Morir con Aparicio*, en lo concerniente a desplazamientos en el punto de vista. Añado ahora, que esta novela remite a gran parte del despliegue social de comienzos del siglo veinte, en especial en lo tocante a los levantamientos de Aparicio Saravia. Es importante recordar que esas referencias se alternan, con segmentos dedicados a la vida cotidiana, particularmente afectiva de entonces, localizada en la vieja Maldonado, en sus islas y

costas. Y bien, otro de los rasgos distintivos de esta ficción es el de las relaciones intertextuales.²⁸ Relaciones que no sólo se articulan en la solución previsible y tradicional de la cita y el acápite, sino que se resuelven en una nueva opción sistémica, como es la de integrar sucesivos segmentos del poema de Benavides, "Como un jazmín del país", a manera de cuñas en el discurso narrativo. Por lo tanto se plasma una verdadera *combinatoria intertextual sistémica*. Es el momento de la despedida de los promisorios amantes, cuando Justo, parte literalmente a morir con Aparicio:

"*Yo me voy con Aparicio*" dijo Justo de golpe: "*Sé que otra divisa labran tus manos, y llevarán los varones de esta casa. Yo me voy con Aparicio, pero mírame a la cara: que lo que voy a decir se dice una vez y basta*". Entonces me besó. Magdalena Tomillo dejó de oír las dianas durante la fracción de tacto intemporal que los hizo reinar a cada uno por siempre en la carne del otro. Me murmuró el te quiero (...) «Ya no se oyen las dianas» advirtió la muchacha ofreciendo una flor en lugar de su boca a través de las rejas: «No me escribas: volvé.» (pp. 109-110)

La ficción y su relación con el mundo

La novela policial.

Este segmento es una anticipación de nuestra investigación en curso sobre la novela policial uruguaya. En rigor se trata de un proyecto que comenzamos a implementar hace apenas dos meses, y que se encuentra en su etapa inicial, es decir, en la captación de la información correspondiente, lo cual supone *la integración del corpus de textos a estudiar y la categorización ordenada de sus principios estructurales dominantes*. Dado que no tenemos informes orgánicos de apoyo, este estudio nos llevará sin duda al menos dos años de trabajo.

Es obvio entonces que las breves consideraciones que siguen, realizadas especialmente para esta revista, tienen un carácter claramente tentativo y provisorio.

Si tratamos de constituir un *corpus* de relatos y de describir las principales tendencias que lo configuran, podemos en primer lugar, tomar como categorías básicas para realizar las distinciones descriptivas correspondientes, a las cuestiones de tema y referencialidad. Y a partir de estos criterios encontramos algunas corrientes de escritura que se destacan.

Para empezar, hay que señalar a la novela policial negra, que inaugura lenta y dignamente su tradición, al presentarse con una serie de logros interesantes. De paso vale señalar que la vertiente se incorpora a la historia literaria, con el mismo estatuto estético que cualquier otra variante de la ficción. Decimos esto para que quede claro, que de ninguna manera el estatuto de novela policial implica de alguna manera una praxis de menor jerarquía que cualquier otra modalidad del relato. Dicho en otras palabras, hay que abandonar para siempre el prejuicio de que la novela policial es un género menor.

Bien, entre los textos importantes de esta línea, se encuentra *Tierra en la boca* (1974) de Martínez Moreno que plasma la dura representación de un mundo desesperado y trágico. A la que seguirán más tarde otras realizaciones, entre las que puede recordarse por ejemplo, *Trampa para ángeles de barro* (1992), de Renzo Rossello, en cuya trama, de excelente organización, se despliega una dura visión del mundo. Un poco más tarde aparece un texto excelente, verdadera expresión sombría e irónica a un tiempo, elaborada con interesantes alusiones intertextuales a Cortázar y Borges, *Hoy fue uno de esos días* (1993), de Milton Fornaro. Por su lado, Henry Trujillo, se suma con su *Torcuator* (1994) a la flamante corriente, contribuyendo también a descubrir un espacio ciudadano hasta entonces prácticamente ajeno a nuestra escritura. Más reciente es *Código para una muerte* (1995), de

Miguel Mota, con una gran elaboración en el orden de la historia. En esta línea experimental y heterodoxa hay que ubicar a *La piel del alma* (1996) de Teresa Porcekanski, donde se cuenta sobre la misteriosa muerte de una modista, que aparece en su pieza de una decadente pensión de barrio, con "unas tijeras de costura" clavadas en el pecho, como dice el agente Mieres a su Comisario, "enormemente gorda y toda muerta, se lo aseguro". Estas referencias sólo tienen el valor de ejemplificar destacadamente un conjunto que está en pleno proceso de configuración. Se trata de ilustrar con ejemplos específicos la importancia del material a estudiar, conjunto que irá creciendo sin duda con el proceso de la investigación en curso.

