MARCHA

2ª SECCION

Año XVIII ☆ Viernes 28 de Diciembre de 1956 ☆ Nº 845

UNA ANTOLOGIA

Situación del Cuento Uruguayo en 1956

Por EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

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

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

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

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

Los críticos sociológicos (o aspirantes a tales) afirmarían sin duda que esta preeminencia del cuento sobre la novela en la literatura uruguaya tiene una explicación muy simple: no hay mercado para la obra grande, el libro de quinientas páginas, sea novela o épica americanista, ensayo o tratado filosófico. Lo hay sí, aunque reducido, aunque azaroso, para la obra de formato pequeño: el soneto (pero que sea corto, como dijo el inefable), el cuento, el artículo bibliográfico. Hay revistas, si bien efímeras; hay páginas literarias; hay suplementos semanales o anuales. Y un cuento es más fácil de colocar (y de leer). Si a esto se agrega que no hay editoriales, que el autor debe publicar sus libros a su propio costo, que éstos no se venden, se entiende la preferencia por la escuálida (aunque adornada) **plaquette** de poemas, el delgado y portátil volumen de cuentos.

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

DOS En una carta de 1906 que Horacio Maldonado publicó como prólogo a su novela **Cabeza de oro**, escribía *José Enrique Rodó*: **"Nuestro campo es, sin contradicción, muy novelable; pero ya se ha trabajado bastante (hablo dentro de la relatividad que determina lo exiguo de nuestra producción literaria) en esa generosa mina; mientras que la vida de ciudad, en lo que tiene de verdaderamente nuestro, es tema novelesco casi virgen e inexplotado. Error sería considerar que la falta de originalidad honda y característica en las costumbres de nuestra vida urbana, debe descaracterizar también las obras que aspiren a reproducirla; porque precisamente esa condición social de la adaptación de lo extraño y sugerido, a un ambiente mal preparado para contenerlo, es lo que da de sí situaciones y caracteres llenos de interés; originales, en cuanto nuevos para la observación".**

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

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

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

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

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

(Pasa a la pág. siguiente)

Situación del Cuento Uruguayo en 1956

(Viene de la pág. anterior)

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

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

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

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

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

De modo que los narradores de ahora, los narradores que empiezan a manifestarse hacia 1945 y que constituyen el objeto central de este estudio, encuentran ya ante sus ojos no una sino dos tradiciones: la venerable línea campesina, con obras válidas, con grandes nombres; la nueva tradición de la ciudad, con esbozos y tanteos, con algunos aciertos, con el estímulo y la provocación que significa todo un mundo literario a explorar. Y entonces eligen (o son fatalmente continuados). Arregui, Luis Castelli, Julio da Rosa son fieles, casi siempre, al mundo campesino que es el de cada uno de ellos, humano y literariamente. Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, prolongan (o inventan) nuestra narrativa ciudadana.

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

TRES

Porque hay una dicotomía, otras tradiciones. Y éstas sí son estrictamente literarias. Existe la línea de la literatura entendida como testimonio y la línea de la literatura entendida como creación. La literatura que busca dar la realidad, en su perfil moral o social, en su circunstancia anecdótica, en su color instantáneo, y la literatura que quiere ante todo ser literatura, que sabe que unas palabras volcadas sobre el papel son signos y no cosas, que la forma de esos signos, la estructura que los encierra, no es separable de la naturaleza de los signos mismos. O para decirlo de otro modo: una literatura en que la forma es sólo medio, y como tal secundaria, y una literatura en que la forma es fin, porque en ella vive la obra. Javier de Viana y Rodó marcarían (en apariencia) dentro del Novecientos los dos términos de esta otra dicotomía.

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

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

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

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

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

CUATRO

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

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

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

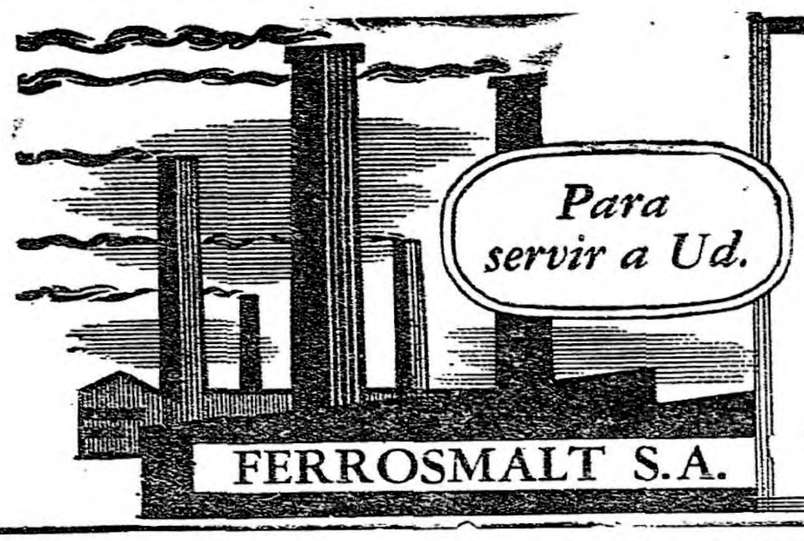
Su visión, la densidad y riqueza de su visión, la monotonía de su visión, constituye el centro de su mundo novelesco: un mundo que se da mejor en las anchas y morosas páginas de una novela que en las necesariamente comprimidas del cuento. De ahí que Onetti sólo haya escrito un cuento verdadero: Un sueño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

