

EL CAMPO Y LA CIUDAD EN LA NARRATIVA URUGUAYA (1920-1950)

PABLO ROCCA

Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

1. Los fueros de la literatura posgauchesca

Hacia fines del siglo XIX, cuando se agota la literatura gauchesca, que con tanta eficacia productiva había funcionado a lo largo de ocho décadas en un área tan vasta como el sur de Brasil, buena parte de Argentina y todo Uruguay, aflora otro fenómeno literario que le es tributario y que, al mismo tiempo, toma cierta distancia estética de la gauchesca. Algunos continuaron usando este nombre para referirse a esta variante del regionalismo latinoamericano, cuestión no suficientemente discutida (Herrera, 2001); otros llamaron literatura “criolla”, “nativista”, “criollista” o simplemente “campera” a ese corpus que, de todos modos, creció con una notable rapidez en apenas unos años hasta transformarse, a mediados de la década del veinte, en un conjunto apreciable y decisivo.

Si en Rio Grande do Sul lo rural continúa aún hoy vivo, como lo prueban, entre otros tantos casos, la vasta obra de Luís Antonio Assis Brasil o un sector de los cuentos de Sergio Faraco (verbigracia: los de *Noite de matar um homem*), en las dos grandes capitales del Río de la Plata los cuestionamientos llegaron en el apogeo de esta serie. Una y otras literaturas

de las dos orillas muestran similitudes firmes, aunque la operación de desmontaje del discurso rural ocurre en Argentina tres lustros antes que en Uruguay. En la babélica Buenos Aires de los veinte, en la misma época en que Montevideo empezaba a abandonar su condición de aldea, irrumpen las narraciones de Roberto Arlt (sobre todo con el impacto de *El juguete rabioso*, 1926), regresa Borges (en 1921) y se publica *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes. A estos tres cercanos acontecimientos-ejemplos hay que agregar el empuje renovador de la revista *Martín Fierro*, la presencia de una poética ultramoderna como la de Oliverio Girondo y otras “empresas” de los nuevos como la revista *Proa*. Además del territorio de las letras –entonces muy intercomunicado con las artes plásticas–, está el caudaloso desarrollo de la industria cultural argentina –o mejor, porteña– que rescata el tango de las orillas y lo lanza *urbi et orbi*, que hace cine a considerable escala, que edita revistas de actualidades y libros populares y discos de pasta que invaden su mercado así como el de los vecinos, todo lo cual cambia para siempre la relación público-producción cultural en la región. Examinando la constancia de la ciudad en la literatura argentina, Beatriz Sarlo ha concluido que aun antes de la irrupción borgiana

Todos los desvíos rurales de la literatura rioplatense de este siglo son producidos por la ciudad y desde ella: se sale de la ciudad a escribir sobre el campo. La literatura visita el campo, pero vive en la ciudad. [...] Cerrado el ciclo de la gauchesca, la lengua de la literatura es lengua urbana. [...] el narrador es un pueblera que si elige trabajar sobre el horizonte estético de las lenguas rurales, no puede evitar que, en esa elección, la ciudad deje su marca. En este siglo, la gente de campo, cuando escribe, mira el espejo de la lengua urbana (Sarlo, 1995: 22-23).

Esta tesis de Sarlo, sobre la que reflexionó con más demora en su fundamental libro *Una modernidad periférica* (Sarlo, 1989), encierra una falsa oposición, una firme debilidad. Porque también la gauchesca, como sabemos justamente desde Borges, es obra de letrados, urbanos y convencidos de las bonanzas de la civilización que viene de la ciudad, hasta el propio José Hernández en *La vuelta de Martín Fierro* (1875). Letrados que, por lo tanto, se apropian (o en cierto modo inventan) un personaje, una voz, un tono y un repertorio de problemas políticos, sociales y culturales. La gauchesca mira el campo, que es entonces “desierto”, como dice Sarmiento, “pampa” o “pradera”: un espacio vacío y remoto que sólo entra en un conflicto aparente con la ciudad pequeña y frágil, en ciernes, pero se lo mira desde la ciudad y, en cierta forma, en favor de los intereses de la ciudad que se siente portadora de los valores de la civilización, el progreso, la paz y el orden.

En los años veinte las comunicaciones entre la literatura de ambos márgenes del Plata fueron muy activas, tanto a través de algunas antologías poéticas como, sobre todo, por el intercambio fluido que se dio en las numerosas revistas de escritores jóvenes, como las porteñas *Martín Fierro*, *Síntesis*, *Proa* o *Claridad* y las montevidéanas *La Cruz del Sur* y *La Pluma*, y aun entre las páginas literarias de algunos periódicos (como *La Nación* y, más tarde, *Crítica*, de Buenos Aires y *El Día*, de Montevideo).

Esto explica porqué dos años después de su edición uruguaya, Jorge Luis Borges haya reseñado en *Síntesis* el primer libro de cuentos de Francisco Espínola (*Raza ciega*, 1926), quien luego sería un consagrado narrador en su país, pero entonces apenas era un muchacho conocido por un círculo limitado de amigos. Borges no pierde la ocasión para profundizar en esa nota su desmitificación del realismo rural y, de paso, para extender esa estrategia hacia la otra orilla. En esos cuentos ve que

En desacuerdo salvador con las habituales muestras insípidas del género criollo, la localización aquí es lo adjetivo y el yesquero, el mate y las quinchas son meros accidentes de lugar y nunca obsesiones. El autor es un poseído por destinos de hombre y no por objetos (Borges, 1928).

En rigor, antes que Borges, en la orilla oriental del Plata el poeta vanguardista Alfredo Mario Ferreiro postuló que en estos cuentos de Espínola se fracturaba el costumbrismo, el mero inventario de cuestiones criollas:

Esto de no copiar la realidad (procediendo felizmente al revés de como han procedido todos los aburridores costumbristas del Río de la Plata, excepción hecha de Yamandú Rodríguez), es, a nuestro entender, el más alto mérito de Espínola. Su fantasía artística le permite ser el intérprete de cierta manera de sentir al gaucho; [...] La nota de universalidad de la obra de Espínola es el sello positivo de su grandeza y de su audacia. Hasta ahora los relatos gauchescos naufragaban en el Río de la Plata si trataban de vadearlo para irse al extranjero. Ahora se agigantan, interesan a otros pueblos, cobran altura, se orientan y, como aeroplanos bien equipados, parten en un raid magnífico haciendo escalas en todas partes (Ferreiro, 1927:37).

Habría que esperar a 1939 para que en Montevideo prosperase con cierta fortuna esta mirada entonces minoritaria en Uruguay. Otra vez un texto de Espínola provocó el escándalo, y fue Juan Carlos Onetti quien de modo no menos agresivo al de su colega porteño atacó el realismo campesino en un puñado de artículos aparecidos en el novel semanario *Marcha*. A diferencia de Borges, el entonces joven e ignorado escritor bifurcó su ataque: por un lado, reclamó una literatura sobre la ciudad, adecuada al nuevo instrumental narrativo de vanguardia; por otra parte, impugnó “*la creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas*” y la superstición de que lo “nacional” literario sólo finca en la posibilidad o, mejor, en “*la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos*”¹. Pocos meses antes de la publicación de su *nouvelle El Pozo*, en 1939, Onetti escribió en *Marcha* acerca de la novela *Sombras sobre la tierra* (Buenos Aires, Claridad, 2ª. ed., 1939), a la que elogió, y en cierta medida utilizó para reforzar su proyecto en plena marcha. Las dos “*virtudes*” que encontró en el libro de Espínola delatan esa lectura a favor de sus intereses urbanizadores: 1) “*Sombras sobre la tierra demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos*”; 2) “[*Sombras sobre la tierra*] *trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus lugares, sin esfuerzo, revelando la esencia angélica*

de los miserables. Evadida del naturalismo árido que la precediera [...] tiene lugar [en la novela] la aventura humana y su absurdo"².

