

FORMAS Y FUNCIONES EN EL RELATO URUGUAYO DEL XIX

Leonardo Rossiello
Universidad de Gotemburgo

En este trabajo nos referiremos de manera sucinta a algunos componentes formales de relatos¹ uruguayos publicados en la prensa del XIX², en su relación con las funciones. En particular abordaremos la correspondencia entre la intencionalidad analíticamente detectable del discurso y los signos lingüísticos que los configuran.

Es fácil comprender que el campo para el análisis de esta problemática es vastísimo. Las dificultades aumentan cuando tenemos presente la distancia estética que nos separa de estas narraciones. En realidad el análisis debería conjugar una aproximación diacrónica a los textos junto a un examen de los elementos sincrónicos que la integran.

Para sostener nuestras afirmaciones en lo cuantitativo, nos basamos en los resultados que hemos obtenido al someter el *corpus* a un análisis estadístico.³ Creemos que este paso, a la vez que complementa nuestro análisis del material, contribuye a esclarecer las condiciones en que se origina el cuento en el Uruguay del XIX.

Narradores

La mayoría de las narraciones que recopilamos en NBU (79%) aparecen entregadas por un narrador extradiegético. A nivel de

discurso, es observable la catálisis como elemento relativamente extenso y recurrente. Ocupada normalmente por digresiones del narrador, se entrega en ellas un discurso valorativo y normativo, regido por la ideología del autor. Entre las que debimos caracterizar como contadas por un narrador intradiegético hay una cantidad que pueden considerarse como relatadas por personajes-testigo, o narradores cuya presencia en el relato se reduce a ser meros receptores y retrasmisores de la historia principal. Así, morfológicamente considerada, ésta deviene una narración enmarcada (por ejemplo en “El ombú del fraticidio”, NBU: 239 ss.). A su vez, de los narradores extradiegéticos, una buena parte se sitúa en un punto de vista omnisciente. Ambos hechos, es decir, la extradiégesis y la omnisciencia, responden plenamente a los códigos narrativos vigentes en la época. Consideraremos que deben comprenderse no solo a la luz de la internacionalización de la literatura, sino también como las formas idóneas que los autores, pertenecientes a las élites políticas, económicas y culturales de la sociedad, elegían para entregar los mundos ficticios. Es decir, que podemos comprobar cómo al dominio de los resortes de la sociedad por parte de los autores corresponde el dominio del mundo narrado por parte de los narradores. Huelga decir que esta articulación no la atribuimos a una causalidad mecanicista, y que existen excepciones. Esta relación externa y dominante se expresa con similar fuerza en las tres grandes tendencias que hemos distinguido: la folletinesco-sentimental, la histórico-patriótica y la filosófico-didáctica.⁴

Otro fenómeno concomitante es la ausencia casi total de narradores principales femeninos en NBU. En nuestro trabajo hemos podido aportar un solo relato, “La caja de costura” (NBU: 211 ss.), cuyo título ya sugiere la presencia de una narradora y de un sujeto de la enunciación femenino. Esta ausencia notoria contrasta con el hecho de que cerca de la mitad del total de narraciones breves tiene por lo menos un protagonista (en un sentido amplio) femenino. En las narraciones folletinescas su presencia protagónica es aun mayor.

Puede observarse, como fenómeno colateral, narradores metadiegéticos femeninos en varias narraciones breves.

La virtual carencia de narradores femeninos se explica si tenemos en cuenta la situación subordinada y dependiente de la mujer en el siglo XIX, tanto en lo que atañe a la cultura como a la economía y la política.

Entregas y capítulos. La extensión

Si bien el folletín y el sistema de entregas jugó, como totalidad, un rol importante en la prensa y la literatura hispanoamericana, vemos que en nuestro *corpus* de estudio la mayoría (74,4%) de las narraciones breves se publicó de una sola vez. Solo una de cada cuatro apareció por entregas. En cambio, la mayoría está dividida en capítulos. (Consideramos capítulo a cualquier segmentación del texto marcada tipográficamente, sea con números romanos, asterisco u otras, y que en la estructura interna del discurso se caracteriza por contener una unidad temática).

