

El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa

Jorge OLIVERA

Universidad de la República

RESUMEN

La historia de la literatura uruguaya está recorrida por dos líneas narrativas: una de corte realista y otra de corte imaginativo. Estas dos tendencias se extienden desde el siglo XIX hasta el presente. Este artículo centraliza la temática del miedo en algunos cuentos dentro de la segunda línea narrativa. La del perfil imaginativo. Los principales temas de la misma son: lo secreto, el extrañamiento y lo marginal. El miedo como tema se manifiesta mayoritariamente dentro de esta vertiente. La mayoría de las veces éste aparece ligado al uso del silencio como recurso narrativo. Aquello que no se dice o se oculta es el recurso generador del mismo visualizado en espacios urbanos o acciones cotidianas. Dentro de la literatura uruguaya este tópico no es un efecto buscado por el autor, sino un producto de los hechos narrativos. Emanada de la construcción de los relatos y se relaciona con un interés por mostrar zonas ocultas de la realidad.

Palabras clave: Literatura uruguaya, miedo, silencio narrativo.

Fear in Uruguayan Literature: an Effect of Narrative Construction

ABSTRACT

The history of Uruguayan literature reveals two narrative tendencies: one of them realist, the other imaginative. Both tendencies can be traced from the nineteenth century to the present. This article focuses on the subject of fear in various short stories from the second narrative line, based on the imagination. The principal themes of this tendency are: estrangement, what is hidden and what is marginalised. Fear as a theme emerges principally within this imaginative tendency in fiction. It is usually related to the use of silence as a narrative strategy. What remains unsaid or hidden is the strategy used to generate fear in urban spaces or everyday actions. Within Uruguayan literature, this motive is not so much a strategy consciously used by the author as a product of the narrative events. It arises from the process of construction of the short stories and is linked to an interest in showing hidden zones of reality.

Key words: Uruguayan literature, Fear, Narrative Silence.

SUMARIO: 1. Los raros y el miedo en la literatura uruguaya. 2. Periodos de la literatura imaginativa.

LOS RAROS Y EL MIEDO EN LA LITERATURA URUGUAYA

La historia de la literatura uruguaya tiene dos líneas narrativas claras que la recorren: una, cuyos componentes son los propios de un realismo crítico; y otra, secreta y marginal, de corte imaginativo. Estas dos tendencias se extienden desde el siglo XIX hasta el presente. La primera vertiente, de tipo realista, tiene dos etapas: una marcada por temas rurales y otra por temas urbanos que aparecen hacia

1940. La segunda línea narrativa que designaré como *imaginativa*¹, abarca aspectos temáticos tales como la ajenidad, lo secreto, el extrañamiento y lo marginal. Es en su mayoría de temática urbana. El tema del miedo en la literatura uruguaya se manifiesta mayoritariamente dentro de esta vertiente.

No se trata de una literatura de horror sino del uso de la imaginación como modalidad generadora de miedo, entendiendo a éste como «una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido»². El miedo en la literatura uruguaya no debe entenderse en el sentido de «temor cósmico» tal como lo entiende H. P. Lovecraft. En el caso uruguayo, se trata de una combinación que «apela intensamente a la contribución de la fantasía y la imaginación»³ y no se destaca en sentido estricto como literatura fantástica, salvo en los casos en que se manifiesta una «investigación de zonas inéditas de lo real»⁴. En este sentido, el miedo como tema está ligado la mayoría de las veces, al uso del silencio como recurso narrativo. Aquello que no se dice o se oculta es el recurso generador del miedo y se visualiza en espacios urbanos o acciones cotidianas.

Este tipo de *literatura imaginativa* fue ubicada por Ángel Rama como minoritaria dentro de la literatura nacional. Denominó a los escritores que la representan como *raros* y marcó su inicio con la publicación de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont (Isidore Ducasse), siendo continuadores de la misma Felisberto Hernández y Armonía Somers. En referencia a esta vertiente, Rama sostuvo:

No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo Sur. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos que, descendidos de la modelación realista que la literatura inglesa naturalista había operado sobre las invenciones románticas (ejemplo Henry James), hicieron estragos en la narrativa argentina a partir del 40. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta

¹ Utilizo el término en el sentido que le asigna Hugo Verani: «A partir de los años treinta una nueva sensibilidad artística — más imaginativa, más experimental — que prevalece en la literatura contemporánea. La narrativa uruguaya e hispanoamericana adopta una faz enteramente nueva: será un acto de creación antes que de representación, que interesa más por el despliegue imaginativo y por la funcionalidad interna de los elementos narrativos que por su carácter representativo de una realidad preexistente», Verani, Hugo, «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario», *Revista Iberoamericana*, N.º. 160-161, Pittsburg, julio-diciembre 1992, p. 800.

