

Un moralista implacable

Las ficciones de Carlos Martínez Moreno

Por Emir RODRÍGUEZ MONEGAL

I. EL ESCÁNDALO Y LA CENSURA

Abundan en la literatura hispanoamericana los escritores de una primera novela juvenil, un libro de versos adolescentes, una pieza de teatro que llama la atención por la precocidad del autor, por su audacia; abundan menos, en cambio, los autores maduros, de obra sostenida y en permanente desarrollo, de crecimiento profundo. Por eso mismo, resulta tan singular el caso del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, que durante muchos años escribe pocos cuentos y se resiste a publicarlos, que vacila en recogerlos en volumen (su primer libro se publica cuando ya tiene cuarenta y tres años), que rehúye las formas más socorridas de la publicidad literaria. Hasta que, de golpe, escribe una novela titulada *El paredón*, que obtiene el *accesit* en un concurso literario organizado en España y que se convierte al ser publicada en uno de los best-sellers del mercado rioplatense. Entonces la crítica montevidiana acusa de "existista" al autor, subraya el carácter sensacionalista del título, improvisa teorías sociológico-literarias para demostrar sus errores de enfoque. De un día para otro, este escritor que parecía rehuir toda popularidad y cortejaba (como Valéry) la oscuridad, se encuentra instalado en el centro de una controversia literaria que es muy poco común en un ambiente de aguas falsamente mansas.

Las confusiones provocadas por el éxito de *El paredón* son múltiples. Para algunos de sus lectores y críticos, sólo importa la parte de la novela que se refiere al viaje del protagonista a Cuba en 1958-59, su participación como espectador en el juicio de Sosa Blanco, sus opiniones sobre la primera hora de la Revolución. Desde este punto de vista, la obra ha sido censurada por la prensa de derecha (a la que horroriza el mero título y la imagen del Che Guevara en la portada) y por la prensa comunizante, que no encuentra bastante ortodoxa la visión del protagonista ni acepta sus reservas intelectuales y legales. Pero también la novela ha sido leída por tirios y troyanos como un retrato al vitriolo del Uruguay de hoy (toda la primera parte transcurre en los días subsiguientes a la derrota electoral del Partido Colorado), como una denuncia de su vacío legalismo, de sus infinitas componendas electorales, de su quietismo, del desarraigo de la minoría intelectual. Por eso, *El paredón* ha disgustado tanto a los blancos como a los colorados, a ciertos intelectuales (que se vieron cruelmente retratados en algunos pasajes satíricos), como a otros que ni siquiera fueron considerados por el autor como dignos de ataque. También la obra ha sido leída y discutida como autobiografía disimulada, ya que es obvio que el autor se basa en experiencias personales: como el protagonista, Martínez Moreno viene de una familia colorada, ha ejercido sostenidamente el periodismo, ha visitado Bolivia en horas inmediatas al triunfo revolucionario y asistió en Cuba al proceso de Sosa Blanco. Quienes han querido ver en *El paredón* una obra confesional y hasta en clave, no han tenido reparos en señalar la semejanza de algunos personajes con seres reales. La pequeña chismografía local se ha esmerado en poner nombres, sin considerar muchas veces que Martínez Moreno (como Proust) suele utilizar fragmentos de la realidad para sus intencionadas caricaturas, pero sin la pretensión de ofrecer retratos completos.

Aunque por otros motivos, también *La otra mitad*, segunda novela de Martínez Moreno, parece destinada al escándalo. Aceptada por la editorial Seix-Barral, esta novela (que no tiene contenido político alguno) se ha estrellado contra las arbitrariedades de la censura española. Como presenta la historia de una pareja adulterina y concluye con la muerte de la protagonista a manos del marido, en lo que tal vez sea un pacto suicida, la censura franquista ha creído oportuno rechazar dos veces la novela. Por más que los editores españoles han insistido, la decisión parece definitiva. Es posible que intervengan otros motivos que los puramente morales, ya que la misma censura ha permitido otras veces la circulación, así sea parcialmente mutilada, de novelas españolas tan notables y escandalosas como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, en que se

describe un aborto practicado a una muchacha que ha sido violada y embarazada por su padre, en uno de esos barrios espermáticos que encierran como un cinturón de miseria a la capital de España. Sea como sea, la nacionalidad de Martínez Moreno y ciertos desaires que el Consejo Departamental de Montevideo hizo públicamente al anterior embajador de España en el Uruguay (personaje muy poco diplomático, si los hay), tal vez expliquen la enconada decisión de la censura española. Es curioso, de todos modos, que este escritor que parece tan poco interesado en la publicidad y el escándalo alcance, algo tardíamente, un destino tan notorio.

La controversia en torno de *El paredón* no ha facilitado la lectura del libro ni la valoración del autor, como tampoco facilitarán la lectura de *La otra mitad* los antecedentes de sus escaramuzas con la censura española. Todo esto contribuye a entorpecer y despistar el conocimiento de un escritor que tiene otras dimensiones y merece otros análisis. Por eso mismo, me parece tan necesario reconsiderar ahora, y antes de que prosperen demasiadas confusiones, la obra ya publicada de Carlos Martínez Moreno, desde un punto de vista estrictamente literario y crítico. La experiencia puede ayudar a situar en su verdadero contexto una obra y un autor que cuentan hoy entre lo más singular de la narrativa hispanoamericana.

II. PERSPECTIVA DE DOS DÉCADAS

Pocos narradores uruguayos han tenido un proceso de maduración tan lento y tan firme como Martínez Moreno (nacido en 1917). Aunque escribe desde 1940, y tal vez antes, su primer libro de cuentos es de 1960. Ha ganado premios en concursos de cuentos organizados por varias revistas hispánicas (*Mundo Uruguayo*, 1944; *Número*, 1956; *Life en Español*, 1960) y un *accesit* en uno de novelas (*Editorial Seix-Barral*, 1961). Sin embargo, ha demorado en dar a conocer su producción y hasta la fecha cuenta con sólo tres delgados volúmenes, que totalizan apenas dieciséis narraciones (*Los días por vivir*, 1960; *Cordelia*, 1961; *Los aborígenes*, 1964), una novela edita (*El paredón*, 1963). Una segunda novela de próxima publicación (*La otra mitad*). Por eso durante mucho tiempo se pudo creer y afirmar que Martínez Moreno no era un auténtico narrador. Unos veinticinco cuentos reconocidos y publicados en varias revistas literarias a lo largo de veinte años es muy escasa producción, sobre todo si se tiene en cuenta que los primeros (*Fuegos artificiales*, *Aquí donde estamos*, *La vía muerta*, *Aquella casa*) son realmente fragmentos de una narración semiautobiográfica que el autor parece haber abandonado al utilizar algunas de esas páginas para completar su primera novela.