Ahora, de manera estrictamente tentativa, se pueden proponer, para comenzar con la descripción del conjunto, dos posibles modelos de diseño del relato, en torno a los cuales se ordenarían la gran mayoría de las novelas del corpus. Así, en el caso de *Tierra en la boca* se observa un narrador que encuadra su mirada en las peripecias de los asesinos del sereno, no en el trabajo del investigador, como hubiera sido el modo tradicional de exponer la acción. No queremos decir que el punto de vista del relato coincida con la visión del asesino, pues el ángulo de la visión narrativa está situado fuera del plano de los protagonistas, pero esa mirada se centra en ellos. Esta estructuración es absolutamente inusual en la tradición de la policial.

Por su parte, *La piel del alma*, en este aspecto de su configuración, se ajusta al paradigma ortodoxo. El relato expone el trabajo del comisario, destinado a resolver un aparente asesinato que no presenta ningún indicio a la investigación. En cambio, en otro plano de su estructura, en el de la organización de la historia, hay una sorprendente ruptura con la tradición. En efecto, en la Pág. 30, uno de los huéspedes de la pensión aludida comienza a elaborar un relato sobre las atrocidades de la Iglesia en 1487, cuando condenaba a la

hoguera, a tantos por sospecha de brujería, de ser zurdo, hereje, y lo que fuera. A partir de ahí la historia va ser un constante pendular entre 1950 —año del Mundial, al que se hace frecuente referencia— y 1487. Entonces las evocaciones de las persecuciones y tormentos impuestos por la Iglesia, se irán alternando con la historia de la investigación de la muerte de la modista, para constituir dos cauces de vivísimos amores, coronados por sendas agonías.

Dos importantes sistemas de ficción, que como proponía antes, pueden tentativamente materializar paradigmas de corrientes importantes de la novela policial uruguaya.

Pero hay todavía otras combinatorias de factores constructivos que determinarán nuevos ordenamientos. De modo que ya es posible anticipar que la observación de distintas variables, permite distinguir diferentes coincidencias de aspectos compositivos y por lo tanto varias agrupaciones de textos y distinciones de tendencias. Es que la realidad del conjunto es realmente compleja en sus juegos de semejanzas y contrastes.

Así, frente a la novela policial centrada en la tradicional ruptura violenta de las relaciones humanas por parte de alguien que actúa en función de su interés personal, existe otra línea, donde esa ruptura se carga de connotaciones sociales y políticas. Al menos en este momento podemos presentar dos ejemplos rescatables en el campo, *Fratelli* (2002), de Eduardo Mariani y *El rojo en la pluma del loro* (2002) de Daniel Chavarria. Sin embargo, hay que señalar que aquí la preocupación política consigna con frecuencia inexactitudes o inconsecuencias con los despliegues de la historia.²⁹

De modo que, a pesar de encontrarnos en la etapa inicial del trabajo, ya puede concluirse que se está frente a un conjunto variado e intenso, tan inexplorado como apasionante.

La novela histórica

Y arribamos en cuanto al asunto se refiere, a uno de los cauces más prolíficos de la narrativa de hoy, el relato histórico. Esa categoría que encierra en su propia constitución una tensión lógica, en la conjunción de los contrarios, *historia y ficción*. Tensión que no obstante, en los hechos parece resultar por demás atrayente a los profesionales tanto de la historia como de las letras. Quizás, porque en la estructuración de sus expresiones concretas, sinteticice de manera apasionada y seductora, el documento y la aventura, la información y la imaginación.

