

I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político

(VII Jornadas de Investigación Histórico Social)

“Proletarios del mundo, uníos”

Buenos Aires, del 30/10 al 1/11 de 2008

*Cartas en tránsito desde Uruguay,
entre Onetti, Tomás de Mattos y Rosencof*

Marcela Croce

La exposición apunta a mostrar la constitución del sistema de la literatura uruguaya de fines del siglo XX a partir del diálogo entre los narradores rioplatenses y los norteamericanos, evidenciada en la apelación al género epistolar. Los textos sobre los cuales se diseña ese vínculo son el relato “La novia robada” de Juan Carlos Onetti y las novelas *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos y *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof. En los tres textos se definen tonos y lenguajes diversos, que van desde la interlocución imaginaria de un narrador plural con Faulkner, en Onetti, hasta la formulación de una dama patricia que se erige en corresponsal de Melville en de Mattos, enfatizando la concepción de la carta como conversación con un ausente en las misivas perdidas e imposibles de Rosencof que transitan desde el campo de concentración hasta la prisión del tupamaro y la constante carta al padre que atraviesa la voluntad autobiográfica del narrador.

De Norte a Sur

¿Qué proximidad, posible o más precisamente deseable, puede establecerse entre la zona más austral del Cono Sur y ese creciente y proliferante territorio septentrional que llamamos Estados Unidos, mientras sus propios pobladores y propagandistas se

empeñan en extenderse –desde la colectivización de “América”– a todo el Continente? ¿Qué vínculos se han enmarañado entre el *Deep South* norteamericano y el área rioplatense en una geografía imaginaria que recorre los inestables territorios del condado de Yoknapatawpha y las barroas manzanas del pueblo de Santa María, para adentrarse décadas más tarde en las fantasmagóricas aguas surcadas por navíos destinados al fracaso o al naufragio, evocados desde Tacuarembó a través de un conjunto de cartas cuyo principal destinatario es el ambiguo neoyorkino que abandonó las ventajas de la metrópoli para solazarse en un motín de negros durante el cual un dudoso chileno se erigió en equívoco héroe del Pacífico?

La indagación de tales encadenamientos encuentra en la literatura uruguaya del siglo XX su objeto privilegiado. Más minuciosamente: la literatura uruguaya del siglo XX se organiza como sucesión de cartas, y sus eventuales capítulos son en realidad relaciones entre corresponsales cuyas obras se derraman como conversaciones unilaterales con un destinatario improbable, reconocible en las huellas que se persiguen antes que en la interlocución aleatoria que se establece con él. Si Juan Carlos Onetti se enfrascaba en la reconstrucción irónica de un pasado presuntamente prestigioso –a través de una dama decadente que simulaba un casamiento para no admitir su inminente extinción–, fraguando una imposible esquila a su antecedente norteamericano William Faulkner que abundaba en coroneles decrepitos, disposiciones irrisorias y personajes acendrados en la dureza puritana¹, su compatriota Tomás de Mattos (autoproclamado *homo tacuarembensis*) aprovecharía el fraude que atribuye a la ciudad el confuso privilegio de haber sido la cuna gardeliana para expandirse en otro tipo de correspondencia, la que empedrada de nombres famosos y empeñada en un codeo intimista con personajes trascendentes de la historia americana establece una señora acaudalada y obsesionada con la cultura, Josefina Péguay de Narbondo –tan semejante a Victoria Ocampo de Estrada– con un narrador decepcionado de su contorno y despechado del mundo, renuente a la fama que obtuvo con la magnífica y monumental *Moby Dick* que pretendió prescindir de los simbolismos que reiteradamente se le adjudicaron.

¹ Extrañamente., el libro de Mark Frisch sobre la influencia de Faulkner en la literatura latinoamericana ignora a Uruguay y se dedica a un argentino, un chileno, un mexicano y un colombiano, finalizando el recorrido, previsiblemente, en el *boom* latinoamericano, algunos de cuyos autores proclamaron su fascinación con las técnicas narrativas faulknerianas. Cfr. Mark Frisch, *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*. Mallea, Rojas, Yáñez, García Márquez Buenos Aires, Corregidor, 1993.