La extensión promedio de los relatos publicados por entregas es lógicamente mayor que los otros.

En los casos de narraciones divididas en capítulos y publicadas por entrega, hemos podido verificar que la estructura tipográfica (periodística) suele ser independiente de la estructura capitular, es decir, que los finales de una entrega rara vez coincidían con el final de un capítulo. Razones de espacio y razones de tensión o suspense así lo determinaban.

La división en capítulos cumplía varias funciones: organizar el material, darle coherencia temática y estructural y facilitar la lectura. También puede pensarse en un deseo del autor de jerarquizar la obra y, vinculadas a ello, en motivaciones que tienen incidencia en lo que atañe al prestigio social y literario de aquél. Avala lo anterior el hecho de que, del total de 25 narraciones breves

divididas en capítulos, 22 aparecen firmadas por sus autores, y solo 3 con seudónimo. De un total de 29 relatos firmados por su autor, 22 corresponden a narraciones breves con capítulos.

En algunos casos el autor incluso explicitaba que la división de marras era justamente un *capítulo*. Era frecuente la utilización de números romanos, y en algunos casos también la subtitulación del capítulo. Así, en “Inés de Lara: Leyenda” (NBU: 37 ss.) encontramos por ejemplo “CAPITULO I./LA PROMESA”, “CAPITULO II./EL CONDE INDALECI O DELARA.”, etc.

El uso de la mayúscula, los números romanos y la subtitulación son elementos marcados⁵ que apuntan a un deseo de jerarquizar cada capítulo en sí y la obra en su conjunto, acaso concebida por el autor como una obra de largo aliento, como parece indicar el subtítulo “LEYENDA”. Este cuento, prácticamente desconocido, fue considerado por Fernández Saldaña como un “breve ensayo de novela”⁶

Algunos relatos son poco extensos pero con muchos capítulos (por ejemplo “La voz de los sepulcros”, NBU: 299 ss; con no más de 2.200 palabras gráficas y 12 capítulos), y otros, por el contrario, relativamente extensos y sin división en capítulos, como “El fogón” (NBU: 355 ss.), en dos entregas y con poco más de 3.600 palabras gráficas.

Ambientación espacial y temporal

En el material que presentamos hay una variedad considerable de ambientaciones espaciales y temporales. Sin embargo, vale la pena comentar algunas cifras obtenidas del análisis estadístico, porque muestran algunas tendencias y preocupaciones que, a la luz de la intención de los autores de contribuir a una literatura nacional, adquieran significación.

Las narraciones breves de la dirección histórico-patriótica constituyen una parte menor del conjunto. Solo el 18,6% del total

tienen una ubicación temporal que puede llamarse histórica, es decir, cuyos acontecimientos se desarrollan en un momento anterior a la fecha de nacimiento del autor y están vinculados a un acontecimiento histórico conocido o importante. Debe tenerse en cuenta, obviamente, que lo que es historia para nosotros no necesariamente lo era para esos autores. El país era joven; casi todos los acontecimientos decisivos de su formación eran aún recientes. La perspectiva “histórica” está tanto menos justificada cuanto más arcaica es la narración. Así, “Ines de Lara” es indudablemente histórica, pero no puede considerarse “patriótica” por cuanto narra acontecimientos que no atañen a la historia del Uruguay. A su vez, “Rosa” (NBU: 73 ss.) es histórica por cuanto está ambientada en 1815 y los acontecimientos están relacionados con el sitio de Montevideo por los patriotas, pero su fábula atañe a una historia sentimental y folletinesca.

Es revelador el hecho de que cerca de las tres cuartas partes de las narraciones de nuestro *corpus* de estudio tienen una ambientación espacial total o principalmente en Uruguay, mientras que en el resto el espacio está indeterminado o en otro país. Tal característica solo puede entenderse si se tiene presente el empeño de los autores por recrear ambientes y motivos nacionales.

