

Los nuevos centros de la periferia

Fernando Aínsa

La narrativa uruguaya de estas últimas décadas, si bien participa de la polifonía temática y el estallido formal que puede reconocerse en la ficción latinoamericana a partir de los años sesenta, prosigue en lo esencial las líneas estéticas inauguradas por Juan Carlos Onetti (1909) y por Felisberto Hernández (1902). Por un lado, profundiza la mirada descreída y la postura deliberadamente «descolocada» y marginal (sino marginada) del «hombre sin fe ni interés por su destino», definido por el propio Onetti, y –por el otro– explora las fronteras de un realismo sesgado y oblicuo, ensanchado hasta los límites del absurdo y lo fantástico, gracias a la incursión en las «tierras de la memoria» que propicia Felisberto.

A partir de este difícil equilibrio entre la virtud de la marginalidad y la penalización de la exclusión que inaugura Onetti, están hechas buena parte de las «experiencias límites» de la narrativa actual, donde la temática urbana ha incorporado al realismo tradicional una visión sesgada, oblicua, en la que sentimientos de extrañamiento se mezclan ambiguamente con el de una melancólica resignación, ese progresivo desencanto en que se apacigua el desasosiego y donde personajes –como Eladio Linacero en *El pozo*– se vuelven «por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas».

Disparate y fantasía que emanan de los nimios gestos cotidianos que retrazan los cuentos de Felisberto Hernández, un autor que invitó creativamente a los autores «realistas» de los años cuarenta y cincuenta a transgredir subversivamente los límites de lo visible. Su herencia la recogieron y diversificaron los excéntricos marginales de L.S.Garini; los «maniáticos» y «mareados» de Julio Ricci; el realismo tenso y exasperado, rozando lo extraño y fantástico de Armonia Somers; los heterodoxos relatos de Héctor Galmés donde no se sabe qué hacer «con tanto cariño sin objeto ni futuro»; el tono asordinado, gris y entristecido que apenas salva el humor negro de Miguel Ángel Campodónico; la inclasificable y creativa exploración de géneros y subgéneros de Mario Levrero; los hostiles territorios que recorren los extranjeros de Cristina Peri Rossi y las provocativas paradojas de la condición humana de Tarik Carson.

Ambas tendencias, descolocación y fantasía –aunque originalmente diversas, cuando no opuestas– coinciden, sin embargo, en operar al margen del *corpus* canónico y del «gran cauce» de las corrientes en boga, mayoritariamente realistas. Su estética y su temática invitan a «hacerse a un lado» y a un repliegarse sobre sí mismas, obedeciendo a una vocación minoritaria de autoexclusión. En la confluencia de estas líneas complementarias, donde marginalidad y fantasía pueden explicarse recíprocamente, surge esa visión sesgada del mundo, esa percepción particular, ángulo de coincidencia entre sensibilidad estética y filosofía existencial, vivencia del absurdo más que teorización angustiada sobre el sin sentido, postura de base y desajuste, a partir de la cual se proyecta y elabora la poética de una corriente de escritores que en el Uruguay de hoy puede considerarse mayoritaria.

En efecto, la creación narrativa de las últimas décadas ha hecho de ese espacio su línea de mayor fuerza creativa: trascender lo cotidiano por la desmesura y el absurdo, proyectar alegorías y mitos degradados desde la irrealidad, derivar conscientemente de lo colectivo a una descolocación individual. A ello ha contribuido no sólo la tradición literaria inaugurada por *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti y *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) de Felisberto Hernández, sino la propia historia reciente del país.

Entre junio de 1973 y marzo de 1985 el Uruguay vivió bajo una dictadura donde la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida cultural que buena parte de la producción literaria se vio obligada a «situarse» coyunturalmente en relación a lo que eufemísticamente se llamó el «proceso». Si los escritores mayores sufrieron la fractura y la desarticulación del sistema de integración solidaria que se había «modelizado» desde el principio de siglo hasta fines de los años cincuenta, como una pérdida cultural evocada con rabia y nostalgia, los más jóvenes, especialmente los nacidos a partir de los años cincuenta, crecieron en la orfandad y en la ausencia de referentes. Agotadas las expectativas y creencias en posibles realidades alternativas generadas en los esperanzados años sesenta, desmoronadas las utopías de las que apenas habían tenido sus ecos voluntaristas, estaban privados de ilusiones. Todo los empujaba a la desafiliación y a un desenganche no sólo literario, sino vital.

El malestar –ese desasosiego que inmortaliza Fernando Pessoa en *El libro del desasosiego* y que Freud definió como el *Unheimlich*¹ – recorre la

¹ Antonio Tabucchi recuerda en «El hilo del desasosiego» (Conferencia pronunciada en Casa de las Américas, La Habana, 21 enero 2002) cómo Freud analizando un cuento de Hoffmann se refiere a la sensación de *Unheimlich* como el extrañamiento respecto a una circunstancia o situación que provoca malestar, desasosiego que puede ser también familiar o en relación al propio hogar.

narrativa de una serie de autores que cabalgan entre las generaciones del 45 y del 60 y abrieron las puertas a la dirección renovada de las actuales promociones, autores que al explorar las posibilidades tangenciales de lo imaginario, oscilando entre el realismo, lo fantástico o lo simplemente absurdo, afianzaron esa línea de expresión común. Este divorcio acrecentó social y políticamente lo que era ya una marcada y significativa postura literaria: la sensación de vivir un exilio interior que conducía en forma irremediable a una visión marginal y sesgada de una realidad que no podía ser abordada frontalmente. No es extraño, entonces, que al restablecerse la normalidad democrática el 1 de marzo de 1985, la escritura ya estuviera irremediablemente marcada por ese enfoque y postura.