La lectura onettiana de esta novela importa aun como reflexión sobre su actitud ante la literatura rural uruguaya, a la que encuentra "*paralizada, sin derroteros*". Frente a ese corpus que considera obsoleto, el texto de Espínola significa la asunción de los espacios, personajes y hablas urbanas por quien, apenas unos años antes, había publicado los cuentos de *Raza ciega*. Y, siempre si miramos desde el Onetti de 1939, nadie mejor para enunciar una crítica a este sistema literario que el propio moderado cultor de velorios de angelito (al que dedica todo un cuento titulado, precisamente, "El angelito"), nadie más útil para la demolición de ese repertorio que Espínola, él mismo creador de chinas del pago con "*trenzas largas y flexibles*", como las que se bifurcan en la hermosa cabellera de Elvira en "El hombre pálido".

A mediados del siglo XX la discusión caminó por otros carriles. Varios críticos de la llamada generación del "45" aprendieron la enseñanza de Borges y Onetti, y la desarrollarán con algo más de cuidado y con no menos vehemencia. "*Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos*", había escrito Onetti en *El pozo* (Onetti, 1939: 84), el relato fetiche para la nueva generación, el relato llave de la modernidad narrativa, del origen de una práctica estética, la frontera entre dos épocas. El texto todo, pero en particular esa frase hipercitada, funcionaron como la partida de defunción de la narrativa campesina y el simultáneo "*descubrimiento de la ciudad*", según propusiera Emir Rodríguez Monegal (Rodríguez Monegal, 1968). Aparte de este crítico que tuvo el papel más activo y polémico, Carlos Martínez Moreno, Carlos Real de Azúa, Mario Benedetti y, en menor medida Ángel Rama, tomaron el poder cultural en *Marcha* y –salvo el último de los citados–, en la revista *Número*. Desde esas páginas se menospreciará o se verá con desconfianza el realismo rural de las décadas anteriores, se publicitará la necesidad de hacer literatura ciudadana, se propiciará una apertura hacia la novedad técnica y lo cosmopolita contra la exaltación del color local. Una práctica textual interesante de esta línea la aporta el propio Benedetti, quien al reeditar en 1967 el primero de sus libros de cuentos (*Esta mañana*, 1949), suprime "Insomnio", un texto claramente filiado al realismo suburbano. Otra tendencia crítica del 45, representada en la revista *Asir* y, más tarde, en las páginas literarias de *El Ciudadano* y *El País*, encontró en Arturo S. Visca y Domingo L. Bordoli sus ejercitantes más activos. Ellos defendieron la validez de esa literatura a la que el primero de los nombrados siempre llamó "criollista", en tanto significaba una empresa colectiva de una serie de creadores que visualizaron estéticamente "*la realidad nacional*", a la que se propusieron "*consolidar*" (Visca, 1972: 20-24 y 334).

Uno y otro de los equipos intelectuales más dinámicos del medio siglo seguían planteando el debate en relación con la dicotomía regionalismo/cosmopolitismo. Esto implica que seguían los esquemas propuestos, básicamente, por Arturo Torres Rioseco en su libro *La gran literatura*

iberoamericana (Torres Rioseco, 1945). Una moderada variante o corrección a las propuestas de Torres Rioseco propone Benedetti en un ensayo de 1951, haciendo funcionar otra dicotomía: arraigo versus evasión. “*El escritor americano –dice Benedetti– tiene a mano una angustia directa y sustancial, primitiva si se quiere, pero viviente y vivificadora. Tiene la realidad*” (Benedetti, 1951: 89). Pero esa constancia de lo real produce en el escritor hispanoamericano una desaconsejable ansiedad:

Prefiere que su obra se consolide por su importancia humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo (Benedetti, 1951: 91).

En 1954, un asiduo colaborador de *Asir*, el narrador Eliseo Salvador Porta, revisó la cuestión de la decadencia de la “*literatura autóctona*” y sus posibilidades de salir a flote. En Uruguay, a esa altura, era notoria la prosperidad de la literatura de ambiente ciudadano y aun de las formas de lo fantástico o por lo menos los discursos que rompían con el realismo decimonónico al uso en la ficción criolla canónica, según se verá en la segunda parte de este trabajo. Tómese en cuenta que de 1947 es *Nadie encendía las lámparas*, de Felisberto Hernández, de 1949, *Las hortensias*, del mismo autor; de 1950, *La vida breve*, de Onetti; de 1951, *La mujer desnuda*, de Armonía Somers; de 1953 *El derrumbamiento* de esta misma narradora y la novela *Quién de nosotros*, de Benedetti. También para 1954 era ostensible la victoria del aparato crítico que sostenía estas propuestas en desmedro de la línea que Porta llama “autóctona”. En lugar de atrincherarse en la defensa sin concesiones de los temas y enfoques tradicionales, Porta reconoce en esta corriente criolla una dosis fuerte de repetición. Cree que, siempre dentro de los rumbos del realismo, sería

saludable reaccionar contra esa tendencia rememorativa, de la que por fuerza resulta un tono quejumbroso [...] Salvo excepciones, pocos escritores afectan al campo paran mientes en las grandezas y miserias de los arrozales, las cooperativas agrarias, las lecherías, el Instituto de Colonización, el empleo de máquinas, etc., etc. (Porta, 1954: 54).

Pero si Eliseo S. Porta se desvela por acercar la literatura a la realidad social, como en su novela *Con la raíz al sol* (Montevideo, *Asir*, 1953), en la que trabaja sobre la sequía y la miseria campesinas del norte, ni en ese artículo ni en su práctica ficcional específica va a reformular los dispositivos técnicos con que asume lo campesino. Este proceso, en cambio, se estaba operando simultáneamente en México, donde Juan Rulfo había publicado *El llano en llamas* un año antes de la aparición del mencionado artículo y donde, un año después, daría a conocer *Pedro Páramo*. Estos dos libros, como se sabe, contribuyeron a la liquidación del regionalismo tradicional en América Latina. Y este es el punto capital de la discusión, uno de los más complicados: las difíciles relaciones de continuidad o de ruptura entre el regionalismo y “lo que vino después”, o a partir, básicamente de Rulfo y

luego de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y, en parte, Gabriel García Márquez, para citar a los más célebres y transformadores, sin olvidar la obra decisiva –también para el mundo hispanoamericano– de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão, Veredas*. En estos, como ha señalado Carlos Pacheco, puede delimitarse una “*comarca oral*” (Pacheco, 1992), es decir, una escritura que hunde sus raíces en las tradiciones populares y por lo tanto orales de América Latina, antes que en las fuentes metropolitanas, a la vez que aprovecha y enriquece la nueva tecnología narrativa, que modifica a fondo la exposición plana del realismo decimonónico, la reproducción costumbrista de episodios de vida, la inserción meramente reproductiva de cuentos o historias orales (como los cuentos de “aparecidos” o la saga del zorro, tan abundantes en la literatura posgauchesca rioplatense).

Fue, en realidad, Antonio Candido el primero en teorizar sobre este traspaso, sobre este diálogo difícil y estos narradores a los que llamó, en un artículo de 1972, “*suprarregionalistas*”, quienes atentos a la “*conciencia lacerada del subdesarrollo*” llegan a superar el naturalismo asumiendo novedosos recursos propios de las vanguardias narrativas metropolitanas (Candido, 1972). Con todo, el juicio de Candido sobre los regionalistas del período 1920-50 resulta, por generalizador, demasiado severo y, hasta cierto punto, esquemático, ya que se ciñe a un planteo excesivamente rígido y dualista. Para el gran crítico brasileño el regionalismo puede satisfacer las necesidades de exotismo que reclama la mentalidad y la sensibilidad europeas, volviéndose de ese modo una actitud estética doblemente colonial, en cuanto parte de modelos europeos y en la medida que va hacia un pintoresquismo que prolonga la dependencia. Es cierto que, en casos como parte de la obra de Rómulo Gallegos, en *La vorágine*, de José E. Rivera, en algunas novelas de Carlos Reyles y aun en *Don Segundo Sombra*, el dispositivo regionalista –siempre visto como tematización– funciona en base a “*una atracción por ciertas regiones remotas, en las cuales se localizan los grupos marcados por el subdesarrollo*” (Candido, 1972: 350). Y es cierto, también, que no siempre acompaña a esa suerte de excursión antropológica una crítica de las condiciones sociales de la vida de esos personajes metidos en el corazón de la tierra americana. Pero para venir hacia el caso uruguayo, como en Juan José Morosoli, en Espínola, en Yamandú Rodríguez, en alguna medida en Justino Zavala Muniz, por más que hayan ejercido cierto pintoresquismo, por más que se hayan sentido atraídos por ese “hombre de la tierra” y por más que hayan incurrido en una serie de recurrencias temáticas y hasta retóricas, hay en ellos, con distintos niveles de eficacia, una sabiduría técnica que supera el puro efecto naturalista.