Sin embargo, la escasez de esta producción no es sino su aspecto más externo. Es una escasez deliberada (en algún lado Martínez Moreno habla de su "*deslánguido antipublicitarismo*"); es una escasez perseguida; es la reacción natural de quien ha padecido, como crítico teatral y literario, la inflación local de valores de todo medio pequeño y que se ha impuesto personalmente un canon de rigor intelectual y estilístico muy severo. Pero es, además, una escasez en cuanto al número y no en cuanto a la calidad de sus relatos. Por el contrario, es tal la densidad de muchos de ellos (*Los sueños buscan el mayor peligro*; *La última morada*; *Cordelia*; *Los aborígenes*) que se puede afirmar que esos cuentos son realmente novelas comprimidas por un método de forzada deshidratación emocional. Un narrador menos tenso y exigente habría escrito novelones con los temas que subyacen en esos intensos relatos.

En los veinte años que van de *Fuegos artificiales* (1940) a *Los aborígenes* (1960) se produce una maduración profunda en el hombre y en el escritor. En 1940, Martínez Moreno tiene veintitrés años y poco mundo; su visión intelectual, su sentido interior del rigor estilístico, su ambición, son exactamente los mismos de hoy, pero su experiencia humana es relativamente pequeña, está reducida a la familia, a una infancia idílica, a los estudios universitarios (es abogado), al conocimiento del limitado mundo periodístico, teatral y literario del Río de la Plata.

Los años convierten a ese moroso evocador de la magia soterrada detrás de cada vivencia infantil, en un narrador que ha vivido, que ha recorrido mundo, que ha sido sacudido directamente por la violencia de la revolución boliviana y que ha asistido, como testigo, al fervor de la primera hora del triunfo revolucionario de Cuba, que ha podido comparar la imagen verdadera y personal de Europa con esas visiones entrevistas en el tantalizador mundo de los libros. Sin renunciar al rigor y a la lucidez, Martínez Moreno ha dejado liberar y ha podido trascender en sus narraciones de estos últimos cinco o siete años, las fuerzas más oscuras y primarias de su capacidad de narrar, ha sabido distender el estilo (bastante acalambado en los primeros ejercicios), se está permitiendo tocar ahora todos los temas del repertorio novelesco. Su visión total ha madurado.

Hace ya unos cuatro años, intenté un estudio general de las ficciones de Carlos Martínez Moreno para la revista *Número*. Sólo tenía entonces cuatro relatos autobiográficos, dos cuentos publicados con su firma, algunos seudónimos (que eruditos del futuro habrán de excavar de las páginas de un semanario montevideano) y un puñado de cuentos inéditos. Sobre la base de los seis primeros, aunque teniendo implícitamente en cuenta los demás, analicé algo morosamente el mundo y el estilo de Martínez Moreno. También anticipé entonces la convicción de que este narrador era (ya en 1951) el mejor, el más denso, el más maduro, el más hábil, de la nueva promoción uruguaya. Los diez años largos transcurridos desde entonces han confirmado, a mi juicio, este vaticinio y lo han enriquecido notablemente.

Un repertorio de anécdotas

Aunque sus ficciones no se caracterizan por la invención anecdótica, puede resultar ilustrativo considerar rápidamente en qué se centra cada uno de los cuentos publicados en volumen. En *Los días por vivir* hay seis que se ordenan así:

—*Los sueños buscan el mayor peligro* (el más antiguo) es la confesión de un hombre, aún joven, que repasa su vida, salteándose algunos episodios pero enlazando firmemente los más significativos, para alcanzar la clave de su frustración, de su mediocridad, de su fracaso frente al Bien, tal vez ante Dios;

—*Los días escolares* articula en una serie de anécdotas, aparentemente aisladas, una evocación del relator que culmina con el reencuentro con un compañero de clase, ruina borracha y lacrimógena;

—*La última morada* desarrolla los esfuerzos, al cabo estériles, de un hijo inconsolable por construir un mausoleo digno de la memoria de su madre, y los esfuerzos paralelos de su mujer para usufructuar los beneficios inmediatos de ese homenaje;

—*El lazo en la aldaba* confronta en el filo de la Navidad a una madre abandonada y despreciada por sus hijas, duras e implacables, en un cuadro que tiene toda la ferocidad subterránea del infierno familiar;

—*El salto del tigre* explicita un caso de donjuanismo en que el seductor aparece realmente como presa de mujeres mucho más audaces y letales que él;

—*El simulacro* es un relato novecentista en que se detalla la trampa en la que cae un hombre creyendo ser autor de un



"La corrupción europea trasplantada y envilecida por el coloniaje mental"

engaño y resultando ser la víctima; como en los anteriores cuentos la pluralidad de puntos de vista constituye uno de los motivos básicos de la narración.

En el volumen titulado *Cordelia* se recogen tres cuentos:

—*Cordelia* (el más largo, prácticamente una nouvelle) contrasta el mentido dolor de un padre cuya hija ha muerto en un accidente de aviación con la autenticidad y pureza de la imagen de esa hija, para conseguir revelar así la soledad y tragedia verdadera de ese grotesco, involuntario Lear;

—*El invitado* detalla en torno de la figura del perfecto anfitrión, una serie de calamidades que ocurren la vez que es invitado a cenar por uno de sus habituales invitados;

—*La pareja del Museo del Prado* ofrece dos versiones contradictorias e inconciliables de las relaciones de una pareja, a cargo de cada uno de los cónyuges, estableciendo así de este modo el tema de la duplicidad básica de todo vínculo matrimonial.

En el volumen de *Los aborígenes* se recogen siete relatos:

—*Los aborígenes* presenta a un diplomático suramericano que evoca su carrera profesional, de revolucionario, de marido, de amante, en las fastuosas ruinas de un jardín romano; los valores vitales del Viejo y Nuevo Mundo aparecen sutilmente contrastados (como en algunas novelas de Henry James) a través de un montaje de recuerdos que revela la maestría alcanzada actualmente por el narrador;

—*Paloma* es la viñeta acre, sórdida, de un colomboylo, fanático y fanatizado, que para ganar una carrera no vacila en sacrificar a su pieza favorita; parece la transcripción en clave más metafórica del tema de *Cordelia*;

—*El careo* (cuento que ha merecido ya el honor de ser antologado) se basa en las experiencias criminales del autor como defensor de oficio para presentar el cuadro sórdido de un hombre que ha matado al hijo de su concubina;

—*El ciclo del señor Philidor*, transcurre en un asilo de alienados y oscila peligrosamente entre la lucidez y la locura, entre la narración realista y la fantástica;

—*Tenencia alterna*, que también deriva de la experiencia legal del autor, muestra la disputa de una pareja dispuesta a divorciarse pero continuando más allá de la separación la rivalidad y el rencor; aunque el tema está tratado muy breve y cómicamente, tiene algunos puntos absurdos de contacto con *What Maisie Knew*, de James;

—*El violoncello* hace evocar, junto a la tumba de un hombre ilustre, en el homenaje celebrado para conmemorar el primer mes de su fallecimiento, una estampa múltiple y contradictoria del personaje, presidida por la figura ominosa de la viuda; es un brillante ejercicio literario en que Martínez Moreno utiliza algunas técnicas del Nouveau Roman, como el relato en el equívoco *ustedes* (que presupone un coro de testigos del que se separa el narrador como si fuera el corifeo);

—*La fortuna de Óscar Gómez* hace funcionar también la experiencia forense del autor bajo la forma de una historia de delincentes completamente contada en dos tiempos y con alternancia de narración directa, relato en primera persona, y monólogo interior; el clima de este cuento hace recordar un poco las ficciones de Juan Carlos Onetti.