² Lovecraft, H.P., «El horror sobrenatural en la literatura», en *La sombra más allá del tiempo*, Barcelona, Barral Editores, Ediciones de Bolsillo No 376, 1974, Traducción de Melitón Bustamante Díaz.

³ Rama, Ángel, «El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya», en *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972, p. 222.

⁴ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 223.

corriente con el surrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de 'literatura diferente'⁵.

Esta línea temática secreta y marginal de la literatura uruguaya presenta cuatro períodos de desarrollo durante el siglo anterior⁶: el primero se extiende desde fines del siglo XIX hasta 1940; el segundo abarca desde 1940 a 1960; el tercero se ubica entre 1960 y 1980 y el cuarto se manifiesta desde 1980 en adelante.

Los principales rasgos de esta vertiente son: presencia de la imaginación como motor narrativo, desprendimiento de las leyes de la causalidad, manifestación de formas oníricas en el relato, descubrimiento de *otra* realidad y «un uso riquísimo de la afectividad, un hallazgo constante de nuevos matices de la sensibilidad y aún de la hiperestesia»⁷.

En referencia al grupo de escritores que comienzan a publicar en los años sesenta y que se adscriben a la corriente, Rama señaló: «Más que una sustitución de lo real, presenciamos una desintegración sólo parcial, como un desflecamiento de sus bordes, que genera el ámbito apropiado al absurdo y éste entonces se incorpora, con naturalidad realista»⁸.

De manera similar, Teresa Porzecanski, en el mismo grupo, reconoce aspectos dominantes: «Una narración de borde, de límite, de margen —marginal y marginada por la crítica oficialista— se acercó más a la captación de lo paradójico y trágico, que el modelo realista»⁹ y un intento de «borramiento de siluetas en la ambigüedad de situaciones, una fantasía que exacerba la realidad y la desintegra»¹⁰.

Tanto en uno como en otro caso, se acentúan aspectos que ya estaban presentes dentro de la vertiente, destacándola por oposición a la mirada realista y crítica que se postula a partir de los años cuarenta. Se trata una nueva mirada sobre lo real la que aparece en los escritores que comienzan a publicar en los años sesenta. El interés radica en lograr un producto literario que traspase la barrera de lo visible para dejar al descubierto zonas desconocidas de lo real: *material* y *psíquico*.

⁵ Rama, Ángel, «Prólogo», *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966, p. 9.

⁶ En líneas generales esta clasificación sigue los apuntes realizados por Ángel Rama en el prólogo a la edición de *Aquí. Cien años de raros*. Para una ubicación de las etapas de la literatura uruguaya en el siglo anterior he tenido en cuenta los trabajos de: Hugo Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario», en *Revista Iberoamericana*, Op. Cit., y «Narrativa uruguaya contemporánea: tradición y ruptura», en *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Ediciones Trilce – Linardi y Risso, 1996.

⁷ Rama, Ángel, *Aquí. Cien años de raros*, Op. Cit. p. 12.

⁸ Rama, Ángel, «El estremecimiento nuevo», Op. Cit., p. 229.

⁹ Porzecanski, Teresa, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras», en Sosnowski, Saúl (compilador), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*, Montevideo, Universidad de Maryland – Ediciones de Banda Oriental, 1987, pp. 226. La edición original es de Saúl Sosnowski and Louise B. Popkin (editors), *Repression, Exile, and Democracy uruguayan culture*, Duke University Press Durham and London 1993, pp. 213-221. (Translated from the Spanish by Louise B. Popkin).

¹⁰ Porzecanski, Teresa, Op. Cit. p. 226.