Un paso más dará Ángel Rama, en parte inspirado en Candido, en su *Transculturación narrativa en América Latina*. En ese libro último, apropiándose del concepto de “transculturación” que tomó de la antropología (esto es: el intercambio cultural bi o multidireccional) examinó el naufragio de “*gran parte del repertorio regionalista [...] que respondía básicamente a las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea*”

y situó el aporte de Rulfo frente a lo que llama “*proceso de transculturación*” en dos niveles básicos: la lengua y la estructuración literaria. Para Rama, la obra de Rulfo potencia en América Latina una “*búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes*” (Rama, 1989), y luego alinea a los narradores citados por Candido como “*transculturadores*”, quienes llegaron a cumplir ese proceso de integración de distintos elementos de lo popular y lo culto latinoamericano. ¿Hasta qué punto, convendría preguntarse, no estaban esas “búsquedas” presentes en los relatos de los mencionados, más allá de la visible repetición de algunos lugares comunes de lo “típico criollo”?

Lejos aun de contar con el aparato teórico antes referido, la literatura de Rulfo se hizo sentir en Uruguay inmediatamente después de su aparición, y el debate se procesó sin demoras. Ya el mismo año de la publicación de *Pedro Páramo*, Mario Benedetti escribió un largo artículo para *Marcha*, hasta donde sabemos el primero que se hizo sobre Rulfo en el Río de la Plata, al que sintomáticamente tituló “Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo” (Benedetti, 1955). No por casualidad, una docena de años más tarde, reunido en libro, el artículo pasó a llamarse “Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo”. Las razones para esa relevante operación de cambio paratextual son claras: en 1967 el “criollismo” estaba liquidado, es decir se había cumplido a cabalidad el prospecto onettiano del 39; en cambio, en 1955 todavía –como lo prueba el mencionado artículo de Porta– a Benedetti le interesa mostrar a Rulfo como modelo de escritura para terminar con los “*narradores hispanoamericanos que optan por refugiarse en los temas nativos*”, abandonando toda complejidad técnica. Por eso concluye su nota confiando en que “*la aparición de Rulfo [desmonte] el relato en línea recta, la porfiada simplicidad, [...] la endósmosis de lo llano con lo chato*” (Benedetti, 1955: 23). Visto de este modo los textos de Rulfo eran un paso considerable para la literatura latinoamericana, porque fuera de las estrategias de representación convencionales del naturalismo y del costumbrismo hacían posible el triunfo de la lengua urbana y metropolitana en el cuerpo del tema americano por antonomasia, el campo o la región. Rulfo era, leído de esa forma, como una especie de Faulkner latinoamericano.

Los escritores formados en los años veinte sintieron, como se dijo, el peso de una rica tradición cultural campesina que “[había] alcanzado, a lo largo de más de cien años, formas establecidas de poderosa incidencia en el público” (Rama, 1961). En efecto, detrás de toda actitud estética gravita una “tradición”, o una serie, con la que se mantiene un vínculo de cierta servidumbre para satisfacer un público entrenado en esa misma tradición o serie; de lo contrario, se busca romper ataduras con el pasado y alimentar la sensibilidad de un nuevo grupo de receptores (casos de Alfredo Mario Ferreiro, Onetti, Felisberto Hernández). Pero lo más significativo de este proceso en los veinte y los treinta consiste en que mientras se moderniza el país (y la región toda) desplazando el eje social, económico y

cultural del campo y los pueblos a la ciudad-puerto que se agiganta, y donde se asienta el Estado centralista, la mayor parte de los narradores prefiere ubicar sus historias en el medio rural. De manera similar a la Argentina, acontece esta paradoja de tiempos acelerados y cosmopolitas que, sin embargo, tiene a su frente una ficción nostálgica o crítica del entorno rural. Esto se evidencia en una sinonimia que se impulsa desde la clase dirigente:

el pasado rural –dice Graciela Montaldo– [...] es una manera de aglutinar un tiempo fracturado, cortado por la irrupción de otro tiempo, el tiempo acelerado de la modernización; de modo que tanto las ficciones como los ensayos tratan de encontrar algún sentido en aquel pasado [...] (Montaldo, 1993: 29).

Parece, pues, descaminado llamar “gauchesca” a una literatura que se empieza a escribir alrededor de 1920 y que representa los acontecimientos narrados con una fuerte impronta refencial, en un arco que va de la “revolución” de Venancio Flores (1868) hasta su contemporaneidad estricta y que, por lo tanto, no puede contemplar la presencia de gauchos ni de indios porque unos y otros han sido exterminados. Había sí, y hay en esas ficciones, paisanos, es decir mestizos que habitan el medio rural ligados a la estructura económica capitalista, sometidos o rebeldes; inmigrantes europeos que con sus costumbres y sus lenguas interpelan a la vieja sociedad criolla; algunos tímidos atisbos de medios técnicos (el telégrafo, el teléfono, el automóvil) impensables en los predecesores inmediatos y prestigiosos como Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana y Carlos Reyles. El peso de la gauchesca o la literatura rural “cultura” (Alejandro Magariños Cervantes, Acevedo Díaz, Viana, Reyles o Benjamín Fernández y Medina), llevó a muchos escritores posteriores (como el poeta Elías Regules, por ejemplo) a la apología del mito nacional, pero en la mayoría de los casos sólo condicionó una estética que pudo funcionar –al igual que en la matriz– como en un auténtico “sistema”³. Sin que se sienta crujiir sus cimientos, este apunte puede trasladarse a la literatura que sucede a la gauchesca, pero que más allá de esa sucesión es otra cosa.

Por aquellos años en los que se estaba realizando el recambio, hasta los críticos más conocedores (como Borges) no siempre advirtieron los matices diferenciadores entre una y otra forma. En un juvenil ensayo sobre Hilario Ascasubi, Borges concluye ambigualmente que la gauchesca “*cierra hoy su gran órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y de Silva Valdés*”, lo cual es una forma simultánea de mostrar continuidades y sutiles rupturas (Borges, 1993: 62), bien que implica separar a los dos poetas uruguayos –y a ningún argentino ni riograndense, a estos últimos por su absoluto desconocimiento– de los practicantes de una literatura que simula ser “*arrabalera*” o “*españolada*”, dos esquemas posibles de escritor que Borges entonces percibe:

El que no se aguaranga para escribir y se hace peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria ninguna (Borges, 1994: 146).

Una de sus notas sobre Silva Valdés explica mejor lo que se podría interpretar como ambiguo, porque los poemas camperos de *Agua del tiempo* (1921) le parecen no sólo magistrales entre todos los que se hacen en lengua española, juzga además que la forma de cincelar sus imágenes en ellos “no es el principio de un arte inédito, sino la cristalización y casi la pérdida de otro antiguo” (Borges, 1993: 68). Esto lleva consigo un corolario evidente y otro virtual: primero, Silva Valdés viene de la gauchesca pero a fuerza de metáforas nuevas le tuerce el cuello; segundo, la novedad puede agotar (y agostar) su propia estética en tanto singular, difícilmente propiciatoria de continuadores y segura fabricante de epígonos. Lo cierto es que algunos, como Fernán Silva Valdés o Ipuche, redujeron al máximo las hipotéticas peculiaridades del habla criolla para expresar caminos alternativos a la vieja retórica con un castellano académico salpicado de coloquialismos camperos y en acuerdo a los nuevos aportes de la vanguardia. A esto le llamaron, ellos mismos, “nativismo” o incluso Ipuche lo llamó “gauchismo cósmico”, operación que consistía –como notó Borges antes que nadie– en “conceder preeminencia a [los motivos camperos] que la leyenda no ha prestigiado” (Borges, 1993: 64). Pero estos claros desvíos, por lo demás débiles en la prosa narrativa, por un plazo no hicieron sino fortalecer el interior del sistema, porque se trató de pequeños ajustes a los motivos ya clásicos, y a la larga, como lo entrevió Borges, lo condenaron a la ruina, a la extinción o a la clonación de escritores criollos a la manera de uno u otro. De hecho, el nativismo pone sobre la mesa uno de los puntos más sensibles de toda esta discusión: el que tiene que ver con el estatus de la lengua. Reducir las deformaciones de la norma arquetípicas del habla gauchesca, atenuar la presencia de idiotismos y barbarismos tan visibles en la gauchesca, sobre todo en la etapa de su maduración a partir de Hilario Ascasubi y, en Uruguay, con *Los tres gauchos orientales* (1872) de Antonio D. Lussich, está mostrando la necesidad de recambio y, si se quiere de agotamiento.