Más que la anécdota interesa a Martínez Moreno en estas colecciones de cuentos la situación existencial en que aparecen enclavadas sus creaturas. Son las suyas, sobre todo, narraciones de *personaje*, exploraciones de almas, búsqueda del significado plural y contradictorio, siempre contrapuntístico de la existencia humana. Esa imagen está revestida muchas veces de la más negra ironía y hasta crueldad, pero la ironía o crueldad son sólo máscaras. En el centro de este narrador hay un moralista implacable y desgarrado.

La técnica como medio

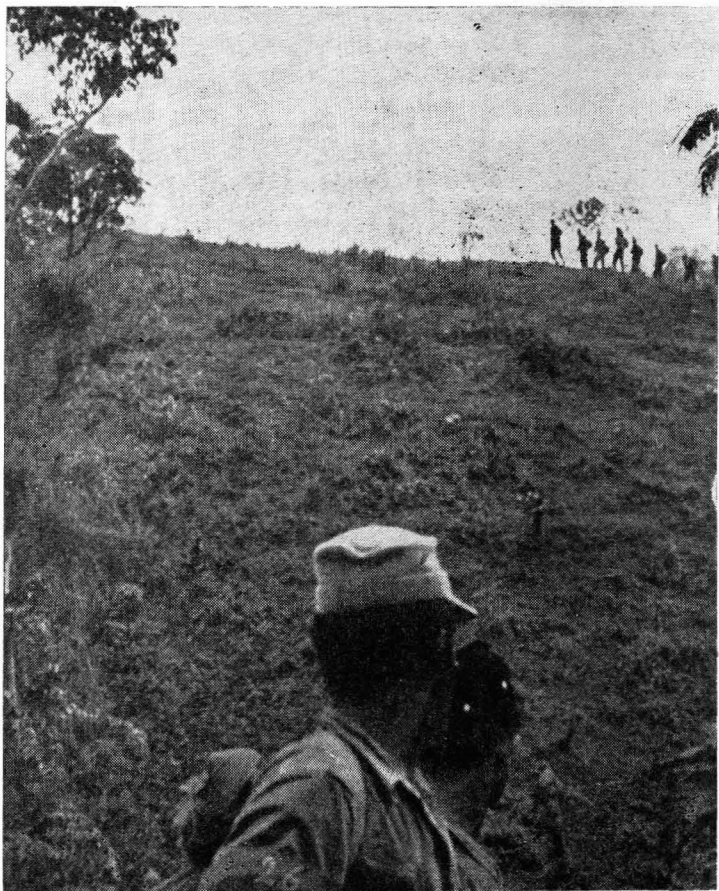
En sus primeros relatos, Martínez Moreno revelaba una saludable comezón estilística que nacía del vigor verbal, pero también pagaba tributo a la moda faulkneriana que por aquella época (hablo de 1940 y tantos) ya hacía estragos en el Río de la Plata. Eran los años en que se había descubierto *Santuario* (publicada casi anónimamente en una colección de "Hechos Sociales" de la *Espasa Calpe*, Madrid, 1934, en la versión de Lino Novás Calvo); los años en que Jorge Luis Borges traducía en Buenos Aires *Las palmeras salvajes* (Editorial Sudamericana, 1940); en que Juan Carlos Onetti escribía *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), y *Para esta Noche* (1943, la más faulkneriana); en que el propio Martínez Moreno (asistido y completado por Alsina Thevenet y por mí) traducía palabra por palabra *A Rose for Emily* y la publicábamos en *Marcha* (1945). A pesar de obvias diferencias, Faulkner, Borges, Onetti eran

entonces maestros de una extremada exigencia verbal; practicaban un sentido de la narración en que la cadencia y el ritmo de las palabras, la elección pausada de adjetivos, la tensión interior de cada frase, cuenta casi tanto como el suceso que se quiere explorar.

A medida que Martínez Moreno ha ido madurando como narrador, el rigor estilístico ha empezado a parecer sólo un medio de comunicación más que un fin en sí mismo. En *Los sueños buscan el mayor peligro*, en *La última morada*, en *Cordelia*, sobrevive aún esa exigencia de estilo que hacía tan trabajosa la lectura de muchos fragmentos autobiográficos de la primera hora. Pero al mismo tiempo que practicaba esas planas de una futura creación mayor, Martínez Moreno se dejaba ir en relatos que tenían menos tensión estilística, aunque no deponían la lucidez y la exigencia interna. Me refiero sobre todo a textos como *Los días escolares* (hábil montaje de varios temas dispersos), como *El careo*, como *El paredón*. Un Martínez Moreno más apasionado por la materia misma que está contando que por la técnica, asoma ya en estas páginas; un Martínez Moreno que está empezando a descubrir su propia capacidad expresiva a través de ejercicios de digitación que en su hora representaron el necesario tributo a algunos maestros.

Tal vez sea en *Los aborígenes* donde se integra en forma más feliz el rigor estructural externo de sus narraciones cortas más ambiciosas, con cierta fluidez narrativa, cierto dejarse ir, que es esencial para el logro de una narración de ciertas proporciones, como *El paredón* o como la novela inédita *La otra mitad*. Sin ánimo exhaustivo, conviene examinar ahora con algún detalle la orquestación de temas y motivos en aquella narración ejemplar.

Comienza con la presentación del personaje principal: Primitivo Cortés, 62 años, embajador de una república suramericana no identificada, en un jardín de Roma. El personaje medita sobre un recorte de diario que informa sobre otro golpe revolucionario en su patria, golpe dominado (según el periódico) por el general Lafuente. El recorte lo retrotrae a la época en que conoció al general cuando sólo era teniente; evoca el atentado revolucionario ocurrido cerca de una mina y que costó la vida de algunos y destruyó la cara de la mujer de Primitivo. En este *racconto* se insertan libremente otros que completan la imagen del pasado: un alocado intento de suicidio de Lafuente borracho (que recuerda un episodio paralelo de *La guerra y la paz*); el recuerdo de una amante, Encarnación, que es como el abrazo carnal del país en tanto que la mujer propia es sólo una obligación, la parte negativa del ser americano; el recuerdo de otra amante, Ilse, que representa en plena América la corrupción europea trasplantada y envilecida por el coloniable mental, el aislamiento e incomunicación de las élites.