Podemos afirmar que es en este período donde se encuentran los antecedentes de la cuentística criollista/rural, y no en la década de 1890, como se había apostulado erróneamente. No obstante, la mitad del total de narraciones en NBU es de ambientación urbana, mientras solo un 25% puede considerarse rural. Entre los relatos de NBU cuya ambientación puede determinarse con precisión, dos de tres son relatos “urbanos”.

Verso y prosa

Un rasgo específico de la narrativa breve de este período en Uruguay (y creemos que en otros países de Hispanoamérica) es la “mezcla” de verso y prosa en algunos de sus textos.

Durante el curso de nuestra investigación, y por los motivos que explicamos (*cf NBU, Prólogo*), hemos dejado de lado las expresiones narrativas breves versificadas. Pero dentro de nuestro material de estudio encontramos algunas que incluyen verso. Cuantitativamente puede considerarse como un fenómeno subsidiario. De cuarenta y tres relatos en NBU, contienen por lo menos una estrofa solo seis: “Anécdota filosófica” (p. 7); “Dos simpatías” (p. 33 ss.); “Leyenda. Las dos amigas” (p. 127 ss.); “Emma” (p. 197 ss.), “¡Por una camelia!” (p. 255 ss.) y “El ángel del Guabiyú” (p. 333 ss.) En el primero los versos -una redondilla- cumplen una función burlesca; en el resto aparecen con “seriedad”, como una parte necesaria al conjunto.

En “Dos simpatías” se trata de dos octavillas cantadas al piano por la protagonista femenina.⁷ Cumplen la función de realzar el carácter sensible, nostálgico y enamorado del personaje.

En “Leyenda. Las dos amigas” los versos son diez quintillas, todas de rima ABBBC. Aparecen acá en un motivo que va a repetirse⁸ en “Emma” y en “¡Por una camelia!”: un personaje enamorado, inspirado por el amor, se sienta a expresar sus sentimientos cantando a su amada/o.

En “Emma” vemos la inclusión del verso en su más alta expresión. El relato comienza presentando a una mujer joven que está sentada escribiendo “[...] las siguientes estrofas” y acto seguido el lector se encuentra nada menos que con cinco estrofas amorosas de alejandrinos aconsonantados de rima AbAb. El narrador no deja deseñalar que la protagonista rimaba “por primera vez acaso” (NBU: 198). En la página siguiente tenemos al protagonista masculino que escribe “sobre la rodilla” dos estrofas en endecasílabos sobre el

motivo *ubi sunt*, ante el paso de un cortejo fúnebre. En la página subsiguiente lo encontramos escribiendo de nuevo, esta vez una sextina de arte mayor de rima ABABAB. La protagonista escribe asimismo en la página siguiente, a modo de contrapunto, un quinteto en endecasílabos de motivo amoroso, y de rima ABAAB. En la p. 204, el protagonista masculino transcribe en una carta un cuarteto del poeta argentino Ricardo Gutiérrez. Finalmente, dos páginas más adelante, también en carta, cita un verso tridecasílabo de Adolfo Berro y otro de quince sílabas de autor no identificado.

La abundancia de versos y estrofas de “Emma” se suma a la estructura epistolar *sui generis* del cuento.

En “¡Por una camelia!” es el protagonista masculino, el poeta Alfredo de Mendoza quien entretiene una espera escribiendo tres estrofas amorosas de alejandrinos aconsonantados (NBU: 278 s.). Acá la presencia del verso puede verse también como un recurso autentificador de la ficción. El protagonista masculino ha sido nombrado y descrito numerosas veces como “poeta”, y, apenas enamorado, es lógico que escriba poemas amorosos.

Finalmente, en “El ángel del Guabiyú” tenemos a una niña de cinco años que, apenas presentada por el narrador, canta una ingenua canción sobre un “Anjelito del cielo”. Se trata de tres estrofas de arte menor con versos heptasílabos y pentasílabos alternados irregularmente y de rima variada. Además de la ironía trágica (la niña que canta es llamada “El ángel del Guabiyú”, y va a morir, es decir, se va a “ir al cielo”), la función de estos versos es reafirmar el contenido profundamente católico ortodoxo de la narración, así como servir de contrapunto estructural a la mención del cielo y del ángel con que se cierra el cuento.