El miedo en este sentido puede ser un recurso no solamente de las narraciones que se acercan más a lo fantástico o lo absurdo sino de aquellas que rompen con la realidad cotidiana y que aparecen ligadas a una estética del *extrañamiento*, tal y como sucede a menudo con el grupo de escritores que se ubican en esta tendencia y que Rama denomina *raros*. En el segundo de los casos (*el extrañamiento*), el miedo puede estar asociado al silencio del texto: «La lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro»¹¹. Es el caso de la primera novela de Mario Levrero (1940-2004): *La Ciudad*¹². Un hombre y una mujer llegan a un pueblito, la mujer desaparece, el hombre la busca motivado por el deseo que ella le despierta, pero continuamente encuentra obstáculos que le impiden concretar la posesión de aquella. El miedo y la ansiedad son el motivo del transcurrir del personaje por el pueblo, en el que todo conspira en su contra, y del que se torna muy difícil escapar.

Levrero no necesita de ninguna acción anormal dentro del relato para lograr crear una atmósfera opresiva y siniestra que tenga el miedo como motor de los sucesos. Basta recordar el episodio donde el personaje-narrador va en busca de Ana, la esquiwa mujer, causa de sus ansiedades y deseos; allí aparece el miedo:

Si era miedo lo que sentía ante esa puerta silenciosa, era miedo y algo más. Era, quizás, una inconsciente rebelión contra una fuerza desconocida, incluso contra una buena parte de mí mismo que, lo sentí, colaboraba con esa fuerza; en ese momento, sin embargo, sin detenerme a analizar nada, sabía que esa puerta debía ser abierta, que no podía dudar un instante más ante ese picaporte; entrar, sin importarme de lo que sucediera luego¹³.

El miedo se genera a través del silencio. Lo que se oculta tras la puerta representa la presencia de lo ominoso y prepara el terreno para la trasgresión de la frontera de lo natural. Sin embargo, esa acción nunca sucede y el relato deja paso a un *extrañamiento* que sitúa la acción dentro del plano de lo real. Finalmente el personaje huye y no logra descubrir si efectivamente tras la puerta se encontraba la mujer buscada.

Gran parte de la literatura de los *raros* está marcada por este tipo de recursos narrativos que, sin llegar a darle una tónica fantástica al relato, terminan manifestándose como una experiencia de *extrañamiento*. Hay, sin embargo, una veta que bordea la estética del asco, de lo morboso y que por momentos presenta tona-

¹¹ Campra, Rosalba, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Morillas Ventura, Enriqueta (edic.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 57.

¹² Levrero, Mario, *La ciudad*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970. Las citas se realizan por la edición de Banda Oriental, 1983.

¹³ Levrero, Mario, *La ciudad*, Op. Cit., p. 75-76.

lidades propias de la literatura gótica. Tomaré algunos ejemplos puntuales de la misma siguiendo el orden de los períodos ya señalados.

PERÍODOS DE LA LITERATURA IMAGINATIVA. DECADENTISMO FINISECULAR

El primero de ellos se sitúa a comienzos del XX y está fuertemente influenciado por los poetas malditos del siglo XIX, tanto norteamericanos como europeos. Participa de una atmósfera que está presente en el ambiente de fin de siglo en el Río de la Plata y que Enriqueta Morillas ha definido como una «ansiedad finisecular que lleva a la crispación y la irisación de la imagen, es la que diversifica la indagación del lector hacia el más acá y el más allá, hacia las ciencias antiguas como hacia la modernidad post-ilustrada», una «ansiedad fuertemente vital, motivada por las bruscas transformaciones del proceso de modernización»¹⁴. Desde esta perspectiva, se entiende la influencia que proyecta sobre los escritores modernistas Lautréamont, siendo incluido posteriormente por Rama como un *raro*, en la antología realizada en 1966, siguiendo el ejemplo de Rubén Darío que también lo había incluido en su libro *Los raros*.