En medio de las transformaciones sociales y políticas más fuertes que sobrevienen con la consolidación del proyecto modernizador en la década del veinte, la literatura de asunto rural puede ser observada como una última resistencia a esa modernización, preñada de ciertos reflejos conservadores. Esto puede rastrearse en las todavía inexploradas revistas de amplia circulación y larguísima vida que albergaron exclusivamente esta modalidad literaria, tales como *El Fogón* (1895-1923) y *El Terruño* (1917-1950), y esta última, no en vano, toma su título de la novela homónima de Reyles. Un poco de estadística puede aclarar más el asunto. Como se verá en la cronología que se incluye al final de esta entrega, entre 1920 y 1940 se publicaron un centenar de títulos narrativos de autores uruguayos (dentro o fuera del país) o de extranjeros radicados en este territorio. Entre ellos, casi la mitad contienen relatos de ambiente campesino, que corresponden a veinte escritores en un total de cuarenta y seis. Para medir la significación de la narrativa rural considérese, en primer lugar, que Montevideo es el topos elegido por la mayor parte de los cincuenta y dos libros que no incluyen

narraciones campesinas. Pero las estrategias de representación de lo urbano son diversas, desde el realismo a la usanza en el siglo XIX hasta su plena superación; por ejemplo, *Los amores de Juan Rivault*, 1922, de José Pedro Bellan; *Máquinas*, 1932, de Juan Carlos Welker; *El pozo*, 1939, de Juan Carlos Onetti. Hay otros tantos relatos cuyo planteo escapa de los límites uruguayos y aun a las fronteras de la lengua castellana (como *L'homme de la Pampa*, 1923, de Jules Supervielle); otros, por último, como los primeros e inclasificables libritos de Felisberto Hernández (*Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, etc.) no se acomodan en ninguna categoría genérica o en las taxonomías más o menos estables. En cambio, y sin salvedades, los relatos criollos del período responden con matizada fidelidad al dispositivo realista, conformando una trama mucho más poderosa y homogénea que las historias no localizadas en el campo y los pueblos. Son escasas las antologías del cuento aparecidas en Montevideo en el período que comprende esta introducción. Se trata del colectivo *Siete cuentos* (Ed. Cartel, 1927); la *Antología de narradores del Uruguay* (Ed. Albatros, 1930), organizada y prologada por Juan M. Filartigas y la *Antología del cuento uruguayo* (Ed. Claudio García, 1944, dos volúmenes), a cargo del también narrador Alberto Lasplaces. En ellas alternan las dos “tradiciones”, aunque con una ostensible predominancia del sector rural y un efectivo debilitamiento de las propuestas no realistas, salvo en la compilación de 1927, que en rigor no es más que una reunión de un puñado de cuentos de algunos jóvenes amigos pretenciosamente vanguardistas⁴.

En suma, preferimos llamar *posgauchesca* a esa literatura narrativa que aun encauzándose en el discurso regionalista latinoamericano encuentra ciertas peculiaridades en el sur de Brasil, la pampa y la mesopotamia argentinas y en toda la pradera uruguaya que, en primer lugar, reconoce una deuda obvia con la literatura gauchesca. A propósito del prefijo “pos”, Calinescu señaló que suele ser “*un instrumento terminológico común en el lenguaje de la historia, y a menudo, es un medio bastante neutral y conveniente [para] indicar la posición temporal de ciertos hechos por referencia a un momento previo más importante. El hecho de que un fenómeno específico se caracterice en términos de su posterioridad a otro fenómeno sugiere sin duda inferioridad*” (Calinescu, 1991: 134). Algo de esto hay en el caso que nos ocupa, pero no del todo. La literatura gauchesca tiene como centro el personaje del gaucho, sus costumbres, ambientes y sus hipotéticos lenguaje, sentimientos y una supuesta mundivisión común. Eso ocurre, con evidentes variaciones, desde el fundador del género, Bartolomé Hidalgo, hasta con un aceptable grado de innovación, por lo menos, en Regules; es decir desde los albores de la revolución artiguista hasta el borde de los siglos XIX y XX. La posgauchesca, por su parte, sucede a la anterior en el tiempo y admite o reconoce ese carácter sucesorio, pero aun así reajusta o moderniza los medios expresivos de la gauchesca de acuerdo a las transformaciones económicas, políticas, sociales y, quizá en último término, estéticas. Sobre esta postrer afirmación, cabe señalar ligeramente que, verbigracia, la tendencia “nativista”, aunque afecta a ciertos recursos

de la novedad técnica impulsada por la vanguardia de los veintes, en lugar de sustituir el repertorio tradicional de la gauchesca, apenas lo permuta. Es decir: donde había gaucho levantisco aparece el domesticado paisano, donde había campo abierto o estancia cimarrona queda la hacienda alambrada, donde había solitarios ranchos de barro y totora permanecen estas construcciones rústicas pero ahora en general aglomeradas. Ni siquiera el empleo de la norma lingüística del castellano académico puede ser, en todos los casos, una prueba concluyente de ruptura con la gauchesca fundacional, ya que exceptuando los aportes de Ipuche, Silva Valdés y la etapa final –o madura– de la obra de Espínola y de Morosoli, casi todos los escritores de esta tendencia siguen bastante leales a los recursos típicos del habla literaria campera.

En el período señalado, en síntesis, los profundos cambios en las estructuras económicas y sociales llevan consigo una respuesta artística o – si se quiere moderar el desplazamiento –, una correspondiente conducta artística. Estas transformaciones se producen entre el militarismo (1875-1889) y la consolidación del proyecto personificado en la figura política de José Batlle y Ordóñez, esto es, por la misma época de redacción de los textos de referencia (entre 1920 y 1930, *grosso modo*). En ese plazo, se afirma el Estado capitalista hegemónico por la ciudad-puerto, se vive el apogeo y la ruina del caudillismo rural, experiencia que se cierra en 1904 con la muerte del jefe rural insurrecto Aparicio Saravia; se presencia el surgimiento y el éxito del Estado urbanizador y reformista que diseña el batllismo. En los últimos años del proceso, se asiste al desmembramiento de la comunidad rural tradicional, por un lado, merced a las inequidades sociales que provoca la mentada afirmación del capitalismo (con las secuelas de “pueblos de ratas” o del pobrío que engrosa el cinturón de miseria de las ciudades); por otro lado, en virtud de la continua llegada de los inmigrantes, cuyo número decrece hacia el norte del país en relación directamente proporcional según la tierra se vaya concentrando en menor cantidad de propietarios⁵.

En los relatos posgauchescos se combina el efecto costumbrista (la construcción del ambiente y del paisaje) con el elemento humano, de ahí la utilización predominante de las técnicas realistas. Dentro del circuito de campos y suburbios pueblerinos abundan los peones u otras modalidades del personal de la estancia-empresa (como en “Los alambradores”, de Víctor Dotti o *El paisano Aguilar*, de Enrique Amorim); “servidores” en las guerras civiles (como en “La defensa”, de Yamandú Rodríguez, “Las dos sentencias del capitán Lezama”, de José Monegal o “El ladero”, de Amorim); matrones taciturnos y violentos (como en *Crónica de un crimen*, de Justino Zavala Muniz o en una multitud de cuentos de José Monegal); cocineras, brujas, maestras y prostitutas (como en *Don Juan, el zorro*, de Espínola o en *Eva Burgos*, de Amorim⁶); caudillejos prepotentes, milicos de policía o soldados de línea (como en “Donato”, de Serafín J. García, “La «Torda» o el «Lobizón»”, de Valentín García Saiz); damas semiburguesas (como en “La huésped”, atípico cuento de Adolfo Montiel Ballesteros); estancieros y comerciantes, que en general son extranjeros o de origen “gringo” (como en

El caballo y su sombra, de Amorim); negros y pardos (como en “Tomás Corrales”, de Pedro L. Ipuche); paisanos viejos y chinas jóvenes (como en “Domingo”, de Y. Rodríguez); gringos despreciados por los criollos o que luchan por integrarse con su trabajo y su nostalgia de la tierra lejana (“Los nidos”, de Santiago Dossetti o “Los albañiles de «Los tapes»”, de Morosoli).