Pero si estas cartas tienen un destinatario preciso, aunque imposible y asincrónico, y aspiran a una revelación o al menos a una reelaboración que no vacila ante las reinterpretaciones, hay otras misivas que han quedado perdidas y dispersas, en diálogo trunco con un receptor ideal cuyo analfabetismo, cambio de lengua o distancia excesiva lo vuelven inverosímil. *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof sobresaturan en su insistencia la definición que ofrecía Ricardo Piglia en *Respiración artificial* sobre el género epistolar como la conversación con un ausente. En esa borradura que afecta por igual a remitentes eficaces y a destinatarios efectivos, se desarrolla una conversación arbitrariamente escandida, una comunicación interrumpida pero –paradójica y voluntariamente– una literatura que recoloca al sur respecto del avasallamiento cuantitativo, temático y estilístico con que abrumba el sistema literario norteamericano, evadiendo sus escalas epigonales para solazarse en sus cumbres canónicas.

Primera carta: de Onetti a Faulkner

“En Santa María nada pasaba”, recuerda el narrador onettiano al comienzo de “La novia robada”, el texto que Josefina Ludmer² identifica como una carta a Faulkner. Y no faltan confirmaciones de esa hipótesis en el cuento: la aclaración aparentemente extemporánea que indica “sin consonantes” alude a Yoknapathawpha, subrayando tal parentesco con “una efe de la garganta” y una frase latina que denuncia la similitud que raya en repetición (Bisinidem); el relator plural en quien resuenan los viejos y que se hace eco de las versiones que cualquier desocupado y aburrido convierte en el dato más significativo de su transcurrir admite que según una de ellas “esta historia ya había sido escrita”. Pero el convocado Faulkner se desplaza a “nuestro Ernesto Hemingway” antes de recalcar en el consabido Nathaniel Hawthorne de “La hija de Rappaccini” a través de “la mujer, en el jardín que ahora hacemos enorme y donde hacemos crecer plantas exóticas”.

El ambiente faulkneriano es notorio e impregna la atmósfera general del cuento. No ya en las grandes plantaciones abarrotadas de tabaco, algodón y negros, ni en las casas de madera en las que se refugian los fanáticos protestantes sumidos en la

² Josefina Ludmer, “La novia (carta) robada (a Faulkner)”, en *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

austeridad y resignados al control, sino en los rasgos estilísticos que dominan la narración: si la 1era. persona plural es su marca distintiva, la presencia de “Moncha, guardada [...] que dormía como muerta en la casona” es la situación descriptiva que le corresponde a tal asociación, previo a su despliegue de fijeza en el congelamiento fotográfico que, como al embalsamado Homer Barron de “Una rosa para Emily”, asiste a esos dos miembros de la familia Bergner que son el deseado Marcos y el rígido sacerdote encargado de celebrar un matrimonio imposible, fijos en sus figuras ideales, idealizados en una inmovilidad que los devuelve a la juventud y al severo ministerio de la fe, contaminándose ya con el título onettiano de *Juntacadáveres*.

También sobrevienen ciertas figuras insistentes: si en Faulkner sobresale el coronel Sartoris, con su carga bélica atenuada y casi anulada en su función de alcalde, cuyo heroísmo resulta devaluado y desvaído en la función pública, acaso el paralelo más ajustado sea el que provee el médico sanmariano Díaz Grey, cuyas tenues curaciones apenas si redundan en algún alivio, y cuya principal intervención ante los pacientes es la de escucharlos como un confesor antes que sanarlos como un científico. Obsesionado con una hija borrosa y una mujer loca –la misteriosa Angélica Inés, enclaustrada en una habitación del primer piso y cuya descendencia literaria es convocada por Piglia en “La loca y el relato del crimen”--, el doctor manejará los secretos de Santa María absolviendo involuntariamente a las víctimas de un relato agobiante.

Sonámbula o alucinada, la reaparición física de Moncha se impregna de la misma irrealdad de los hombres a los que apunta –con los variados propósitos de convertirlo en marido, admitirlo como promulgador de sacramentos e instalarlo como testigo de una acción enloquecida, desesperada y conmovedora por la desazón que arrastra y la frustración que presiente–, infamada por la crónica policial y burlada en la columna de sociales, como si el chisme y el veredicto se superpusieran por la intervención de esos viejos relatores hablados por el refrán, confundidos en una presunta sabiduría común y popular que los autoriza a pervertir cualquier género.

Amparados en ese ambiguo poder, los viejos pueblerinos detienen la versión en lo indefinido y se especializan en la carta que atraviesa el cuento como discursividad dominante, intimista y confesional, para tergiversar al final su formalismo de lugar y fecha en el enunciado formular de una atrabiliaria acta de defunción: “Estado o enfermedad causante directo de la muerte: Brausen, Santa María, todos ustedes, yo mismo”. Diálogo inconcluso con un ausente, la misiva y el certificado mortuario se instalan como textos hacia (sobre) la desaparición, la suspensión de una presencia, la

verificación de una falta. No es la obviedad pornográfica de las cartas de “La muerte y la niña” que se explayan en una anatomía minuciosa y una fisiología obediente, sino la condición insinuante que la literatura le devuelve a todo discurso dirigido a quien ya no está o, quizás, a quien nunca estuvo, a un convidado de piedra que rechaza la invitación y, en las entretelas de la intertextualidad, otorga continuidad a una serie remota, vocacional y pretenciosa en la cual “los muertos que vos matáis gozan de buena salud”.