De ese primer período, uno de los primeros cuentos escritos por Horacio Quiroga en su Salto natal presenta rasgos donde el miedo está presente, se trata de: «Para una noche de insomnio» (1899)¹⁵. Tiene ciertos aspectos que lo relacionan con el *decadentismo*, entendido éste como «una voluptuosidad ante la muerte, o un gusto lujosamente desenfrenado ante el morbo y el fin, esto es, complacencia desenfrenada en la pendiente, prioridad del gesto en la ineficacia, y afán, finalmente, por lo raro, por lo prohibido y lo enfermo como una llamarada máxima de la vida ante la inminencia inevitable (y deseada) de la muerte»¹⁶. Es esta aureola la que predomina en esta primera etapa de la *línea imaginativa* de la literatura uruguaya, la misma que aparece en el cuento mencionado de Quiroga.

El miedo es uno de los recursos mejor trabajados en su narrativa. Ligado en sus comienzos a una estética modernista que hereda elementos del decadentismo finisecular, sus cuentos materializan el miedo en la selva como entidad devoradora de lo humano. En los primeros cuentos se marca claramente esa mirada *decadentista* influida por los raros y los malditos que deslumbraron a Darío. Es bajo la doble influencia de Baudelaire y Poe que escribe «Para una noche de insomnio». Allí se encuentran los elementos clásicos de un cuento de miedo

¹⁴ Morillas Ventura, Enriqueta, «Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX», en Pont, Jaume (ed.) *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1999, p. 272.

¹⁵ Quiroga, Horacio, *Cuentos completos*, Tomo I, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1987, p. 22-24. Ángel Rama lo incluye en la antología *Aquí. Cien años de raros*. El cuento aparece fechado en esta edición en Salto, octubre 1899.

¹⁶ De Villena, Luis Antonio, «El horror fascinante», en *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2002 (2da. Edición), p. 51.

expresados en largas descripciones que sintetizan y materializan un horror sobrenatural:

Al cabo de media hora, sentí que me tocaban y me di vuelta. Mis amigos estaban lívidos. Desde el lugar en que nos encontrábamos, el muerto nos miraba. Sus ojos parecían agrandados, opacos, terriblemente fijos. La fatalidad nos llevaba bajo sus miradas, sin darnos cuenta, como unidos a la muerte, al muerto que no quería dejarnos. Los cuatro nos quedamos amarillos, inmóviles ante la cara que a tres pasos estaba dirigida a nosotros, ¡siempre a nosotros!¹⁷.

Algunos años después Quiroga escribe «El almohadón de plumas» (1907), luego recopilado en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, donde narra un caso de vampirismo destacando claramente «la morbosidad que el modernismo imprime en los textos, y a la expresión de horror suscitada por el relato»¹⁸. En esta misma línea se encuentran «Mas allá» (1925) y «El vampiro» (1925), recogidos luego en el libro *Mas allá* (1935). Quizás la característica más relevante sea que los aspectos de horror de la literatura quiroguiana se encuentran no solamente en los cuentos de temática psicológica-urbana sino también los que tienen como escenario la selva, dando inicio a la línea imaginativa que muy pronto presentará variantes singulares.

Dentro del primer período que se extiende hasta 1940 es Quiroga el que trabaja con mayor ahínco el tema del miedo. Sin embargo, dentro de la corriente que Rama denomina como *raros*, se puede ubicar no solamente a Lautréamont (1846-1870), al propio Horacio Quiroga (1878-1937) sino también a Federico Ferrando (1880-1902) y a Felisberto Hernández (1902-1963), recogidos ambos en la antología citada.

La característica del período es un afán provocativo y «sobre todo en su primera época, el elemento provocativo fue la dominante de la escuelas: escenas mórbidas, gusto por lo macabro, erotismo ritual emparentado a la religión, inmoralismo bien educado de los dandys»¹⁹. El tema del miedo como efecto buscado no está en todos ellos, más bien lo contrario; el miedo como tema es, como queda dicho, minoritario dentro de la tendencia de los *raros* en Uruguay.

UNA MIRADA TANGENCIAL SOBRE LO REAL

El segundo momento de destaque de esta tendencia se manifiesta a partir de los cuarenta y abarca hasta los años sesenta. Aparece en los escritores del período un afán experimentador que coincide con la lectura de la vanguardia; se adop-

¹⁷ *Ibid.*, Op. Cit., p. 23.