"Una experiencia moral"

Ya están planteados en esta primera parte (que abarca tres apretados capitulillos) los temas básicos de la *nouvelle*: el contraste entre el pasado y el presente, entre la América revolucionaria y la Europa culta y obsequiosa (simbolizada en la narración por el jardín ilustre y por la figura del criado Massimi), entre la pureza ideal de la juventud de Primitivo Cortés y su blanda aceptación fatal de la corrupción. A partir de aquí, el escenario cambia y la meditación se concentra hacia su fin. En el salón de luz tamizada de su residencia en Roma, donde Primitivo trabaja, donde despacha correspondencia, donde yacen los originales inconclusos de un libro precisamente titulado *Los aborígenes*, ocurre el último y más largo de los capítulos. Otros temas irán a completar la meditación del personaje ahora oscurecida por la noticia de que en vez de dominar la revolución, el general fue víctima de ella. En un diálogo con uno de sus subordinados, se muestra la otra cara de la corrupción de las embajadas. Luego, en una confrontación con su mujer, Primitivo Cortés llega hasta la comprensión de que ha sonado la hora para los hombres de su especie. Hay en América ya los atisbos de un mundo realmente nuevo.

Poco a poco, el protagonista ha vislumbrado que la realidad viva de su país (de América) no está en esos militares como Lafuente que se hacen generales y dictadores, ni en esos doctores (como él) que se hacen diplomáticos, sino en los revolucionarios que son capaces de violar la máscara de imitación europea para desnudar el verdadero rostro sangrante e inédito de América. Por eso, las varias mujeres que evoca Primitivo en su meditación representan de algún modo el contraste entre esos dos mundos que coexisten en América: Encarnación es la verdadera matriz americana que el protagonista abandona; Ilse la falsa versión europea que también lo disgusta. En la faz rehecha de su mujer, en ese rostro reconstruido por la cirugía estética de los Estados Unidos, se encuentra el símbolo de esa superficie estirada sobre las verdaderas facciones americanas. Al no poder vivir sino en un mundo ajeno (Europa) y con una mujer enmascarada (la América europeizante), Primitivo Cortés reconoce su condición final de desarraigado.

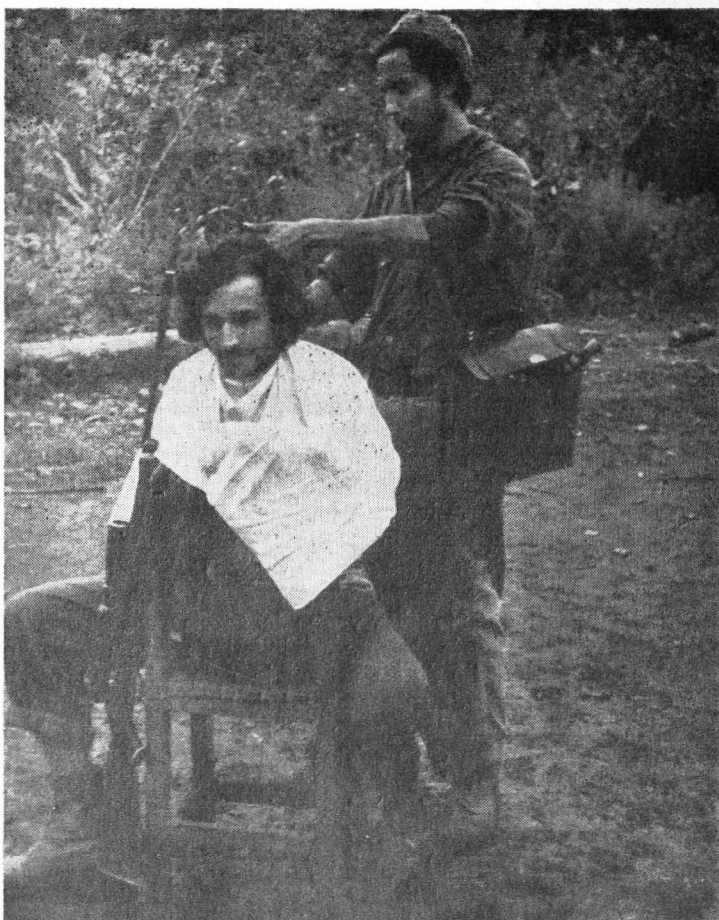
En la habilísima integración de símbolos, anécdota y mensaje, este cuento revela la maestría de Carlos Martínez Moreno. Si el narrador dijera las cosas tan explícitamente como se han dicho aquí el cuento no existiría sino como panfleto. Pero al dejar que las situaciones y los personajes revistan de carne concreta esas intuiciones de la realidad americana, Martínez Moreno ha logrado hacer reales a sus personajes y su conflicto, al tiempo que ha demostrado en cifra elocuente la problemática condición del ser americano.

Aunque el cuento se basa en un hecho real, ocurrido a un político y diplomático paraguayo, no constituye la transcripción de una anécdota histórica. Incluso podría apuntarse que en la meditación inicial contra las ruinas de Roma tal vez haya alguna reminiscencia de la figura de Eduardo Acevedo Díaz, que fue ministro uruguayo en aquella ciudad durante algunos años. Queda de él un curioso testimonio sobre esas mismas ruinas en que se contrasta su elaborada actitud cultural con la del dramaturgo Florencio Sánchez, más intuitivo. Como el diplomático y narrador uruguayo, este Primitivo Cortés del cuento también abandonó de algún modo su patria para convertirse en un contemplativo desterrado en Europa. Pero estas semejanzas anecdóticas son secundarias. Es fácil comprender que Martínez Moreno no quiso trazar ningún retrato particular y evitó, por eso mismo, hasta la localización del país, componiendo su imagen con fragmentos de distintas realidades americanas. Su propósito es otro. A la manera de Henry James, el narrador uruguayo ha levantado un suceso de la realidad y lo ha sabido investir de profundo significado alegórico. Aquí se revela su madurez narrativa y no meramente técnica.

Cuentos de inocencia y experiencia

Desde el primero de los cuentos que recogen sus volúmenes (*Los sueños buscan mayor peligro*, 1957) hasta el más reciente (*Tenencia alterna*, 1964), una doble visión se manifiesta en todos los relatos: el mundo de la infancia, paraíso perdido irremediablemente, se opone con toda violencia al mundo adulto.

Ese contraste es el asunto explícito de *Los sueños buscan el mayor peligro* que orchestra lujosamente los temas de infancia y madurez, pero es también el motivo subterráneo de *La última morada*, en que la madre muerta y mancillada en el recuerdo equivale a la infancia perdida; en *Los días escolares* en que se contrasta la figura del viejo compañero de escuela, ahora borracho lloroso, con lo que fue; en *El lazo de la aldaba* en que la vieja tía, lisiada, obscenamente es vista no sólo por la piedad culpable del sobrino sino también por la agresiva indiferencia de las hijas, ahora madres también; en *Cordelia* donde la pureza



"Una visión de la América revolucionaria"

de la hija sirve para contrastar mejor la prostitución afectiva del protagonista; incluso en *Los aborígenes* en que la experiencia original de América que tiene Primitivo Cortés, se opone en su pureza convulsiva a la larga cadena de concesiones que significará luego el puesto diplomático en Roma. También aparece en *Tenencia alterna*, en que los hijos que no tiene la pareja en trámite de divorcio, aparecen grotescamente sustituidos por un par de gatos.