Segunda carta: de Tomás de Mattos a Melville

Desde Montevideo, Josefina Péguay viuda de Narbondo le escribe una carta a Herman Melville unos meses antes de que el escritor neoyorkino falleciera en septiembre de 1891. La misiva, previsiblemente, es ilegible: a la cuestión lingüística – que acaso Melville pudiera sortear gracias a la experiencia marítima que lo puso en contacto con idiomas variados y que, en el caso de *Benito Cereno* (el relato revisitado por *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos), lo aproxima a cierta intimidad con el español que el navegante chileno dominaba como lengua nativa y en la cual emitió la confesión peruana que la novela recoge– se suma la demora del correo, el mal estado de salud del escritor y, *last but not least*, la circunstancia de que la remitente de la carta llama Ismael a su destinatario, como si le escribiera al narrador de *Moby Dick*, como si el autor quedara disuelto en el *alter ego* responsable del relato.

La diferencia evidente con Onetti es que, en vez de unirse a la feligresía faulkneriana que da resonancia a los personajes, los episodios e incluso ciertas preferencias gramaticales del autor admirado, la protección confusa que brinda la presentación de Josefina elude la asociación entre autores y autoriza a la señora patricia a “corregir” la narración melvilliana y a comportarse como una lectora arbitraria que descoloca la canonización de la novela mayor de Melville para pronunciarse por el minúsculo episodio sudamericano protagonizado por don Benito y cuyas consecuencias morales arraigan en los cuestionamientos éticos que afronta otro marino en dificultades, el célebre Lord Jim de Joseph Conrad. “¡Cómo se está dejando enredar, tan luego usted, por el velo trivial de una vulgar apariencia!”, le reprocha la dama Péguay al moribundo Melville, imponiendo los derechos de la lectora sobre las decisiones del autor.

Pero fundamentalmente, la diferencia entre Onetti y de Mattos radica en que, mientras el primero procura reconstruir el ambiente faulkneriano en la malavenida Santa

María, fundada para el despropósito, de Mattos arrastra una preocupación ciertamente borgeana: de la encontrar el tono de una narración y, más exactamente, el tono de un personaje, como una garantía para definirlo y volverlo convincente. Y el mismo tono será recuperado por esta lectora ideal que se cree habilitada para convertirse en corresponsal y que expone sus privilegios lingüísticos casi en términos musicales, subrayando el peso de la oralidad en el establecimiento de la fascinación narrativa: “Mientras mis ojos devanaban el texto en inglés, mi memoria me hacía oír un castellano aparaguayado, pronunciado casi a la perfección, pero cuyas frases se hilvanaban con un agradabilísimo dejo francés”.

En una sola frase, atribuida a una mujer algo superficial en su afán de exhibir la familiaridad con la historia sudamericana, no sólo resuena el proyecto borgeano sino también el de aquellos autores que podrían ubicarse como antecedente y sucesor del mismo: hacia atrás, Guillermo Enrique Hudson, instalando la obsesión de darle al español pampeano la precisión sintáctica del inglés; hacia adelante, Juan José Saer, postulando la conveniencia de otorgar al español rioplatense la sonoridad francesa aunque insistiendo en una retórica libre de sobresaltos, propicia en su llaneza a relatar esa geografía carente de accidentes que se reconoce como llanura. Si es preciso asociar el español al inglés y al francés, acaso sea por la verificación de que la lengua peninsular, pese a los esfuerzos americanos por quitarle el brillo y el esplendor que requiere la Real Academia, no se encuentra a la altura de las lenguas de las que ha brotado una gran literatura. O, en los términos de Josefina Péguay, menos versada en cuestiones estéticas que en una sociología remanida, porque “los habitantes de esta tierra se empeñaban en confundir ‘europeidad con civilización y americanidad con barbarie’, en vez de converger en construir entre todos ‘una civilización americana’”.