Desde entonces, la producción narrativa reflejaría las apasionantes posibilidades que la descolocación propiciaba: la transgresión de géneros, la provocación temática, los insólitos puntos de vista, las realidades especulares insinuadas «detrás de la puerta», esa articulación «entre el dentro y el fuera» con que Georg Simmel abre y cierra, según las ocasiones y el oficio de los «cerrajeros», el espacio que separa el realismo de lo fantástico que tan sugerentes aplicaciones encontraría en la veta abierta por Onetti y Felisberto.

El progresivo despojamiento de certidumbres, auténtico paradigma de la nueva cuentística uruguaya, pero en cuyos signos se reconoce la misma desconcertada temática que recorre las mejores páginas de la narrativa universal contemporánea, genera ese «umbral» que permite el pasaje del escepticismo al descubrimiento de nuevos territorios de la ficción. Gracias a una sensibilidad aguzada por un contexto que la empujó fuera del sistema y la hizo excéntrica, desajustada en relación a lo que eran las atribuciones que le asignaba el canon como misión secular, la ficción se ha instalado desde entonces y hasta ahora en la fragilidad de las zonas intermedias, donde se gesta tanto el impulso de creación como su púdico repliegue.

Los antihéroes de los relatos de Ricardo Prieto (1943), Gustavo Seija (1943), Tarik Carson (1945), Teresa Porzecanski (1945), Elbio Rodríguez Barilari (1953), Juan Carlos Mondragón (1951), Hugo Burel (1951), Leonardo Rossiello (1953) y Rafael Courtoisie (1958), como los de las novelas de Carlos Liscano (1949) y Silvia Larrañaga (1953), ahondan en ese «sinsentido» que fragmenta y estría la realidad y exploran (y explotan literariamente) la miríada de reflejos irreales y «surreales» en que se descompone el «orden de las cosas» establecido. No se trata, en ningún caso, de una literatura fantástica pura, sino más bien de un realismo oblicuo o «ensanchado». El realismo se distorsiona en grotesco o se multiplica en

alegorías de interpretaciones ambiguas, cuando no contradictorias. Sin embargo, sus leyes no han sido totalmente abolidas, aunque sí transgredidas o soslayadas con ironía. Se ha invitado a la «desobediencia» sin proponer la subversión. Se esquiva su cumplimiento, sin derogarlas perentoriamente.

La alusión, la parodia, la ironía que habían sido los subterfugios con que la creación expresó el rechazo a la censura y la represión durante el período de la dictadura, se han convertido en eficaces resortes de descompresión y desdramatización de «la realidad sin sentido» del mundo situado de este «lado de la puerta». Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas es una forma de desplazar el enfrentamiento maniqueo y de eludir categorizaciones o dogmatismos que se consideran inútiles. El mérito de no tomarse excesivamente en serio, evita hacer de la escritura algo triste, solemne o trascendente. El humor se transforma en el arma corrosiva con la cual se desnudan los *tics*, tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad. Un humor que denuncia los abusos del poder, la burocracia, las inercias y rutinas de una realidad fracturada y viviseccionada con un frío escalpelo, pero cuyo firme pulso de escritura está guiado por un afecto entrañable del cual se adivina su secreto temblor.

Miradas desde los márgenes

Cinco autores del período lo demuestran en forma palmaria: Ricardo Prieto, Tereza Porzecanski, Carlos Liscano, Hugo Burel y Rafael Courtoisie. Los hemos elegido –entre otros que podrían haber figurado igualmente en este grupo como Elbio Rodríguez Barilari, Leonardo Rossiello² o el propio Juan Carlos Mondragón– por ser representativos del relato uruguayo más reciente que explora los límites de lo real en la dirección analizada: Prieto llevando la transgresión a su paroxismo expresivo; Porzecanski elaborando una estética hecha de la fractura de los ritmos corporales, dolorosa desestructuración a partir de la cual construye un lenguaje en el que apenas se disimulan los fragmentos sanguinolentos de sus partes; Burel ahondando en los territorios periféricos y en la melancolía del desarraigo a

² *Leonardo Rossiello es un consecuente artífice del nuevo cuento uruguayo. A través de tres volúmenes de estructura rigurosa y estilo conciso –Solos en la fuente y otros cuentos (1990), La sombra y el guerrero (1993) y La horrorosa tragedia de Reinaldo y otros cuentos (1993)– ha distorsionado en el espejo de la ficción una realidad irrealizada hasta la exasperación. La condición de extranjero («condición adquirida», la llama) imprime su sello a un mundo en el que se reconocen indicios de la historia reciente del Uruguay.*