Todo esto conviene al proyecto de reconstrucción de una colectividad rural en fuga. Entre otras cosas funciona bajo esos parámetros porque, a medida que retrocede, de esa comunidad no quedan constancias en el discurso de la historiografía contemporánea, preocupada –como lo estará al menos hasta mediados de los sesentas– por la historia política, militar y las biografías “heroicas”⁷.

2. Ciudad/vanguardia/formas de lo fantástico

Aunque la narrativa rural fuera hegemónica, alrededor de 1920 el paisaje urbano uruguayo cambia radicalmente. Según el censo de 1908 casi la mitad de los habitantes del país vive en ciudades y, de ellos, casi un treinta por ciento, cerca de 310.000 personas, residen en Montevideo, entre los cuales hay unos 90.000 extranjeros. Aun sin datos censales precisos, no es difícil especular sobre el notable crecimiento demográfico en las décadas posteriores, tomando en cuenta, en principio, que el flujo migratorio hacia Uruguay entre 1919 y 1930 se elevó a casi 200.000 personas (Oddone, 1966: 63). El triunfo del proyecto batllista y su modelo urbanizador representaba la consolidación de “*lo foráneo*”, según observación de Barrán y Nahum (Barrán/Nahum, 1979: 121). Pero el país se “agringaba” también en otras direcciones: el número de automóviles se multiplicó por cuarenta entre 1905 y 1915, mientras que en la década del veinte Uruguay ocupaba el tercer lugar en el mundo en cuanto a la cantidad de automotores *per cápita*⁸; ya en 1916 había teléfono en casi once mil hogares montevidianos; los avisos de las revistas ilustradas y la prensa diaria demuestran un avance considerable en el consumo (o en los estímulos para el mismo) entre las crecientes clases medias; los “biógrafos” brotaron por distintos puntos de la ciudad, en todas las capitales del interior y, desde 1913, los espectadores de cine superaron cada vez más a los de teatro. Pronto se verán cruzar los primeros aviones, uno de ellos pilotado por Ramón Franco y otro por el uruguayo Tydeo Larre Borges, salido de estas tierras.

Las grandes obras avanzaron hasta cambiar el mapa del casco urbano (erección del Palacio Legislativo, 1921; ensanche de la Avenida Agraciada, construcción de la Rambla Sur, etc.). La apoteosis de este proceso modernizador se produjo en 1928 con la finalización del Palacio Salvo, al que cantaron los poetas vanguardistas Alfredo Mario Ferreiro y Juvenal Ortiz Saralegui en libros aparecidos el año anterior. Casi de un golpe, la mansedumbre provinciana fue asaltada por el movimiento en la Ciudad Vieja, en parte del Centro y de la cercana Rambla. Muchos sintieron bajo amenaza sus formas de vida, al punto que hasta los directivos del Automóvil Club felicitaron al Jefe de Policía de Montevideo, en nota remitida el 23 de diciembre

de 1919, por las medidas adoptadas “*para evitar que en la rambla Wilson ciertos automovilistas y taxímetros circulen a grandes velocidades sin respeto a los reglamentos vigentes y haciendo peligrar a los pacíficos paseantes*” (*El Bien Público*, Montevideo, 24/XII/1919). Otros vivieron con éxtasis el cambio de sensibilidad, incluidos los miembros de las clases medias de ingresos reducidos, entre ellos los inmigrantes jóvenes originarios de zonas rurales de Europa, quienes se retrataron para postales de uso doméstico en las calles y avenidas, junto a un automóvil –más ajeno que propio–, y hasta no desdeñaron el fotomontaje que les permitía cumplir el extraño sueño de subir a un avión.

En el sur del país esta fuerte irrupción de la modernidad aparejará un entusiasmo, alentado o acrecido por los triunfos futbolísticos de Colombes y Amsterdam (1924 y 1928). Esta modernolatría, aun a cuenta de la convivencia con el arte tradicional de atmósfera campesina, que si bien imperaba también estaba infiltrada por lo nuevo, no podía dejar de afectar la producción literaria. Horacio Quiroga fue el primer sensible a los cambios en casi todos sus registros, pero muy especialmente en relación con el cine y el fútbol. Ciertamente lo hizo desde Buenos Aires, es decir en contacto más intenso con lo arrollador nuevo; cierto, también, que este deporte tan popular en las dos orillas del Plata recibe en “Juan Polti, *half-back*” (publicado en la revista *Atlántida*, de Buenos Aires, en 1918) un tratamiento algo lateral o, mejor dicho, se pone al servicio de una historia trágica, de esas en las que Quiroga ya tenía larga e inmejorable experiencia. En este cuento la “*gloria*” elige como víctima al *alter ego* de Abdón Porte (jugador del Club Nacional), un muchacho que viene de abajo y para quien ese “*paraíso demasiado artificial*” lo encumbra con la misma rapidez que lo hace rodar hacia el abismo, hacia un desenlace fatal que conmovió a Montevideo: “*Nada, menos que la gloria, es gratuito. Y si se la obtiene así, se paga fatalmente con el ridículo, o con un revólver sobre el corazón*”. El episodio de base real, narrado con extrema economía de recursos, con una impiedad en la que no hay el menor asomo de sentimentalismo, destaca en la época por su osadía, por la novedad de su planteo.

La incorporación del fútbol, a la que otros escritores de los veinte verían con antipatía en tanto les quitaba público para las “*altas esferas*” del arte, no está al margen del creciente empuje de la industria cultural que, en el reino de la letra, comprende el folletín, las revistas de actualidades, las ediciones de libros “*de kiosco*” y, en suma, los intentos de profesionalización del escritor, en general no muy exitosos en esta orilla pero sí en la otra margen. Beatriz Sarlo ha observado que, entonces, la vanguardia martinfierrista porteña –con Borges a la cabeza–, desprecia las obras de un Benito Lynch o de un Quiroga, porque rechaza a los que “*hacen dinero con el arte*” (Sarlo, 1997), es decir a quienes se lanzan a conquistar un mercado popular con publicaciones baratas y relatos que en general condescienden con ese gusto masivo.

También en el interior de la narrativa uruguaya se vociferó, como en la vanguardia argentina, contra esa “corrupción del gusto”, aunque varios de los que esto pensaron tuvieron poco o nulo contacto con los crujidos de la “institución arte”. Muchos seguían fieles a la autonomía de la producción simbólica ante los referentes más próximos, según la práctica de los modernistas, o continuaban el culto romántico del arte como una esencia sólo accesible a los elegidos. Adolfo Montiel Ballesteros, por ejemplo, quien de modo simultáneo presionó los pedales del realismo rural y del relato de asunto ciudadano, salió al ataque en “El folletín del amor” (*Cuentos Uruguayos*, Florencia, Tip. Giuntina, 1920). En los primeros párrafos parodia los episodios de un folletín “rosa”: el protagonista ha recortado de un diario los cinco capítulos de una historia sentimental y en su imaginación da vuelta la trama, que “*asoma su perfil lírico entre la amazotada prosa comercial de los lacónicos reclames del gran diario*” (pág. 157). Contemporáneamente, en “El amor de la histérica”, de Vicente Salaverri, una joven hipersensible le oferta a su novio un suicidio a dúo. El narrador comenta que esta proposición conviene a “*una escena de folletín: dormirse abrazados en un tálamo blanco, tras un supremo deliquio, mientras en el suelo flores odorantes formaban alcatifa*” (*Cuentos del Río de la Plata*, Barcelona, Ed. Cervantes, 1921: 101). Con un poco más de oído para las novedades, en la narración “El inventor fracasado”, Ildefonso Pereda Valdés crea un personaje que consigue la fórmula para esclarecer todos los crímenes misteriosos. Acto seguido, el extraordinario investigador recibe una carta de la dirección de *Las Noticias*, en la que se deja sentada una protesta porque el periódico “*no puede permitir que por culpa de su maldito invento se suspenda la publicación del folletín «El crimen misterioso de la Rambla Wilson». Su invento arruinaría a toda la literatura que viene alimentándose del misterio*” (*El sueño de Chaplin*. Montevideo, Ed. Río de la Plata, 1930: 96). Y el propio Pereda Valdés, en otro texto del mismo libro titulado con elocuencia “Cuento a la manera de muchos”, se mofa de las colaboraciones preparadas para las revistas de actualidades: historia breve pero con varios sucesos, motivo amoroso, muerte por suicidio, abandono del ser amado, apelación al “*star system*” como fuente de la nueva inspiración sentimental para la mujer. El relato lleva este acápite: “*Un Director de revista ilustrada, me dirigió una nota pidiéndome colaboración. En ella decía: «Quiero un cuento de trama movida, que pueda interesar a los lectores. Se le pagará mil pesos por cada mil palabras»*”.