¹⁸ Aletta de Sylvas, Graciela, «Entre lo gótico y lo fantástico: una lectura del tema del vampiro en la literatura argentina», en Pont, Jaime (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispana*, Op. Cit. p. 283.

¹⁹ Rama, Ángel, «Prólogo» en *Aquí. Cien años de raros*, Op. Cit. p. 10.

ta la ruptura en relación con los autores anteriores y se produce el cambio en las circunstancias socio-políticas dentro de la historia del país que influirán en la forma de concebir la literatura («se busca expresar la complejidad y la interna contradicción de la situación hombre-mundo en que se encuentran los jóvenes escritores»²⁰). Rama destaca algunos escritos de Mario Arregui (1917-1985), José Pedro Díaz (1921), Armonía Somers (1914-1994), María Inés Silva Vila (1927-1991) y las páginas de infancia de Carlos Martínez Moreno (1917-1986).

Destaca dentro del grupo la presencia de Armonía Somers. Algunos de sus relatos tienen al miedo como motor de los sucesos narrativos. Así, Rodríguez Villamil apunta en referencia a «La calle del viento norte»: «El miedo colectivo a la fuerza sobrenatural que representa el viento norte, a su amenaza, es también el miedo a lo irracional que puede haber en cada uno de nosotros. Miedo al caos, con todos sus contenidos siniestros. El hombre es partícipe de un mundo que no logra controlar»²¹.

El cuento relata la investigación sobre la causa de la muerte de Alejo Lebreton, un viejo loco que sostiene que el paso del viento norte que azota el lugar puede detenerse cerrando un portón de hierro de la calle donde vive. Su muerte deja vía libre para que el viento llegue como una presencia ominosa. Lo único que lo detenía era la acción del viejo al cerrar el portón cuando sonaba el campanario de la iglesia y la advertencia de sus palabras queda presente luego de su muerte:

Si se cierra el portal no pasará. Cierto que se mete por entre los barrotes y chilla como un condenado. Pero eso es apenas su aliento. El verdadero cuerpo, el que tumba carretas, arranca árboles y vuela techos, es el que se queda forcejeando atrás y de ahí no pasa...²².

El descubrimiento del cadáver y la investigación del posible asesinato del viejo están marcados por ciertos datos que van apareciendo en el relato y que van tejiendo una atmósfera siniestra. Un particular y preciso uso del lenguaje por parte de Somers basta para mantener en estado de alerta al lector. Así, la observación y descripción del cadáver por parte de quien investiga informan al lector de la circunstancia de la muerte y anticipan la presencia de lo monstruoso de los sucesos: «Y en cuanto a la boca —dijo al fin— mejor dejarla como está, con la mueca del grito desarticulándole las mandíbulas»²³.

Los recién llegados al barrio son los sospechosos interrogados inmediatamente en la misma pieza del viejo, lugar donde aún se encuentra su cadáver. Poco

²⁰ *Ibíd.* Op. Cit. p. 11.

²¹ Rodríguez Villamil, Ana María, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Montevideo, Banda Oriental, 1990, p. 155.

²² Somers, Armonía, «La calle del viento norte», *Muerte por alacrán*, Buenos Aires, Calicanto, 1979, p. 22.

²³ Somers, Armonía, «La calle del viento norte», *Op. Cit.* p. 28.

a poco van apareciendo «advertencias atmosféricas»²⁴ que se intercalan en el relato y funcionan como premonición de algo terrible que ocurrirá:

Pasaban de cuando en cuando unas nubes negras heterogéneas de pequeños bichos alados, al tiempo que un airecito de ese tipo de qué me importa, pero que se las trae, los empujaba puerta adentro. También de tanto en tanto se oían a gran altura unas bandadas de pájaros chillones, al parecer resueltos a prevenirse de algo²⁵.

El tema del miedo asume una presencia «corpórea y bestial»²⁶ superando ampliamente la dimensión de lo humano. En esta historia entre fantástica y detectivesca, aparece «el tema del miedo unido al desorden del mundo, al caos»²⁷. La muerte del viejo desata las fuerzas del caos y produce la alerta de dos contrincantes dentro del rancho del viejo, en medio del basural. Uno de ellos advierte al otro: «¿Oíste el nuevo alarido, no? Bueno, eso es el famoso viento norte del viejo, el mismo que él pretendía cerrarle la puerta todas las noches durante los largos años de su vida en esta calle, y que no se sabe por qué jamás volvió a tumbarlo»²⁸.