Sin embargo, frente al desafío de definir un tono propiamente sudamericano, o al menos rioplatense, Josefina Péguay pareciera pronunciarse por un personaje que su tío define como “deplorable” y que al tiempo que obsequia a la literatura un héroe insignificante, ofrece un embate feroz contra el pragmatismo lingüístico plasmado en la teoría de los actos de habla. Porque en el insípido *Bartleby*, la frase “Preferiría no hacerlo” deja tanta libertad al acto ilocutivo –¿es una negativa, una advertencia, una amenaza o simplemente una preferencia que no aspira a ningún otro efecto perlocutivo que el de informar sobre una subjetividad cuya manifestación insinúa una indeclinable ausencia?– que lo fuerza a borrarse y, lógicamente, a desbaratar la expectativa depositada en ese punto.

El capitán Cereno, ante quien se insubordinan los negros de un navío esclavista, acaso preferiría no transportar mercadería humana (y es inevitable el cotejo con el oriental Manuel José de Labardén, intelectual montevideano avezado en dicho comercio y cuya “Oda al Paraná” exalta la navegabilidad de un río que promete prosperidad mercantil), pero parece determinado por su origen hispánico, como se advierte en el contrapunto con el capitán norteamericano Amasa Delano, pertrechado de convicciones y experiencia que le proveen el respaldo del exitismo unionista asentado en “la perversa mixtura de bondad, soberbia, desprendimiento y codicia que tanto abunda en sus compatriotas” y que tiene demasiados visos de diagnóstico arielista como para no sembrar sospechas sobre la reivindicación uruguaya del ensayo rodoniano en tanto punto de partida de la visión sobre Estados Unidos que ha dominado al menos medio siglo de narrativa y ensayo en América Latina.

Cereno, como Bartleby, guarda un secreto inconfesable que reclama el relato de *La fragata de las máscaras*, desencadenado a partir de la convicción de que “hay olvidos o secretos que han impedido que toda la verdad llegara hasta nosotros”. Un modo de indagar la verdad es apelando a Melville, a quien Josefina siente “muy próximo”, o probablemente muy prójimo en su carácter de hipócrita lectora. Ese juego de palabras resulta no sólo insinuado sino impulsado por el que le sucede, marcado entre “solitaria y solidaria”, adjetivos que la remitente de la carta atribuye a la quilla aventurera del marino Melville, convertido en interlocutor ideal para las empresas escriturarias: “El creador de Bartleby no puede juzgar que estoy loca. Y nuestro verdadero Jefe no nos abandonará”. Se trata de una historia cuyo relato se organiza a partir de cartas cruzadas, en esa conversación con los ausentes que permite escuchar el tono de quien redacta para dar paso a una narración que “merece ser oída. O reescuchada”, en la cual se intersectan las alucinaciones melvillianas con las obsesiones taxonómicas de Aimé Bonpland en franca provocación encarada contra los afanes de verosimilitud y las precisiones imposibles.

Bonpland, en *¡Bernabé, Bernabé!*, es el padrino de Josefina, un naturalista tan excéntrico como su ahijada, capaz de empequeñecer el mundo con sus teorías, y reducido él mismo a la penosa situación de viajar periódicamente a Montevideo para cobrar la pensión que Napoleón ha garantizado al sabio que, tras su encierro paraguayo por decisión del Doctor Francia, se ajusta a la limitada emigración misionera. Y es a través de las cartas a Bonpland que se recupera la correspondencia con Faulkner establecida en la literatura uruguaya desde Onetti: porque en el título *¡Bernabé,*

Bernabé! se subraya la escansión desesperada de la frase del rey David al descubrir muerto al heredero al trono, la misma frase que con idéntica desazón introduce a la desolada prosa de *¡Absalón, Absalón!*, como recuerda el enigmático M.M.R. que introduce el relato desde unas iniciales que resultan más monogramáticas y ostentosas que el ejercicio elemental de una treta de disimulo.

Cartas perdidas: de Rosencof a la Historia

Las cartas que no llegaron se titula el texto de Mauricio Rosencof que ensaya una autobiografía en diversas etapas. Si la apertura apunta con la dedicatoria a un futuro perfilado en la nieta pequeña, el cierre corresponde a una sucesión de fotos del pasado en las cuales se evidencian los orígenes y se retrata al autor en plena infancia, en sintonía con la primera sección a cargo de un narrador niño en cuya relativa ignorancia del mundo se imponen definiciones que apelan a una lógica individual, implacable e irreproachable. La familia judía, desperdigada por el mundo entre la diáspora voluntaria y la forzada, entre la pobreza del exilio montevideano y la miseria descorazonada del campo de concentración, es el reducto en el que Moishe acumula sus primeras experiencias, conociendo a una parte de los parientes a través de fotografías todavía lo suficientemente nítidas como para dar impresión de realidad a esos seres que comienzan a desdibujarse en las cartas para desaparecer apenas se interrumpa la correspondencia.