Vale la pena observar que los autores de “Dos simpatías” y “El ángel del Guabiyú” son dos de los que años después serán considerados como los mayores poetas, cada cual en épocas distintas, del Uruguay: Juan Carlos Gómez y Juan Zorrilla de San Martín. Este último es también autor de “El cadáver del héroe” (NBU: 345

ss.), narración que si bien no contiene versos potencia elementos propios de la lírica, como palabras en relación anafórica, ritmos y melodías⁹

La inclusión del verso en narraciones breves debe considerarse a la luz del prestigio y popularidad relativa que gozaban los poetas y el género lírico durante el período. Si bien no hemos comprobado la frecuencia de este fenómeno en la narrativa breve de otros países hispanoamericanos en este período, creemos que no implica una trasgresión de los códigos literarios vigentes, sino más bien una confirmación de ellos. En ese sentido vale la pena recordar que *La estrella del Sud: memorias de un buen hombre* (1849), tal vez la primera novela uruguaya, contiene abundantes poesías.

Cartas y estructura epistolar

Las cartas y misivas como elemento constitutivo del mundo narrado tienen largo arraigo en la tradición literaria. La inclusión de ellas es una técnica que trae consecuencias a nivel formal y cumple diversas funciones.

Al tener acceso a la(s) carta(s), en tanto que mensaje de una comunicación íntima que incumbe a dos personas, el lector se siente en posesión de un secreto que, aunque no le atañe, lo hace partícipe y lo compromete con los destinos de los personajes. La posesión del secreto tiene algo de impertinencia e indiscreción. Se propone así como una suerte de ventana al paisaje de los sentimientos de los personajes. En ese sentido, cumple una función incitadora a la lectura. La carta, además, en tanto que portadora de información necesaria para la reconstitución de significados, sustituye la función del narrador. Se trata, en último análisis, de una ficción dentro de la ficción, de un mensaje dentro del mensaje. Directa o indirectamente es el autor ficticio de la carta quien asume, circunstancialmente, el rol de narrador. A nivel de la historia, la carta se transforma, así, en metadiégesis; su autor ficticio, en meta-narrador, y el destinatario,

en lector ficticio. Por ello no vacilamos en atribuir a la carta una función narrativa. Por otra parte, en tanto que documento humano, las misivas de todo tipo cumplen una función convalidante y autentificadora de la ficción. Contribuyen a enriquecer el argumento; pueden servir de elemento promotor de la tensión o la distensión; pueden habilitar una retrospección o revelar inesperadamente hechos desconocidos para el lector y/o el personaje, etc.

La técnica de la narración epistolar al estilo de *Pamela or virtue rewarded* (1741), del inglés Samuel Richardson, o *Sous les tilleuls*, del francés Alphonse Karr, no era desconocida entre los intelectuales de Uruguay en el período que estudiamos.¹⁰ Algunos de los relatos de NBU parecen haber sido escritos por autores influídos por la técnica de la novela epistolar europea. Encontramos los casos más evidentes en "Las rivales" (NBU: 177 ss.) y en "Emma" (NBU: 197 ss.) Es significativo que en ambas narraciones breves se aprecia con claridad la dirección folletinesco-sentimental. En el primer ejemplo estamos en presencia de una ficción en la que el envío y recepción de cartas, obviamente transcritas por el narrador para conocimiento del lector, apuntan a varias de las funciones mencionadas anteriormente. Cuando Hada descubre un papel dejado por descuido por Lorenzo -una carta- (NBU: 181), descubre también que el hombre de quien se está enamorando tiene una amante, su rival, quien además resulta ser la que consideraba su amiga. En la carta, Ernestina escribe "Puedes imaginar lo que te amo cuando voy a realizar ESO, que para mí es un sacrificio." El lector se ha de enterar, bastante más adelante, que se trataba de acceder a casarse con Lorenzo en secreto. La elisión en ese momento de la narración del significado de "ESO", para el lector resulta lógica (tanto la emisora como el receptor ficticios de la carta saben de que se trata), a la vez que incitante. Dado el contexto, realizar ESO puede interpretarse, por ejemplo, como una aceptación por parte de Ernestina de tener relaciones sexuales con Lorenzo.