La presencia del viento se visualiza en el desmembramiento del lugar y adquiere corporeidad y vida detrás del accionar de los personajes:

Un nuevo aullido, con ciertos agregados sinfónicos y tambores sordos, empezó a planear cada vez más a ras del suelo. Para ese tiempo los dos hombres se ayudaban a cerrar la puerta de la covacha tratando de usar un viejo pasador que no corría a causa de la herrumbre. Hasta que el viento les arrebató de las manos la hoja a medio desgonzar, y empezó a retorcerse puerta adentro, como si lo que a él le ocurría no tuviese nada que ver con los entredichos de aquellos pigmeos sostenidos por milagro en sus dos patas. El era parte de algo demasiado enorme que se había gestado mundo arriba, una preñez de cielo grande desvinculada por completo de los vientres mortales, apenas receptivos de su inundo lastre²⁹.

El viento norte culmina siendo el factor desencadenante del fin del relato. La única forma de mitigar el miedo de los otros se reduce a la exigencia de calzarse las botas del viejo Lebreton e ir a cerrar el portón. Así se conjura el miedo presente en los habitantes de la calle. Tal acción deja al descubierto que, quién se declaró culpable de la muerte invierta su accionar y declare que el «otro» es el culpable; así el «hombre de los bigotes amarillos», el interrogador que hace las veces de detective en el cuento, resulta ser el culpable de la muerte por síncope cardíaco del viejo. La necesidad de calzarse las botas del viejo Lebreton implica

²⁴ Rodríguez Villamil, Ana María, Op. Cit. p. 152.

²⁵ Somers, Armonía, «La calle del viento norte», Op. Cit. p. 28.

²⁶ Rodríguez Villamil, Ana María, Op. Cit. p. 156.

²⁷ *Ibíd.* p. 157.

²⁸ Somers, Armonía, «La calle del viento norte», Op. Cit. p. 35.

²⁹ Somers, Armonía, «La calle del viento norte», Op. Cit. p. 36.

el sacrificio de uno de ellos ante el viento. Por ello, el de los «*bigotes amarillos*» es obligado a vivir la vida del viejo Lebreton: «Y ahora te quedan sólo dos muertes a elegir: o este filo o esas botas que andabas por calzarme. Vamos, una de las dos muertes, y pronto!»³⁰.

El relato de Armonía Somers revela ese clima de extrañeza propio de la vertiente de escritores denominados *raros* por Rama. Pero sobre todo, presenta una doble línea de motivos dentro del cuento: la muerte del viejo que debe ser aclarada y por otro lado, la presencia subyacente del viento como entidad omnipresente que supera lo humano y que finalmente exige el sacrificio de uno de los personajes.

En este mismo período se encuentran algunos relatos de José Pedro Díaz. En el libro *Ejercicios antropológicos*³¹ la ajenidad y extrañeza están presentes en los relatos breves: «Referencias», «Descripción», «Híbridos» y «Lugares». Díaz genera el tema del miedo a través de silencio. Lo que el narrador oculta produce un vaciamiento, una ausencia que delata la presencia de algo que puede ser ominoso:

En cuanto me acerco desaparecen. Eso hace muy difícil saber exactamente cómo son. Tampoco sé si son varios o sólo hay uno cuya presencia advierto en circunstancias diversas. Es cierto que soy miope. Sin embargo no sólo distingo algo: a veces siento también sus roces. Pero cuando los advierto ya es tarde. Diría que me roza al huir, que es su cola la que me roza. También podría ser un ala. Acaso, simplemente, una oreja sedosa. En realidad no lo sé.

Me son indispensables. Nunca pude cazar ninguno, es cierto, pero si hay algo que realmente necesite para vivir, son ellos. A medida que el tiempo pasa me voy convenciendo de que no voy a poder cazar ninguno. Cuando medito en esto y en la importancia que sin embargo tienen para mí, me corroe el desaliento. Pero luego me recupero: yo, al menos, sé que existen³².