Así, la abuela de la que sólo hay un retrato es poco comprensible como madre de su madre, por lo cual el niño decide simplificar su existencia enunciando que “las búbeles son las mámeles que están en una foto”, axioma que el hermano mayor, Leib, rechazará irritado en uno de los gestos más memorables de su breve vida antes de que el tifus arrasase con su condición de pobre y su cuerpo juvenil. Si en esos datos se advierte de qué manera el libro de Rosencof decae, determinado al golpe bajo y a la historia victimista, que suma a la condición judía la pobreza y a las privaciones montevideanas los sufrimientos europeos en los que la frase “El trabajo hace libre” se convierte en un estigma y una condena y de ningún modo en una revelación, en la segunda parte la historia se recorta y se vuelve más próxima, menos proclive a la victimización que al combate.

A los “Días de barro y guerra” de la primera parte sucede “La carta” en la segunda, donde el mismo Rosencof autobiógrafo, encerrado en una prisión minúscula

próxima en su disposición y agobio a la mazmorra (a causa de su militancia tupamara), le escribe una carta imaginaria al padre que siempre esperaba el correo europeo en el que llegaban las noticias de su familia y la de su mujer, hasta que el circuito quedó trunco por la desaparición de los remitentes. La carta al padre es una efusión tristísima, en la que se conjugan los recuerdos barriales con la solidaridad socialista —el comerciante que cobraba un peso por la proyección de una película, pero que dejaba pasar a quienes no contaban con la suma, sentando cátedra práctica de mutualismo y asistencia recíproca— y en la cual es inevitable reconocer la resonancia kafkiana de la interlocución con el padre ausente. Pero aquí no hay reproches ni culpas, sino más bien lamento nostálgico, evocación del “guefilte fish” y otras delicias de la gastronomía judía en la que se mezclan el placer y los orígenes, la satisfacción y los recuerdos, la evasión y el retorno a una época despreocupada en que la carencia se advertía mucho menos terrible que el castigo, el encierro, la represión, la tortura y la enfática y empeñosa voluntad de los victimarios por negar no sólo el futuro sino el presente a sus perseguidos.

“Días sin tiempo”, la tercera sección del libro, es un proceso a la historia y una requisitoria al lenguaje sobre la convicción de que los hechos “por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad” y los tonos se perpetúan en el tiempo aunque no con la precisión con que se impusieron en el momento sino en una deshilachada inconstancia que promueve en un mismo enunciado “la pregunta, el asombro, la orden”. El que vive “en estado de destierro” desconfía de la propia lengua, la siente ajena, la reduce a instrumento de comunicación cotidiana pero no a sostén de la expresión ni a garantía del recuerdo. El sujeto incomunicado en la cárcel desconfía de una lengua que le ha servido para la proclama y la literatura, pero que en ambas funciones ha mostrado una grieta respecto de aquello que pretendía representar: ni la proclama se convirtió en acto reivindicatorio (apenas si se especializa en denuncia), ni la literatura se vuelve parte de la realidad.

No obstante, la escritura de esa extensa carta —imaginada, infinitamente corregida e imposible de ser enviada— es el resguardo contra la muerte. La prisión que pretende anular al sujeto le ha preservado, inopinadamente, la capacidad de hablar con los ausentes. Las palabras “herméticamente prohibidas” se mantienen sin pronunciar, en una esquila fantástica en la que vale más ser escuchado que leído, porque en su misma imposibilidad reclama la presencia de quienes ya no pueden volver, para decirles, simplemente, “que estemos donde estemos, Viejo, nos estamos viendo”. No hace falta

firma para semejante misiva, como no es necesario un autor para la autobiografía; menos imprescindible es enviar una carta que no llegará. Basta con saber que es posible –más aun, que es necesario– escribirla.

Así, entre cartas equívocas, a remitentes desconocidos, huidizos, atentos o imprescindibles, se diseña una literatura. De Onetti a Tomás de Mattos, mirando hacia el Norte y apelando a modelos narrativos que fascinan y reclaman revisión; en Rosencof, mirando hacia la propia historia; en los tres, con temas, tonos y lenguajes diversos, la literatura uruguaya apunta a insertarse en el sistema mayor americano y a descreer de la necesidad de fundaciones originarias para admitir una influencia que se descascara como categoría colonial y logra reubicarse como fundamento de relación entre textos, autores y voluntades estéticas. Una literatura nacional que no reniegue de su formación es la condición para una literatura supranacional como la que reclama América Latina desde su formulación como utopía intelectual, es decir, como idea cargada de futuro y expectativas.