La visión de la infancia no es, sin embargo, totalmente pura. En la infancia están también la simulación, la violencia, la muerte, como anítipos de esa otra corrupción fatal que es la vida. Tal vez el cuadro más aterrador esté dado en *Los días escolares*, con la sentimentalina literaria de *Corazón*, de D'Amicis, opuesta acremente a la figura de ese lisiado que descubre a los niños una primera estafa, de ese maestro masoquista que ofrece obscenamente su tetilla a la clase. Porque si bien la infancia es paraíso perdido, en el paraíso infantil no faltan el Mal, la serpiente, la promesa de una segura corrupción. Sin embargo, la infancia es en estos cuentos algo más que el símbolo de una inocencia perdida. Es también (y sobre todo) el repertorio simbólico de la vida entera. En cifra, la infancia ofrece todo el acaecer posterior. En ella están implícitos los días por vivir y que no han sido vividos aún. En la infancia de los cuentos de Martínez Moreno la muerte aparece incrustada como omega del ser.

Cuando el relato se instala únicamente en la hora adulta, el personaje principal vuelve de algún modo a la infancia para rescatar (como el protagonista de *Los sueños buscan el mayor peligro*) a través de un episodio olvidado, la clave de una vida deshecha. No es casual que muchos de estos cuentos consistan en una serie muy articulada de *racconti* que a partir de una situación final permite ir develando hacia atrás los signos del destino. Como el protagonista de *Los aborígenes*, muchos personajes de Martínez Moreno vuelcan su mirada en el pasado para descubrir allí la cifra de su mundo actual. Ese pasado no tiene que ser forzosamente la infancia. Basta que ofrezca algún sustituto adecuado de ella, como esa inocencia anormal en que vive el impotente protagonista de *La última morada*, o esa experiencia idílica de Primitivo Cortés con Encarnación en *Los aborígenes*, o esas palomas mensajeras que adiestra maníaticamente el protagonista de *Paloma*. La infancia es un estado de alma.

El mundo adulto, por el contrario, se releva en estos cuentos como el mundo del compromiso y la conciliación cómplice, del acuerdo tácito o explícito, de la irresistible componenda con los bienes más desvalorizados de la vida. Casi todos los personajes ceden y aceptan esa versión inferior de sí mismos que la

vida les impone: en *Los sueños buscan el mayor peligro* es la infelicidad conyugal, la frustración minuciosa, el fracaso de alguna rebeldía; en *La última morada* es el adulterio de la mujer, la caricatura del mausoleo materno; en *Los aborígenes* es el soborno que permite al protagonista seguir atado a una mujer a la que lo une sólo el sentimiento de culpa. El mundo adulto es la corrupción.

El ojo con la lágrima seca

A pesar de la notable diferencia anecdótica que hay entre los distintos cuentos de Martínez Moreno, es posible indicar motivos recurrentes que emergen aquí y allá y que componen una imaginaria personal. No me refiero, es claro, a ciertas costumbres del narrador que revelan su gusto por la poesía y la literatura, su afición a cierto tipo de retruécano literario (hay excelentes ejemplos en *La última morada*, en *El salto del tigre*, en *Los aborígenes*) sino a una deliberada insistencia en algunos temas o motivos narrativos.

Uno de los más importantes es el de la creación de un personaje. En *Los sueños buscan el mayor peligro* está completamente explicitado. El protagonista evoca a un personaje inventado por él cuando niño y que le servía para hostilizar la seriedad, la distancia, la inaccesibilidad de otro muchacho algo mayor; por medio de ese personaje (esa máscara) podía liberar zonas intactas de su personalidad. Pero el tema tan pirandelliano del personaje aparece bajo distintas formas. Los borrachos que pueblan estos relatos (en *Los sueños* hay uno; otro sirve para cerrar *Los días escolares*; aparece un tercero, aunque atenuado, en *Cordelia*), las mujeres sacrificadas a esos borrachos o a otros familiares (como la patética protagonista de *El lazo en la aldaba*) son los personajes más obvios, las máscaras más cotidianas de ese abandono de la lucidez y la responsabilidad que implica crearse un sustituto: una persona, en el sentido latino del término.

Pero también hay casos más sutiles narrativamente. En *El salto del tigre* aparece el simulador erótico, el Don Juan profesional que esconde su incapacidad de amor, su impotencia erótica, bajo la azarosa acumulación de conquistas; en *El invitado* aparece el anfitrión profesional que disimula su dificultad de comunicación, su horrible soledad, bajo la máscara del perfecto huésped; en *La última morada* aparece el hijo dominado que levanta un ridículo mausoleo a su madre y permite que ese monumento sea aprovechado por la esposa dominante y adúltera, caricatura edípica de la madre; en *Cordelia* aparece el padre irredimible, el simulador ausente; en *Los aborígenes* es el joven doctor idealista que se convierte en diplomático muy bien rentado. Cada uno asume un personaje.

Otras veces, la asunción del personaje está más íntimamente imbricada con la trama misma del relato, como pasa en *El simulacro*, en que toda la situación presupone la fabricación deliberada de una muerte. En *Los aborígenes*, la máscara plástica de carne que recubre la verdadera faz de la mujer del protagonista representa el personaje ya materialmente encarnado. En todos estos cuentos asoma en forma oblicua la vocación teatral de Martínez Moreno, que parecía haber tenido expansión hasta ahora únicamente en el ejercicio de la crítica dramática.

Cada vez que Martínez Moreno hunde su mirada en alguna de sus creaturas es para descubrir la mentira, la simulación, la componenda con la vida. Pero esa mirada del narrador no se detiene aquí. Es sintomático que una de las imágenes más significativas de sus narraciones es la del ojo que mira, que buena parte de su técnica narrativa se base en la presentación desde distintos ángulos (distintos puntos de vista) de la misma situación anecdótica. Donde la imagen del ojo (que subyace esta técnica perspectivista) resulta explicitada en forma más cabal en *Los sueños buscan el mayor peligro*, tal vez su cuento más cargado de claves. Allí se detalla el ojo del burrito apaleado que encuentra su contrapeso en el ojo de la madera en la que alguien dibuja una lágrima que de algún modo mendiga compasión. Ambos ojos sugieren de un modo sutil la mirada de Dios, que todo lo ve aunque quizás no lo perdone todo. Otro símbolo parecido aparece en el *Lazo en la aldaba*: esa mirilla de la puerta que separa sólidamente a la madre de sus hijas y que actúa también como ojo de Dios.

Presente como símbolo concreto o sólo implícito en la técnica perspectivista del punto de vista, siempre hay en estas narraciones una mirada que observa, que juzga, que se duele, en *Los días escolares* está la mirada del niño borracho; en *Cordelia*, la mirada ausente y amorosa de la hija; en *La última morada* la mirada implícita de la madre. Cuando esa mirada no está asumida por un personaje concreto, aparece muchas veces sobreentendida en el relator que contempla su vida, como en *Los*

sueños buscan el peligro y en *Los aborígenes*. De todos modos, siempre planea sobre estos cuentos la mirada última del autor.