Algunas de las más difundidas novelas históricas de los últimos años son: la ya citada *Morir con Aparicio*, de Hugo Giovanetti; *Cerros y aceras* (1993), de Carlos Bañales; *Una cincha ancha de bayeta colorada* (1993) y *Basilio está en la frontera* (1995), de Hugo Bervejillo; *Los secretos del coronel* (1997), de Susana Cabrera; *Bernabé, Bernabé!* (1988); de Tomás De Mattos; *No robanás las botas de los muertos* (2002), de Mario Delgado Aparain.³⁰

Es interesante observar el registro dominante que asumen estas nuevas concreciones, de una línea de gran trayectoria entre nosotros. Se ha abandonado casi absolutamente el narrador característico del realismo, el que empleara el formidable Acevedo Díaz en *Ismael*, por ejemplo. Ese narrador de conocimiento irrestricto y de dicción aseverativa y apofántica; un comunicador de verdades y certidumbres. Ahora en cambio, domina el relato plural, donde las voces se suceden como se vio antes, en vivo contrapunto. El discurso de la novela histórica ha cesado de ser unívoco, para transformarse a menudo en polisémico y plural y captar así la lectura tan compleja e intrépida que la modernidad realiza del pasado culturalmente fundacional.

En definitiva, esta remodelización del canon tradicional, nos permite asistir a la escritura más brillante y compleja que nuestra cultura haya producido, sobre el desamparo y el drama. ■

Agosto de 2008

1. Aquí se desarrolla y actualiza el trabajo "Fracturas y modelos en la ficción uruguaya", publicado en la revista *Escritura*, XII, 23-24, Caracas, enero-diciembre, 1987.
- 2 Por oposición al lenguaje que "habla de los objetos" (ejemplo: el termómetro marca 20 °), Jakobson describe el lenguaje que se refiere al propio lenguaje, es decir, que introduce su propia "glosa". Es lo que hace el personaje de Onetti en *El pozo*, cuando informa sobre su propia novela. Ver Jakobson, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 47-49. Cosse, R., "La dualidad poético-referencial en Borges", en *Borges, el último laberinto*, Cosse, R., Coordinador, Montevideo, Ed. Linardi y Risso, 1987, pp. 120-124.
- 3 Onetti, *El pozo*, Madrid, Ed. Aguilar, *Obras Completas*, 1979, pp. 73 y 76.
- 4 Balzac, H., *Papá Goriot*, Buenos Aires, Ed. Sopena, 1954, p. 7.
- 5 Ver "Fracturas y modelos en la ficción uruguaya", en *Escritura*, XII, Nº 23-24, Caracas, enero-diciembre, 1987; y *Fisión literaria*, Montevideo, Ed. Monte Sexto, 1989, pp. 12-23 y 121-141.
- 6 En 1987 propusimos por primera vez el concepto *tendencia* según el enfoque aquí sintetizado y reseñamos las incoherencias de los términos "generación" y "promoción". Ver "Fracturas y modelos en la ficción uruguaya", en *Escritura*, XII, Nº 23-24, Caracas, enero-diciembre, 1987; y *Fisión literaria*, Montevideo, Ed. Monte Sexto, 1989, pp. 12-23 y 121-141. Esta confusión entre la caracterización de los productores de literatura, según sus dichos y actitudes y la descripción pertinente de sus textos, es lo que padecen los escritos de Ángel Rama sobre el tema. Ver, de Rama, A., *La generación crítica*, Montevideo, Ed. Arca, 1972. Pero a este problema se suma otro, la vacilación en el uso de los términos "generación" y "promoción", para referirse al mismo asunto. Por ejemplo, los escritores que según Rama "emergen" en 1969, a veces se consideran "generación" (p. 221) y otras "promoción" (p. 225).
- 7 *Ibid.* 238.
- 8 *Ibid.* 222.
- 9 Sin perjuicio de admitir en un nivel general y global, la gravitación de las determinaciones históricas, ya he destacado la necesidad de asumir la autonomía sistémica del texto en tanto que un lenguaje artístico dado. Ver, Cosse, R., *Crítica latinoamericana*, México, Ed. Universidad Veracruzana, 1982, pp. 12-15.
- 10 Genette, G., "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*, Barthes, R., y otros, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 198-202.
- 11 Onetti, J.C., *El astillero*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1980, pp. 59, 86, 103 y 114. En adelante se citará solamente por el número de página.
- 12 Trías, Fernanda, *La azotea*, Montevideo, Trilce, 2001.
- 13 Sobre el narrador y su sentido puede consultarse: Genette, G., *Figures III*, París, Ed. Du Seuil, 1972, pp. 183-267; y *Nouveau discours du récit*, París, Ed. Du Seuil, 1983, pp. 48-73; Bal, M., "Narration et focalisation", en *Poétique*, Nº 29, de febrero de 1977; Vitoux, P., "Le jeu de la focalisation", en *Poétique*, Nº 51, de setiembre de 1982; Mitterand, H., "Fonction narrative et fonction mimétique", en *Poétique*, Nº 16, de 1973.
- 14 Giovanetti, H., *Morir con Aparicio*, Montevideo, Ed. Arca, 1985, p. 102. En adelante se citará por el número de página.
- 15 Somers, A., *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Buenos Aires, Ed. Legasa, 1987, pp. 105-106.
- 16 Genette, G., *Figures III*, Ob. cit., pp. 203-206.
- 17 Bakhtin, M., *La poétique de Dostoievski*, París, Ed. Du Seuil, 1970, especialmente el capítulo "Le roman polyphonique de Dostoievski et son analyse dans la critique littéraire", pp. 31-81. También se puede consultar, Kristeva, J., "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en *Critique*, Tome XXIII, Nº 239.
- 18 Ver Jakobson, R., Ob. cit., p. 314; Genette, G., *Figures III*, Ob. Cit., pp. 183-217; Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*, T. II, México, Ed. Siglo Veintiuno, 1977, p. 88; Greimas, A., et Courtés, *Sémiotique*, París, Ed. Hachette, 1979, pp. 230-232.
- 19 Sobre la modalización en "La otra muerte", ver Cosse, R., "La dualidad poético-referencial en Borges", en *Borges -El último laberinto*, Cosse, R., Coordinador, Montevideo, Ed. Linardi y Risso, 1987, pp. 121-123.
- 20 Campodónico, M. A., *Descubrimiento del cielo*, Montevideo, Ed. Arca, 1987, p. 205. En adelante se citará por la paginación.
- 21 Peri Rossi, C., *Solitario de amor*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1988.
- 22 Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 41-53.
- 23 El concepto de "humus cultural" fue propuesto por Antonio Gramsci, para referirse al contexto cultural, en el sentido de sus valores, tendencias, gustos, modelos de conducta, etc., en el cual la obra se inserta. Ver Gramsci, A., "Problemas de crítica literaria", en *Cultura y literatura*, Barcelona, Ed. Península, 1968, pp. 269-270.