De la resistencia al periodismo masivo y los folletines que “abaratan” o degradan el alto sentido del arte –según lo había atacado sin cortapisas José Pedro Bellan en su novela *Doñarramona* (1918)–, estos escritores pasan a la crítica de la mujer y otra de sus aficiones: el cine. Las estrellas del celuloide, de uno y otro sexo, funcionan como depositarias de las fantasías eróticas. En esta línea también Quiroga es pionero desde “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), un relato que prefigura “El enamorado de Anna Glynt”, de Alberto Lasplaces, en el que se combinan la ilusión, el deseo y el

golpe de efecto que derrumba el clima onírico. Pereda Valdés insiste, sobre todo con Rodolfo Valentino, el *sex symbol* de los *twenties*: “*Las mujeres histéricas amenazaban [a Chaplin] y le insultaban porque no se parecía a Rodolfo Valentino*” (“El sueño de Chaplin”, op. cit.: 12); y en el citado “Cuento a la manera de muchos”, se ubica el siguiente cuadro: “*Juan tenía que trabajar todo el día, ella, en cambio, reía como una chicuela y copiaba cartas de amor. Leía «El Suplemento» y «Mundo Argentino». Leía novelitas y le gustaba el baile. Oh ¡Rodolfo Valentino! Soñaba con Rodolfo Valentino*” (op. cit.: 102-103).

Bellan aporta una variante original y atrevida en su época con “Los amores de Juan Rivault” (1922), precedente todavía inexplorado de “Las Hortensias” (1949) y, en cierta medida, del cuento “Menos Julia” (1947), de Felisberto Hernández, quien había sido su alumno en educación primaria. En el relato de Bellan, el cine resulta el espacio oscuro para la ejecución de actos masturbatorios y lances amorosos, con éxito y sin él, que en principio ejecutan los compinches Rivault y Robledo:

El salón del Cine constituía su especialidad. No había biógrafo en Montevideo donde no hubiese tenido alguna aventura. Ayudado por la sombra, escudado en su desparpajo, llevaba a cabo hechos increíbles que asombraban a sus compañeros. En este medio, la gloria de Rivault se empequeñecía. [...] En cuanto la sala quedaba a oscuras, Robledo perdía repentinamente delicadeza, consideración, respeto, su propia dignidad. Se echaba sobre la mujer que tenía a su lado y si esta se separaba, él la seguía, sin escrúpulos, groseramente (op. cit: 14-15).

En realidad, esta masa de textos narrativos que afrontan con parejo desde el cine como espectáculo, sistema comunicativo y producción cultural, sólo alcanzó un grado diverso de aprovechamiento técnico en Quiroga, Bellan y, en forma algo primaria, en “La confesión de Molly”, un cuento solitario de Alfredo M. Ferreiro publicado en *La Cruz del Sur*. Sólo estos uruguayos de los veinte lograron aprender del cine –como con mayor afinación lo estaban haciendo Joyce o Faulkner– el manejo múltiple de los planos narrativos, los cambios y el simultaneísmo en el punto de vista, el ritmo dinámico, la desolemnización del discurso, la compresión y la síntesis.

Si Quiroga defendió el cine de aventuras, especialmente el *western*, el grupo que evaluó estos materiales como insumos degradados del espectáculo, en su momento tuvo un diálogo fluido y un respaldo en la crítica cinematográfica más influyente (Quiroga, 1996). Así, por ejemplo, José María Podestá distinguió entre fases “superiores” e “inferiores” del arte cinematográfico y responsabilizó al público de la demanda de estas últimas. Y como además de esta vulgarización hasta 1927 sólo existe el cine mudo, la literatura le *da voz*. O, dicho de otro modo, la palabra del texto literario “completa” las ilusiones ópticas que provoca el cine, cierra el círculo del espectáculo. De ahí que incida en los narradores menos diestros sólo como materia y fuente de inspiración, reflejo de conservación del estatus de la letra.

La seducción por la máquina, símbolo y fetiche de la modernidad, conquista la narrativa ciudadana de aquellos años, y otros aspectos como la

publicidad y los avisos, son incorporados a los relatos o rechazados como manifestación de un capitalismo agresivo, así el caso temprano de Alberto Lasplaces en su cuento “El hijo del agitador” y, más tarde, Felisberto en “Muebles El Canario”. En las historias rurales coetáneas la representación realista obliga a describir las tareas y los instrumentos camperos, proceso visible hasta en quienes rehúyen lo puramente costumbrista, como Espínola, Dotti, Zavala Muniz, Yamandú Rodríguez, Dossetti y Morosoli. Con vigor paralelo, los urbanos (sean realistas, fantásticos o lo que fuere) se inclinan ante la máquina. Alguno, como Alberto Lasplaces en “Novia de pueblo”, dentro de cánones convencionales, según fue apreciado en su época, ofrece “*el propósito deliberado de hacer la apología de la vida ciudadana, multidinámica y febril, frente a la vida pueblerina, estática y de un romanticismo agonizante*” (Ibáñez, 1928: 141). Enrique Amorim –a la vez notorio y abundante prosista criollo–, emplea el teléfono para ordenar un nuevo esquema narrativo, que despliega los diálogos ahora ante la verosímil comunicación de dos voces que se cruzan en el éter (“Plaza, 7223”, del libro *De 1 al 6*, 1932). En “Los amores de Juan Rivault”, las máquinas pautan la vida del protagonista, quien a los catorce años recibe de sus padres el regalo de una motocicleta y, ya crecido, procura en los tranvías mórbidos encuentros eróticos con la primera muchacha que tiene a su alcance. En “¡Maní!”, del mismo Bellan, un cochero se queja por la competencia de los taxis, preferidos por los clientes jóvenes: “*Si no fuera por los viejos, nos moriríamos de hambre*”. Sonidos y sensaciones de la modernidad maquinista se oponen en este corpus narrativo –igual que en la poesía de la época en las dos Bandas– al silencio del suburbio, como puede advertirse en “¡Maní!”, en “La confesión de Molly” y en la novela vanguardista de Julio Verdié, *Hilván* (Montevideo, Ed. Mural, circa 1930).

La animización de los objetos puede resultar, así sea indirectamente, una derivada de la modernidad. A la conocida práctica que Felisberto Hernández lleva a cabo desde sus primeras ficciones, esta línea sigue en escritores que casi no se apartan del canon realista, tal el caso de Lasplaces en “El automóvil”: “*Para Anselmo aquello no era una máquina fría e irresponsable, sino un ser vivo y cariñoso*” (*El hombre que tuvo una idea*, Montevideo, 1927: 119). De un modo más complejo, y con una batería de imágenes que sintonizan con las vanguardias metropolitanas, Julio Verdié hará lo propio en *Hilván* y en el cuento “Sodomita”, el único de los suyos que pudimos detectar (incluido en *Siete cuentos*, op. cit., 1927). En esas narraciones desafía el estatuto realista, porque mezcla las voces narrativas, introduce un texto dentro de otro, maneja la noción de “obra abierta” –como Felisberto en *Libro sin tapas* (1929)–, en la medida que invita al receptor a completar la historia: “*suplicándole que lo recoja para terminar el relato que bien puede convertirse en una novela de éxito*” (“Sodomita”). Verdié agrega, además, la absoluta novedad local de retratar la homosexualidad, aunque en el fondo reproduce el discurso patriarcal y discriminatorio, como lo hace Ferreiro con la prostituta de su cuento.