En “Las Rivales” se transcriben íntegra o fragmentariamente siete cartas. Solo su número habla de la carta como elemento estructurante en ese relato, del carácter casi epistolar del mismo.

En “Emma” encontramos, como ya hemos señalado, transcripciones de muchos poemas, estrofas y versos. Algunos de ellos se integran a su vez en cartas. Se transcriben nada menos que once misivas, enteras o por fragmentos. En este relato el papel del narrador extradiegético se reduce a un mínimo: suprimir párrafos, indicar quién recibe o lee las cartas de marras, dar algunas acotaciones escénicas. Son las cartas las que van dando una pauta de la historia de amor que allí se cuenta. Nos parece interesante comprobar el hecho de que radica en algunas cartas de “Emma” la instancia donde se verifica la función normativa e ideologizante propia del discurso valorativo que encontramos en las digresiones de otros relatos. Así, en una carta a su amigo Jorge, el protagonista, transformado en narrador metadiegético a través de la carta, narra una reunión patriótica y se extiende en consideraciones sobre la Sociedad Filantrópica, las buenas relaciones entre el pueblo oriental y el español, etc. (NBU: 205).

En otros relatos la carta tiene un papel menos preponderante desde el punto de vista estructural, pero no menos importante. En la más antigua de las narraciones breves uruguayas que hemos podido recoger, “Esclavatura” (NBU. 1 s.), el texto narrativo mismo es, o parece ser, una carta de un lector, como indica la firma “Un ciudadano”. Similar incidencia encontramos en “Chantage”, cuyo asunto se justifica a partir de “una carta que hace aproximadamente un mes que recibimos” (NBU: 21). En “Inés de Lara” es por la frialdad de las cartas, y finalmente por su ausencia, que el narrador va graduando el alejamiento sentimental de Carlos con respecto a Inés. La falta de cartas preanuncia, ominosamente, la tragedia. En “El bosque misterioso” (NBU: 87) se transcribe una carta, que prácticamente cierra el relato: el mensaje “post mortem” de quien resulta haber sido la madre del protagonista al padre de éste.

Éstos y otros ejemplos posibles nos están mostrando que las diferentes formas de la misiva tuvieron una importancia formal y funcional para la narrativa breve. La significación literaria de las cartas tiene su correlato en la importancia que tuvieron en la vida social, acaso mayor que la que tienen en la actualidad, en una época y una sociedad en que las comunicaciones apenas comenzaban a desarrollarse.

Resumen y conclusiones

Las narraciones breves que hemos recopilado se inscriben, mayoritariamente, dentro de determinadas direcciones, cada una de las cuales conlleva una intencionalidad rectora. Los autores han elegido en cada caso la forma breve por diferentes motivos: estéticos, de preferencia personal, periodísticos, como terreno de adquisición de *métier*, políticos, filosóficos, etc. Una lectura medianamente detenida revela, a su vez, diferencias morfológicas entre los relatos, sean de autores distintos o de un mismo autor. Las diferentes intencionalidades de los relatos buscan su forma apropiada; cada forma conlleva funciones.

La narrativa breve no escapa a las condicionantes del fenómeno literario en su conjunto: estaba en un proceso de consolidación y depuración. El cuento, en ese devenir, y ganando en madurez, coexistía con otras formas adyacentes, los *protocuentos*, las narraciones en verso, las crónicas, la narrativa historiográfica etc.