El horror del mundo

La interpretación más superficial quiere que el mundo de Martínez Moreno sea un mundo deliberadamente negro, que su mirada de narrador sea la de un sádico que se complace en detallar la miseria de sus creaturas. Hay comentarios críticos que subrayan estos rasgos. Más que un juicio sobre estas ficciones son una confesión sobre quienes los firman. La verdad es precisamente otra. Se explicita en Martínez Moreno una verdadera angustia existencial, un horror a la muerte, un asco desesperado contra toda señal de ablandamiento, de entrega, de concesión. La lucidez, el rigor, la implacable exigencia moral, son manifestaciones extremas de un alma en llaga viva.

La serena ferocidad de su ataque sólo obedece a ese horror visceral. Lejos de mirar desde lo alto a sus creaturas para condenarlas con una imaginaria superioridad intelectual, Martínez Moreno se libera en sus ficciones de los terrores del diario vivir. Al pintar al borracho, a la adúltera, a la vieja corrompida, al padre desaprensivo, el narrador vive catárticamente estas experiencias de horror que se niega en la vida cotidiana. Participa en ellas por delegación, bebe el cáliz hasta la hez, se purifica. Es tan evidente esta purificación que provocan sobre todo sus primeros cuentos, que en los últimos (a partir de *El simulacro*, 1959) la visión se ha dulcificado sin perder rigor y agudeza. Porque al madurar, al asumir sin el dolor infantil o adolescente la experiencia adulta, Martínez Moreno ha podido abandonar muchos de los fantasmas que lo atenaceaban. Sus últimas ficciones (sobre todo *El paredón* y *La otra mitad*) permiten el ingreso a un mundo en que no faltan el horror y la corrupción pero que está compuesto de algo más que de horror.

Es éste un mundo relativamente nuevo para Martínez Moreno, un mundo en que la realidad completa de la experiencia adulta compensa largamente los terrores prolongados de la infancia y la adolescencia. Es un mundo que busca su equilibrio no en la mera lucidez intelectual de *Los sueños buscan el mayor peligro* o en el feroz distanciamiento de *La última morada* sino en la participación cordial que ya emerge completa aunque tergiversada en *Los aborígenes*. El narrador es capaz ahora de invocar los fantasmas y exorcizarlos desde una madura aceptación. Pasados sus cuarenta años, Martínez Moreno parece haber asumido el mundo y estar en condiciones de novelarlo. Su primera narración larga, *El paredón*, así habrá de demostrarlo.

III. UNA DOBLE TOMA DE CONCIENCIA

El paredón es la historia de una experiencia moral. El protagonista, Julio Calodoro, descubre a través de un par de peripecias la precariedad de las instituciones uruguayas y de su vida misma, practica una suerte de autoanagnórisis, vive con honda vivencia interior el contraste de dos mundos, Uruguay y Cuba, termina por elegir un destino, pero si la novela entera está centrada profundamente en esa doble experiencia, por su forma de ordenar el relato y por el material periodístico que acarrea (desde el título mismo), *El paredón* puede parecer únicamente la crónica de un viaje a Cuba con previsible retorno. Así lo han entendido muchos lectores y críticos, así seguirá siendo entendida y leída. No hay nada más fácil que equivocarse sobre una obra estrictamente coetánea. Pero una segunda o una tercera lectura puede ayudar a poner las cosas en su sitio.

El punto de partida

Aunque sólo en dos capítulos la novela asume la primera persona del protagonista, toda ella está escrita (con alguna pequeña excepción) desde la perspectiva única de Julio Calodoro. El personaje es un periodista uruguayo, cuarentón, de aficiones literarias aunque sus obras sólo están todavía en la etapa de proyecto, de tradición familiar colorada (de ahí el retruécano, algo fácil, sobre su nombre) y con unas claras pero no urgentes aspiraciones a enfrentar la realidad del país. La novela arranca del día mismo en que, después de 94 años de gobierno colorado, el Partido Blanco asume el poder. Para Calodoro es también una conmoción pero sobre todo lo es por el efecto que tiene esta derrota sobre su padre, médico colorado de vieja estirpe tradicional. Para éste es el fin del mundo. No comprende que ese fin ya se acercaba, que aun en el plano meramente institucional hacía ya mucho que los blancos también gobernaban el país. Pero no es el padre (al que Calodoro



Martínez Moreno: "el juicio del Uruguay abstracto de una ávida clase media"

adora) sino el hijo el que habrá de trazar el balance de esta derrota inesperada pero inevitable. Todo el Uruguay civilista y liberal, el Uruguay de abogados que discuten públicamente en los editoriales de los diarios y en las Cámaras los académicos problemas legales, mientras realizan la verdadera política de poder en los conciliábulos de clubes, en la compra del voto, en los acomodos demagógicos; todo el Uruguay abstracto de una ávida clase media, es enjuiciado por una larga meditación de Calodoro, que vaga por las calles de Montevideo, evoca episodios de infancia, se enfrenta con intelectuales más o menos desarraigados, encuentra a un vital traficante del mercado negro y termina por reintegrarse (él también) a esa vida acolchada de perpetuo adolescente que es el ideal secreto de todo uruguayo.

Una invitación a Cuba sacará a Calodoro de ese mundo abstracto (cuyas únicas relaciones hondas son con el padre y con una mujer maternal que él no se decide a convertir en esposa) y lo enfrentará al caos vital, a la vida gritada y sangrienta de la Revolución. En Cuba la vida y la muerte tienen otro valor y signo; las académicas discusiones intelectuales siguen practicándose allí (al fin y al cabo todos descendemos de la retórica española) pero ahora tienen un fondo tropical de violencia, de crímenes, de ejecuciones sumarias. El paredón uruguayo era abstracto y sin sangre: estaba hecho de editoriales virulentos, de anatemas impresos, de generosa tinta de imprenta; el paredón cubano es rojo. El juicio de Sosa Blanco, que orquesta todos estos temas y ofrece el contrapunto de un espectáculo descomunal a la manera del circo romano, permite a Calodoro medir (aunque sólo como espectador) la diferencia entre un mundo que se consume en su quietismo y abstracción, y un mundo que camina aunque sea arrastrado por el mero instinto vital. Allí en Cuba, Calodoro conoce también a una mujer, de la misma clase de las uruguayas que Calodoro ha tenido y que representa (en medio de la agitación y la muerte real) otro refugio materno. Este episodio romántico es el menos convincente de toda la novela.

Cuando Calodoro regresa, las quietas aguas uruguayas se vuelven a cerrar sobre él. El padre está condenado a muerte por el cáncer (otro paredón); Matilde, la mujer con que Calodoro vive, lo acoge otra vez en su amplio seno; la posibilidad de un casamiento aparece, sin embargo, en el horizonte como una forma más de volver a las filas, al orden. Una carta de Cuba, en que otro uruguayo, Valtierra, describe en los términos más horriblemente eficaces el ajusticiamiento de un esbirro de Batista contra un auténtico paredón de sangre, trae a Calodoro la última estampa de ese mundo tropical. Pero él tal vez ya ha elegido.