La máquina, la música nueva y la abrumadora presencia de los inmigrantes europeos, afectan el lenguaje de esta literatura de los veinte, que pasa a diferenciarse de cualquier texto que con los mismos referentes se escribiera hacia 1900. Hay una invasión neológica vinculada a los fenómenos de la industria cultural reciente: “*París está dominado por los negros jazz-bánicos*” (“Paulina”, de Pereda Valdés, op. cit.: 76). Aparecen vocablos del habla popular rioplatense –bajo la segura influencia del tango–, como en Lasplaces, quien detrás de la voz de un narrador en general omnisciente, y siempre “culto”, introduce coloquialismos (“*che*”) y formas conjugadas de los verbos según la fonética de las ciudades-puerto (“*te divertistes*” en lugar del académico “*te divertiste*”). En “La confesión de Molly”, Ferreiro se adecua al discurso de una mujer de cabaret, estableciendo apenas alguna censura en los términos que aludan a la sexualidad y, de paso, dialoga con la imagen de la prostituta en el tango; en “¡Maní!”, Bellan acude a los italianismos.

Pero no toda novedad es festejada. Como en algunos cuentos y novelas argentinos del período (los de Roberto Arlt y Roberto Mariani), en Bellan, Lasplaces y el Manuel de Castro de la novela *Historia de un pequeño funcionario* (1929), la oficina y el dinero son piezas de un engranaje perverso que incomunica a los seres, los despoja de sensibilidad y hasta los aliena. Verbigracia, en “El automóvil”, de Lasplaces, la fascinación del protagonista por su máquina puede entenderse como una escapatoria a las “*oscuras oficinas [donde] estuvo durante años y años condenado a amontonar números contando las ganancias de otros*” (op. cit.: 110). Esta misma línea se profundizará en “El extraordinario fin de un hombre vulgar” (1942), del libro homónimo de Alfredo D. Gravina, y en los cuentos reunidos en *Asfalto* (1944), de Serafín J. García, único libro urbano de este prolífico poeta y narrador campesino.

Se ha dicho una y mil veces, no sin cierta razón, que desde los orígenes de la narrativa uruguaya hasta *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti, el campo se impuso sobre la ciudad. Más allá de la mayor cantidad de títulos está claro que existió antes un corpus urbano numeroso y bastante homogéneo, lo cual prueba la cronología que cierra este número de *Fragmentos*. En todo caso, a diferencia de la serie campesina, la literatura sobre Montevideo no encontró una recepción crítica adecuada ni una cooptación simbólica por los círculos de poder cultural y oficial. Por otro lado, la oposición que detecta Beatriz Sarlo en el Buenos Aires de los veinte entre paisaje natural y paisaje tecnológico –inspirándose en las ideas de Raymond Williams en *The Country and the City* (1973)– si bien resulta útil y hasta esclarecedora (Sarlo, 1989), no fue tan pronunciada en la narrativa montevideana hasta bien entrados los años cincuenta. Ahí están para probarlo la alternancia de una y otra esferas en Amorim o en Montiel; ahí está, por ejemplo, el cuento de tono criollo “La broma”, de Giselda Zani, dentro del libro *Por vínculos sutiles* (1958), que contiene narraciones de atmósfera

fantástica, localizadas en circunstancias urbanas, próximas, remotas o puramente imaginarias.

Felisberto Hernández se forma en este contexto, en medio de varias tensiones: campo y ciudad, vanguardia y criollismo, realismo y formas de lo fantástico, modernización y conservadurismo. Su obra circuló, originalmente, de un modo en extremo marginal. Entre 1925 y 1931 publica cuatro títulos: *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada*. Se trata, en realidad, de cuadernitos con tapas del mismo papel en el que está compuesto el texto, que salieron en humildes imprentas del interior o de Montevideo, a los que la crítica de su época ignoró. Cuatro libros que sólo fueron estimados por un círculo muy íntimo (los filósofos Carlos Vaz Ferreira y Carlos Benvenuto, la poeta Esther de Cáceres, Juan Carlos Welker, y pocos más), y que también fueron considerados como la “*prehistoria*” de su obra, como apenas algo experimental por la crítica de los años sesenta (Mario Benedetti, José P. Díaz, Carlos Martínez Moreno, Ángel Rama, Arturo S. Visca). Esos textos se han releído como piezas con valor intrínseco y no como meros documentos autobiográficos, o como prolegómenos de una obra mayor sólo a partir de la producción neovanguardista de un Julio Cortázar, por ejemplo, sólo a través del descubrimiento de su obra por escritores de primer plano (como Italo Calvino o el propio Cortázar) y, sobre todo, a partir de la fuerte relectura de la vanguardia latinoamericana que a mediados de los ochentas efectuó un importante sector de la crítica académica latinoamericana (Hugo Achugar, Nelson Osorio, Jorge Panesi, Jorge Schwartz, Hugo Verani, entre otros). Desde luego, sin la edición de sus obras completas en media docena de volúmenes –un proyecto encarado entre 1965 y 1974 en la editorial Arca por Ángel Rama y José P. Díaz, con la ayuda de Norah Giraldi– esa relectura se hubiera retardado aún mucho más. En esas invenciones originarias casi no hay constancia o referencia plenamente identificable, a diferencia de la trilogía que forman *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (redactada en 1944-45, publicada en 1965), textos en los que hay palpables rastros autobiográficos, en los que el recuerdo y la experiencia ocupan un espacio hegemónico, en los que concurre una forma elíptica de enfrentar y de reconstruir la realidad. En estas *nouvelles* se consolidan algunos elementos de su estilo, ya visibles en la etapa inicial: la animización de los objetos; el manejo de un discurso casi coloquial o, por lo menos, nada afecto a la exposición inflamada; el uso de metáforas insólitas; el máximo aprovechamiento de lo nimio o en apariencia irrelevante; el buceo en el interior del personaje; el empleo de un humor sutil, a veces algo melancólico.

Pero en sus primeras páginas más que la narración directa de un acontecimiento, importa la observación minuciosa de los objetos, su “comportamiento” –como si fuesen entidades autónomas–, la gravitación del pensamiento sobre los sucesivos estadios o momentos por los que atraviesa la materia (como en “Historia de un cigarrillo”, de *Libro sin tapas*). Hay una fuerte tendencia a la abstracción pura, como en el inclasificable texto

“Genealogía” (*Libro sin tapas*); hay una propensión al filosofar libre y a veces epigramático, un poco al estilo de Vaz Ferreira (como en “Cosas para leer en el tranvía” y en “Diario”, de *Fulano de tal*). Al mismo tiempo, Hernández elabora las sensaciones, a veces asociadas a la memoria, y la mirada del narrador en un juego con el adentro y el afuera del texto, esto es, involucrando al lector como partícipe activo de la ficción.

Esa voluntad lúdica, humorística, esta ruptura violenta con los esquemas o los moldes de los “géneros literarios”, constituye una osadía en el Montevideo de la época. En el mejor de los casos, durante décadas se explicará esa estética por medio de una férrea, aunque inverificable, gravitación del dadaísmo, el ultraísmo o hasta del naciente surrealismo. Pocos advirtieron que había una búsqueda propia, en diálogo con las vanguardias latinoamericanas y, a la vez, marginal a ellas, en tanto pertenecían a un escritor con limitadas lecturas y periférico de los pocos grupos locales animados por cualesquiera escuelas renovadoras. Y, por último, estas curiosas piezas apenas si fueron adelantadas en algún periódico de provincias (*La Palabra*, de la pequeñísima ciudad de Rocha y otras hojas de mínima circulación), y esos libritos de tan reducidas dimensiones sólo anduvieron por las manos de unos pocos amigos-elegidos. Algunos planteos de estas ficciones seguirán rigiendo, y aun serán desarrollados en sus cuentos entre los años 1943 y 1961 (los que compiló en *Nadie encendía las lámparas* y en *La casa inundada*, 1960), problemas que tienen en esta etapa una formulación larvaria: la idea del “misterio” que rodea a los seres y las cosas, a las que sólo puede penetrar el artista (como en el relato epónimo de *La envenenada*); cierta dicción infantil o cierta ingenuidad en la manera de evocar y referir los hechos; la natural comparecencia de algunos términos coloquiales montevideanos y hasta del habla suburbana.