Distinto es el caso de Arregui en quien el cuento es la medida de todas las cosas. Porque Arregui parte, para su creación de mundo, de un estado transitorio o permanente de desdicha, de una mansa quietud. Es cierto que hay algunos cuentos suyos con anécdota (Diego Alonso, El gato, Barbaja) pero hasta en los que ocurren cosas, y qué cosas, lo que predomina en la visión de Arregui, lo que determina su ritmo y hasta los sinuosos dibujos de su estilo, es esa quietud que se hunde en sí misma —hacia la muda desesperación, hacia la felicidad inefable— para acabar dibujando un mundo como visto desde un espeso cristal (las palabras, opacas y plenas), como descompuesto en los detalles de su acción por la cámara lenta. Un mundo que suele parecerse —exteriormente— al campesino pero que a veces (como en esa historia paródica y en clave que cuenta Barbaja) se inscribe en el mismo centro de la intelectualidad ciudadana: mundo visto en ralentí, lleno de pensas y hasta alusiones privadas.

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

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

Pasa a la pág. 28



- COCINA "VOLCAN"
- REFRIGERADOR "GRAND LUXE"
- REFRIGERADOR "F 80"
- REFRIGERADOR "FRIO LUX" a kerosene
- COCINA ELECTRICA "FERROSMALT"
- LAVARROPA "FERROSMALT"
- ESTUFA "VOLCAN"
- TERMOFON "ORLANDO"
- TERMO ELECTRICO "LLUVIA DE ORO"
- REFRIGERACION COMERCIAL
- BAÑOS - LAVATORIOS PILETAS - CISTERNAS

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

(Viene de la pág. 26)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CINCO

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

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

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

E. R. M.

INDIANA LIBROS

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

ANDES 1406

Teléf.: 8.55.51

La Glorieta

(Viene de la pág. anterior)

nían de todas partes en los botes y hacían señas con los brazos agitando camisas.

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

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

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

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

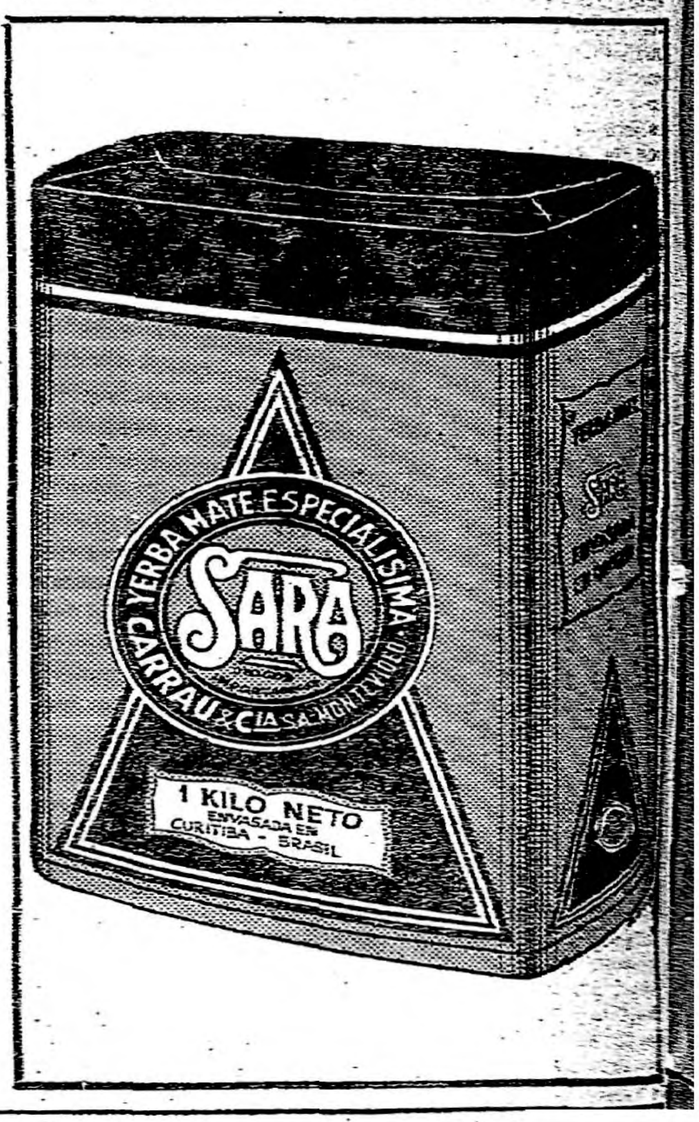
—Ya es de noche —susurró Josefina. Apoyaba una cadera en el listón de la entrada y miraba la mano que ofrecía a los saltos del perro—. Salga que lo acompaño.

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

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

—Gracias, querida —dijo—, sé agradecer.

Pero ella le detuvo la boca con una mano.

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

JUAN CARLOS ONETTI