Varios círculos concéntricos

La realidad tiene varias capas aunque todas se presentan simultáneamente en indestructible unidad. Como la realidad, esta novela puede ser leída sólo en esa capa superficial de peripecia exterior y puede llegarse a concluir que la elección final de Calodoro es el quietismo de la democracia liberal uruguaya, la abstracción de un país cuyas hermosas fórmulas legales han acabado por desfondarse. Ésa es una lectura posible pero no la más recomendable. El libro funciona también en otros niveles. Lo más importante está dicho siempre en una forma simbólica que exige una comprensión más afinada.

Esa toma de conciencia del protagonista atraviesa varios

círculos concéntricos. En el más externo está la peripecia de las elecciones uruguayas, la rápida visita a Cuba durante la Operación Verdad, el retorno a la patria. Pero como sucede a menudo, seguimos haciendo gestos y diciendo palabras superadas cuando ya interiormente hemos cambiado; no hemos encontrado aún las expresiones para el cambio pero nuestras vivencias interiores ya son otras. Eso le pasa a Calodoro. En la superficie inelectual de sí mismo habla como periodista, ve el mundo bajo especie editorial, distribuye premios y castigos, reconoce las estructuras económicas o el fracaso del civilismo uruguayo, se encrespa con ciertos desprecios legales del régimen revolucionario y hasta satiriza con sus sarcasmos a los falsos intelectuales suramericanos hipnotizados por un París o Londres de pacotilla. En ese nivel el libro es periodístico, y tal vez sea sólo en éste, el nivel en que se comunica (a favor o en contra) con la mayoría de sus lectores.

Pero hay otra toma de conciencia más profunda en la novela. Desde la primera a la última página, Calodoro se enfrenta con un viejo e ineludible agonista: la muerte, esa misma muerte que aparece tan obsesivamente en los cuentos de Martínez Moreno. Pocos libros se han escrito hoy que estén más impregnados de la presencia de la muerte: es la muerte de un régimen en el Uruguay y la muerte de los esbirros de otro en Cuba; es la muerte del padre y la muerte de las botellas o la muerte del soldado o la muerte del vecino en los recuerdos infantiles de Julio; es la muerte tropical evocada por la larga teoría de testigos en el juicio de Sosa Blanco o la muerte indigna contra el paredón en la carta final; es la muerte que araña, pero no anula, la conciencia de Calodoro cuando viaja en avión o la muerte obscenamente desplegada en la carpeta de asesinatos del batistato, con que son obsequiados a su llegada a Cuba los periodistas de la Operación Verdad: la muerte en el Uruguay y la muerte en Cuba y la muerte en Bolivia, también evocada por Calodoro en sus recuerdos. La Muerte es la experiencia central de esa toma de conciencia agónica del personaje y del autor.

Un narrador barroco

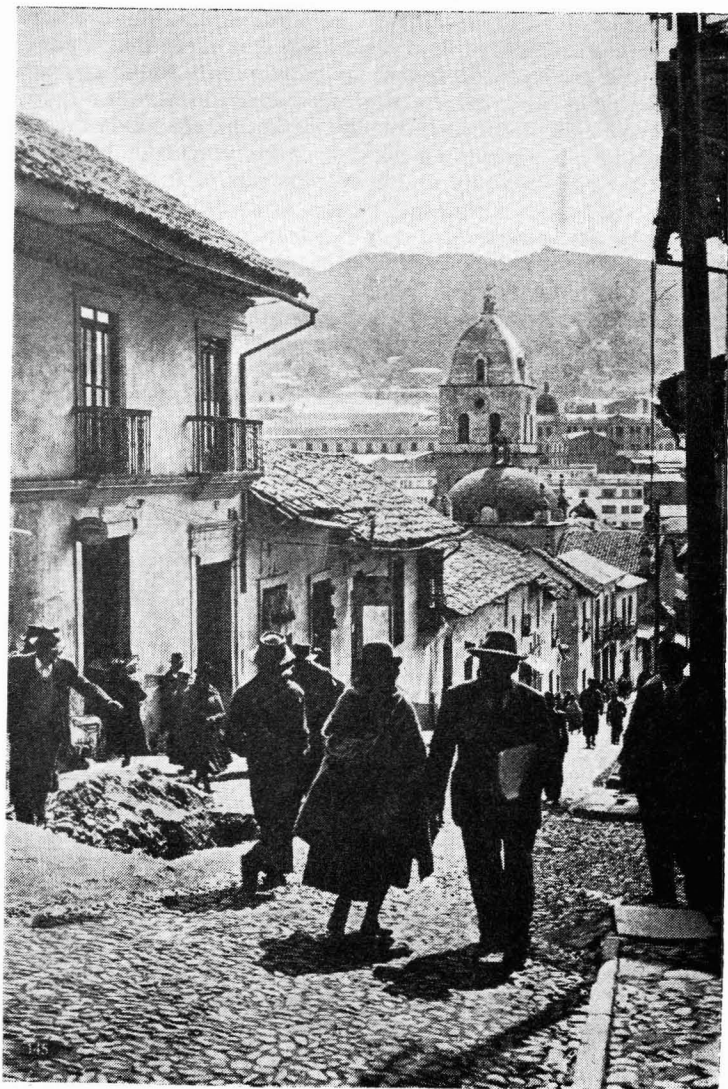
Muchos críticos han hablado de estilo periodístico y han descubierto que la novela es como un diario del autor que corre desde diciembre 1958 a febrero 1959. Es cierto, pero sólo en la superficie. La novela ocurre entera y simultáneamente en la conciencia de Julio Calodoro y para esa conciencia todos los tiempos son uno, y en todos los tiempos la Muerte está instalada en el mismo centro. Desde el punto de vista de la acción exterior hay una línea ininterrumpida que corre de noviembre a febrero, pero sobre esa línea, la conciencia de Calodoro está yendo y viniendo, buscando afiebradamente claves en su pasado, sus pasados, para iluminar la realidad presente. Los recuerdos de infancia en Melo, los recuerdos de adolescencia en Montevideo, los recuerdos de juventud en la bohemia más o menos literaria, los recuerdos de Bolivia, aparecen y reaparecen continuamente en medio de esa acción aparentemente lineal y directa. Se superponen a ella, la enriquecen y la multiplican, la abrumen de significados, le dan espesor y trascendencia. Esos recuerdos están convocados siempre por una situación actual que de algún modo encuentra su resonancia en algún momento del pasado. Pero ese lugar donde todo realmente ocurre es la conciencia angustiada del protagonista.