Antes que nada, el discurso de Hernández promueve la destrucción de las formas tradicionales del realismo que todavía estaba en auge en la literatura latinoamericana de su tiempo, con la excepción de algunos narradores nada reconocidos en la época, como los argentinos Macedonio Fernández y Santiago Dabove o los venezolanos Julio Garmendia y José Antonio Ramos Sucre o el ecuatoriano Pablo Palacio o el peruano Martín Adán o, desde luego, los modernistas brasileños, sobre todo Mário de Andrade. Pero con todos ellos Felisberto Hernández no tuvo el menor contacto personal ni —es lo más probable— la más mínima comunicación literaria.

NOTAS

- 1 Véanse, entre otros, los artículos “Una voz que no ha sonado” (*Marcha*, Montevideo, N° 2, 30/VI/1939) y la cuarta nota, sin título, que firmara con el seudónimo “Periquito el Aguador” (*Marcha*, Montevideo, N° 10, 25/VIII/1939). Estos y otros textos de esa primera época, recogidos en Onetti, 1986.

- 2 “Nueva edición de *Sombras sobre la tierra*” (Onetti, 1996: 52-54). La primera edición de esta novela es de 1933.
- 3 Esta noción clave fue propuesta para la gauchesca por Ángel Rama, tomándola de *Formação da literatura brasileira* (1962), de Antonio Candido. Véase Rama, 1977: XLIII. En realidad, Lauro Ayestarán antes había planteado que la gauchesca “*es una gran superestructura, no una definida expresión personal, al punto de que si nos propusieron como problema estilístico fijar el autor de una composición poética de este grupo tendríamos que recurrir a un criterio histórico –personajes o sucesos a los que se refiere dicha composición y que ya trató determinado autor– y no al matiz estrictamente literario de la misma, que presenta en todos los autores una extraña unidad inquebrantable*” (Ayestarán, 1959: 10).
- 4 Remito, al respecto, al artículo de Alejandro Gortázar incluido en este número, en el que se evalúa el problema en relación con el particularísimo destino de los cuentos de Felisberto.
- 5 El censo realizado en 1908 indica que “*más del 50% de los extranjeros viven en el departamento de Montevideo mientras que su gravitación proporcional en toda la República no alcanza a un 18%*” (Oddone, 1959: 32-33).
- 6 Acerca de la prostituta en *Sombras sobre la tierra*, de Espínola y *Eva Burgos*, de Amorim, véase en esta entrega de *Fragmentos* el trabajo de María de los Ángeles González.
- 7 Esto desveló en reiteradas ocasiones a Juan José Morosoli, quien se detuvo sobre el punto, sobre todo, en una conferencia dictada en 1948 en su Minas natal y dos años después ampliada también ante un auditorio de “provincias”, en Maldonado. En las dos oportunidades afirma que casi toda la literatura y la pintura engrendrada en América ha ido a parar a “*un gran cementerio donde nadie ha podido reducir restos*”. La razón, para Morosoli, es simple: “*nadie interpretó el paisaje, nadie interpretó al hombre*”. Véase Morosoli, 1999: 20-23.
- 8 “*Para ese entonces los autos americanos dominaban el mercado y los Ford y Chevrolet se volvieron ubicuos a medida que el año treinta se acercaba. [...] Para 1928, la «General Motors Uruguay S.A» ya había vendido 5.540 autos y camiones salidos de dicha planta». Ford [presentó] también en 1928 [...] el nuevo Modelo A*”. (Casal Tatlock, 1996: 92).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayestarán, L. (1959) “La primera edición uruguaya del *Fausto* de Estanislao del Campo”. In *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, Año I, N° 1.

- Barrán, J.P./B. Nahum (1979) *El Uruguay del Novecientos. Batlle, los estancieros y el imperio británico*. Tomo 1. Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- Benedetti, M. (1951) “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea”. In *Marcel Proust y otros ensayos*. Montevideo: Número: 67-106.
- Benedetti, M. (1955) “Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo”. In *Marcha*, Montevideo, Año XVII, N° 788, 4 de noviembre: 20-21 y 23. (Recogido inicialmente en *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967, con el título “Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo”: 132-142).
- Borges, J.L. (1993) “Ascasubi”; “Interpretación de Silva Valdés” y “La criolledad en Ipuche”. In *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral [1925].
- Borges, J.L. (1994) “El idioma de los argentinos”. In *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral [1928].
- Borges, J.L. (1928) “Raza ciega, por Francisco Espindola (sic) hijo. Montevideo”. In *Síntesis*, Buenos Aires, Año I, N° 11, abril 1928. (Recogido en *Textos recuperados, 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997: 338. Edición de Sara Luisa del Carril).
- Calinescu, M. (1991) *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos [1987] (Traducción de M. Beguiristain).
- Candido, A. (1972) “Literatura y subdesarrollo”. In *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI: 335-353.
- Casal Tatlock, Á. (1996) *El Automóvil en América del Sur. Orígenes. Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- Ferreiro, A.M. (1927) “Raza Ciega por Francisco Espínola”. In *La Cruz del Sur*, Montevideo, Año III, N° 17, mayo y junio de 1927, p. 37 (Recogido en *Sobre Arte y Literatura de Vanguardia (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel, 1926-1930)*. Montevideo: PRODLUL-Insomnia, 2000. (Compilación, nota preliminar, cronología y bibliografía de Pablo Rocca).
- Herrera, Bernal (2001). “El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias”. In *Casa de las Américas*, La Habana, N° 224, julio-setiembre: 3-15.
- Ibáñez, R. (1928). Reseña de “*El hombre que tuvo una idea*, de Alberto Lasplaces. Montevideo, La Cruz del Sur, 1927”. In *La Pluma*, Montevideo, vol. 5, marzo.
- Montaldo, G. (1993) *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed.
- Morosoli, J.J. (1999) “El hombre en la creación literaria o plástica”. In *Obras de Morosoli. VI. Ensayo y Teatro inéditos*. Montevideo: Banda Oriental. (Investigación de María G. Núñez y Luis Volonté. Dirección de Pablo Rocca).

- Oddone, J.A. (1959) "La inmigración y la formación del Uruguay moderno". In *Tribuna Universitaria*, Montevideo, Nº 8, setiembre.
- Oddone, J.A. (1966) *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Onetti, J.C. (1986) *Cuentos secretos. Periquito el Aguador y otras máscaras*. Montevideo: Biblioteca de Marcha. (Recopilación de artículos de 1939-1941 y prólogo de Omar Prego).
- Onetti, J.C. (1939) *El pozo*. Montevideo: Ed. Signo.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral*. Caracas: Ed. de Casa Bello.
- Porta, E.S. (1954) "A propósito de una nueva literatura autóctona". In *Asir*, Montevideo, Nº 36, octubre: 50-55.
- Quiroga, H. (1996) *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada. (Estudio preliminar de Carlos D. Martínez. Compilación de Gastón Gallo con la colaboración de Denise Nagy).
- Rama, Á. (1961) "Las narraciones del campo uruguayo". In *Marcha*, Montevideo, Año XXII, Nº 1047, 3 de marzo. (Recogido en *Enrique Amorim. Enfoques críticos*. Álvaro Miranda y Carlos Nodar, compiladores. Montevideo, Editores Asociados, 1990).
- Rama, Á. (1977) "Prólogo" a *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Á. (1989) *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama: 32-116. [1982].
- Rodríguez Monegal, E. (1968) *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*. Montevideo: CEDAL (Capítulo Oriental Nº 28).
- Sarlo, B. (1989) *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (1997) "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". In *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia* (en coautoría con C. Altamirano). Buenos Aires: Ariel: 211-260.
- Torres Rioseco, A. (1945) *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé.
- Visca, A. S. (1972) *Aspectos de la narrativa criollista*. Montevideo: Biblioteca Nacional. (Recoge artículos y prólogos publicados a lo largo de una década).