- 24 Porzecanski, T., *Invencción de los soles*, Montevideo, Ed. MZ, 1981, p. 27.
- 25 Fornaro, M., *Los imprecisos límites del infierno*, Montevideo, Ed. Acall, 1979, pp. 29-34.
- 26 Ibargoyen, S., *La sangre interminable*, Prólogo de Cosse, R., Montevideo, Ed. Nuevo Mundo, 1987.
- 27 Porzecanski, T., "Disturbios abajo", en *Ciudad impune*, Montevideo, Ed. Monte Sexto, 1986.
- 28 Como se desprende de los trabajos de Bajtín y es desenvuelto particularmente por Julia Kristeva, el sentido del discurso no se cierra totalmente sobre sí, al contrario y por pertenecer y estar inscripto en una cultura, se relaciona expresa o implícitamente, con una serie de textos que lo demarcan e individualizan, en una doble vinculación de negación y afirmación. Ver Bakhtine, M., (Mantengo la ortografía de la edición francesa), Ob. Cit., pp. 242 y ss. Y 263 y ss.; Krkisteva, J., "Presentación", en Bakhtine, M., Ob. Cit., y *Semiótica*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1978, T. 1, pp. 150-151 y T. 2, 66-69; Stankiewicz, E., "Centripetal and centrifugal structure in poetry", en *Semiótica*, N° 38, 1982.
- 29 Martínez Moreno, C., *Tierra en la boca*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1974; Rossello, R., *Trampa para ángeles de barro*, Montevideo, Ed. Grafiti, 1992; Fornaro, M., *Hoy fue uno de esos días*, Montevideo, Ed. Fin de siglo, 1993; Trujillo, H., *Torquator*, Montevideo, Ed. Banda Oriental, 1993; Motta, M., *Código para una muerte*, Montevideo, Ed. Banda Oriental, 1995; Mariani, E., *Fratelli*, Montevideo, Ed. Esilio, 2002; Chavarría, D., *El rojo en la pluma del loro*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- 30 Es oportuno recordar el pensamiento de Lotman en este sentido: "El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en arte es siempre un modelo, pues crea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo forma—contenido, debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esa estructura". De modo que "el lenguaje del arte construye un modelo del universo en sus categorías más generales". Ver Lotman, I., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1978, pp. 23 y 30.