De ahí el estilo castigado, la adjetivación inesperada, el deleite en la descripción. Porque para la conciencia del protagonista todo apunta a una sola experiencia: la Muerte; todo se convierte en metáfora de muerte. Ese estilo que alguien calificó de barroco, sólo en el sentido superficial de recargado (oh, manes del benemérito y cegato Menéndez Pelayo), es barroco en el sentido más hondo de estar en permanente lidia con la Muerte. Porque el Barroco no sólo significa los ejercicios en el arte de la injuria que practicaban culteranos y conceptistas (*en una de lavar cayó caldera*, decían para burlarse del *Polifemo*), sino que es también Cervantes y Shakespeare, Quevedo y Racine, Góngora y San Juan de la Cruz. Es decir: la búsqueda apasionada, comprometida, hondamente angustiada de la única experiencia que siempre esconde en su centro (como el carozo la fruta jugosa) ese espectáculo complejo, caótico y absurdo que se llama mundo.

Un barroco de esencias, pues, enquistado luminosamente en una narración que parece ocuparse sólo de materias periodísticas. Ya Mario Benedetti apuntó (en una crónica de *La Mañana*, Montevideo, mayo 16-17, 1963) algunos de los contrapuntos temáticos que se permite Martínez Moreno en esta novela supuestamente lineal. Podrían indicarse otros. No sólo el sacrificio infantil de las botellas anticipa la ejecución del esbirro de Batista al final, o la fiesta de intelectuales uruguayos (presidida por el también agónico Menárquez) encuentran su equilibrio en la de los mar'cas y lesbianas del desarraigo cubano, sino que hasta el mismo título de la novela, ese paredón que parece a algunos un título tan exitista, está utilizado dentro del libro en múltiples y coincidentes significados: es el paredón de las ejecuciones sumarias en Cuba, pero es también el paredón de aislamiento que las agencias internacionales levantan en torno de la isla, y es asimismo el paredón contra el que se estrellan los colorados el día de las elecciones de 1958, pero es sobre todo el paredón de la Muerte propia contra el que está recostado cada ser desde el día mismo de su nacimiento. Vivir es aprender a morir, decían los antiguos filósofos.

El parricidio simbólico

La Muerte está en el centro de esta novela; la angustia de la Muerte impregna cada página, las alusiones a la Muerte multiplican como espejos el fervor de sus metáforas, y sin



"Bajo la máscara europea, yace el verdadero rostro de Hispanoamérica"

embargo (sin embargo) esta novela describe una experiencia de vida. Porque si en 1958 muere el Uruguay civilista y liberal, otro Uruguay nace; si muere la Cuba de Batista, otra Cuba nace; si muere el padre, Calodoro vive, cuando el protagonista parece decidido a convertir su relación irregular con Matilde en relación legítima está asumiendo al fin su hombría. La muerte del padre (que la novela anuncia aunque no describe) marca el fin de la infancia. Hasta ese momento, Calodoro (como el Uruguay batlista) ha vivido bajo la cálida sombra del padre. Los 94 años de gobierno colorado son simbólicamente la apoteosis del paternalismo de José Battle y Ordóñez, cuya larga sombra siguió dirigiendo los destinos del país mucho después de que la carne misma de Battle fue enterrada en 1929. La derrota de 1958, como las experiencias complementarias para el protagonista de la Revolución boliviana (en 1952) y de Cuba (en 1958-59) son precisamente esos acontecimientos exteriores que iluminan el significado de una experiencia interior. Muere el padre, muere el paternalismo, muere el civilismo. El protagonista que se había mantenido al margen de la verdadera vida, que era un espectador (un periodista), que no tenía siquiera mujer propia sino prestada, que no creaba libros sino proyectos de libros, que no tenía amigos sino una galería de desarraigados, parece asumir al fin la responsabilidad de su vida, de su país, de su destino. Elige.

Lo que elige no es tal vez (como se ha dicho y escrito) el quietismo. Hay que volver al último párrafo, después de que Calodoro ha leído la carta de Valtierra sobre el ajusticiamiento de un esbirro de Batista y después de haberse instalado cómodamente otra vez en las manos maternas de Matilde:

"Julio vuelve a dejar los papeles sobre la mesa. Torna a mirarlos, y dice:

"¿Viste el post-scriptum? Con el sobrante de pesos cubanos que me dejaste en el aeropuerto te compré una 'Percolator' estupenda: hace té, café, chocolate y creo hasta sopas. Tu mujer se quedará encantada."

"En ese caso, dice Matilde, halagada de que la llamen 'tu mujer', la frase cambia: Viva lo que tendremos.

"—Viva lo que tendremos, cuando la perspectiva se refiere, claro está, a cosas materiales; adquiriera un auto a su sola firma, hágase propietario en cómodas cuotas, compre un traje hoy y empiece a pagarlo en septiembre, etc.

"—Sin embargo, en definitiva, lo único cierto que tendremos somos nosotros mismos.

"Y al ver la cara de Julio y con gesto de no obligarlo ('tu mujer'):

"—Cada uno para sí; yo me tendré, tú te tendrás.

"—O al revés: yo te tendré, tú me tendrás.

"—¿Es una propuesta? Bueno, así afeitado, y oliendo a Yardley...

"La mira, la considera una vez más. La mujer estable, el pan con manteca. 'Es la francesita electoral —se dice para sí— O me caso con ella o todo sigue como está'".

"Y la verdad que, a menudo, ya antes del viaje, había pensado que sería preferible que se casaran. Y otras veces —le pasa ahora un brazo por la cintura desnuda— ¿deberá concederle que está un poco más flaca? — le ha parecido mejor el extremo quietista de la alternativa: que todo siga como está."

Otras veces le ha parecido mejor el extremo quietista de la alternativa. Pero ahora tal vez no. La elección de Calodoro — que el narrador presenta con todos los beneficios de la ambigüedad, es la elección del compromiso. Con el padre condenado a muerte, el hijo debe al fin asumir su responsabilidad, tomar a la mujer (la madre) y hacerla completamente suya. No es necesario acudir al doctor Freud para comprender este parricidio simbólico. Es (además) el parricidio necesario, o todo sigue como está. La toma de conciencia de Calodoro equivale a toma de conciencia del país entero. Por eso, esta novela periodística y barroca, esta novela apurada y al mismo tiempo morosa, esta novela hecha de grandes titulares y de complejismas introspecciones, esta novela irregular, que tiene a la Muerte en el centro mismo de su laberinto, es una novela de vida. Vivir es aprender a morir, es claro, pero esto no implica negarse a vivir sino aprender a vivir más plenamente. Cuando Calodoro enlaza esa cintura desnuda de la mujer, de la vida, parece estar empezando a elegir, al fin.

Nota bibliográfica

Hasta la fecha Carlos Martínez Moreno ha publicado los siguientes cuatro libros:

- Los días por vivir* (Montevideo, Ediciones Asir, 1960, 118 pp.);
- Cordelia* (Montevideo, Editorial Alfa, 1961, 78 pp.);
- El paredón* (Barcelona, Editorial Seix-Barral, 1963, 286 pp.);
- Los aborígenes* (Montevideo, Editorial Alfa, 1964, 158 pp.).