La utilización de los diferentes tipos de narradores, la parcelación del texto, la ambientación temporo-espacial, la inclusión del verso en discursos en prosa, así como las cartas y las narraciones epistolares no deben verse solo como rasgos de época, sino también como tácticas narrativas constituyentes de una estrategia que apunta a diferentes intencionalidades, de acuerdo con la tendencia en que se inscriban. En los relatos histórico-patrióticos, a la exaltación de la

idea de patria y nación en el contexto de un país recién salido de la colonia y recién inventado. En los folletinesco-sentimentales los narradores se dirigen a las primeras generaciones de mujeres en condiciones de leer. El fenómeno, vinculado al folletín como modo y vehículo de difusión, también debe verse en la perspectiva de la internacionalización de la literatura. La intención de entretenir y deleitar a esas lectoras se expresa acá con bastante nitidez. En los relatos didáctico-moralizantes, por último, la intencionalidad apunta a la defensa, implícita o explícita, de códigos sociales como la potestad del padre sobre el hijo, las virtudes del matrimonio frente a otras formas, socialmente estigmatizadas, de convivencia o trato carnal, la pureza y la virginidad de la mujer, el honor, la autoridad del hombre sobre la mujer, etc.

Notas

- ¹ Acá entendemos por relato una relación o exposición verbal, mediante signos lingüísticos, de un acontecer pretérito desempeñado por personajes y cuya expresión escrita no excede las 10000 palabras gráfica. Esta definición abarca numerosas formas de discursos narrativos, de las cuales el cuento en prosa es la más importante. Como es sabido, se ha usado el concepto de narrativa breve como sinónimo de cuento, lo que consideramos es un error.
- ² Basamos el análisis en el corpus de estudio de nuestra tesis doctoral, que se encuentra en *Narraciones breves uruguayas (1830-1880)*. Recopilación, prólogo y notas de Leonardo Rossiello. Montevideo, TAE, 1990. (391 p.) En lo sucesivo lo llamaremos NBU. Para una discusión de los criterios empleados véase el prólogo. Por haber revisado sistemática y exhaustivamente 50 años de prensa, entre 1830 y 1880, consideramos que los relatos que aparecen en la compilación pueden considerarse representativos del conjunto (el corpus de trabajo, más de cien narraciones), que aparecen consignados en la Bibliografía de la tesis.
- ³ En nuestro trabajo de tesis doctoral *La narrativa breve uruguaya (1830-1880). Formas y direcciones*. Institutionen för romanska språk, Göteborgs universitet. Göteborg, 1990, p. 231 ss.
- ⁴ Corresponde señalar que tales tendencias o direcciones, lejos de ser un rasgo de la narrativa breve uruguaya, pueden detectarse en la de casi todos los países hispanoamericanos del XIX.

- ⁵ Llamamos *elementos marcados* a los signos lingüísticos que en el discurso narrativo cobran especial relevancia en función de procedimientos tales como el cursivado, la repetición, el contraste, el uso de mayúsculas, etc.
- ⁶ Vid. John E. Englekirk y Margaret M. Ramos: *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967, p 164.
- ⁷ Recuérdese que el autor es Juan Carlos Gómez, quien el año anterior a la publicación de "Dos simpatías", es decir, en 1841, se había dado a conocer como poeta con versos dedicados a la muerte de Adolfo Berro, hasta entonces el más conocido y estimado de los poetas uruguayos. A partir de entonces y hasta su muerte en 1884, Juan Carlos Gómez será quizá el más laureado de los vates orientales.
- ⁸ El mismo motivo se encuentra en "Elena", una *nouvelle* firmada por "F. de O." (pseudónimo que según hemos podido determinar pertenece a José Pedro Varela. Cf. carta firmada por Varela en *El Siglo*, número 666 (27 de noviembre de 1866, p. 1) y publicada por entregas en *La Aurora* de Montevideo en 1862.
- ⁹ Roberto Ibáñez (1956: 82) ha comentado en estos términos el aspecto que señalamos: "El estilo [...], aunque deja traslucir la inexperiencia del artista, descubre ya, mediante calculadas repeticiones, una rara eficacia melódica".
- ¹⁰ Esta última, por ejemplo, fue traducida para *La Aurora* de Montevideo y publicada por entregas a partir del primer número (1º de octubre de 1862).