Este breve relato de Díaz representa fielmente el espíritu de la tendencia. No se trata de narrar el miedo sino de provocar la sospecha de un orden oculto que no se visualiza o que deja un rastro débil. Dos párrafos descriptivos bastan para generar la presencia del silencio, el vacío repleto de sentido de algo que no termina de conocerse. Si en el relato de Armonía la presencia del viento resultaba extraña, en este breve relato, lo extraño que genera la duda del lector es aquello que no se ve pero se intuye tras la huella de la escritura.

Siguiendo el mismo esquema de funcionamiento en «Descripción» el narrador apunta:

Los antiguos relatos insisten también en indicar su oscuridad, y eso no es menos extraño, porque casi lo único que puedo decir —además de señalar mi espanto; pero esto sólo es un dato subjetivo—, es que yo veía, y precisamente veía en medio de lo oscuro:

³⁰ Somers, Armonía, «La calle del viento norte», Op. Cit. p. 38.

³¹ Díaz, José Pedro, *Ejercicios antropológicos*, Montevideo, La Galatea, 1960.

³² Díaz, José Pedro, «Referencias», en *Ejercicios antropológicos*, Op. Cit. p. 14.

es lo oscuro mismo lo que veía. También es contradictorio indicar lo que allí vi, o mejor, la forma que tenía —y eso aparte de la contradicción primera de haber visto lo oscuro—, porque si tuviera que describirlo diría que tenía la forma inagotable de lo informe³³.

En este caso el lector asiste a ciertos recursos narrativos que acercan el relato a la forma clásica del relato de horror como se manifiesta en la narrativa de Lovecraft, sin embargo, a diferencia de aquel, este narrador deficiente no descubre el velo de lo oculto sino que lo deja como silencio narrativo. El miedo está dado no solamente por la palabra del narrador, «*mi espanto*», sino por la imposibilidad de la palabra. Díaz representa dentro de la tendencia uno de los narradores que mejor muestran ese «*desflecamiento*» de lo real del cual hablaba Rama³⁴. La realidad se oculta tras luces y sombras del relato, aquello que el narrador permite ver al lector y que se oculta a sus ojos sirve para presentar el miedo latente a lo desconocido.

Todo el libro *Ejercicios antropológicos* está compuesto por relatos breves que se mueven dentro del mismo espacio fronterizo entre lo real y lo *otro*. El narrador en este tipo de relatos desarrolla una escritura de frontera, que arroja luces y sombras sobre los hechos, incluso la imposibilidad de referirse a ellos: «Me es muy difícil describirlo», dice en «Híbridos», y agrega un poco más adelante: «Es claro que no son realmente animales; tampoco puede considerárselos híbridos de mujer y animal. Quizá pudiera, con todo llamárselos híbridos, pero en un sentido muy diferente»³⁵.

El relato «Lugares» del mismo libro es otro ejemplo de esa escritura incompleta, fronteriza en relación a la realidad: «Está aquí; transparente a la luz de esta lámpara y en este silencio. Tiene un lugar. Y está ahora aquí. Sólo que no entero»³⁶. La narración adopta una forma que permite intuir una entidad física, pero ésta, vaciada de corporeidad, vacía de contenido el relato y se transforma en palabra que reproduce el silencio. La ausencia gesta este sentido de lo extraño, lo que convoca al miedo. El narrador se mueve en la frontera de ese espacio por momentos irreal, por momentos real; y no se atreve a cruzarlo. Cruzar ese espacio implicaría destruir el silencio y el efecto buscado: la sugerencia de lo no dicho.

EL CENTRO DEL MIEDO: LA FRONTERA

El tercer período de los *raros* puede ubicarse entre 1960 y 1980; y tiene como centro a la generación del sesenta en sus dos promociones. Dentro de la primera promoción del sesenta se encuentran autores como: Marosa di Giorgio (1932-2004), L. S. Garini (1903-1983) o Luis Campodónico (1931-1973). El

³³ Díaz, José Pedro, «Descripción», en Op. Cit. p. 17.

³⁴ Rama, Ángel, «El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya», Op. Cit.

³⁵ Díaz, José Pedro, «Híbridos», en Op. Cit. p. 21.

³⁶ Díaz, José Pedro, «Lugares», en Op. Cit. p. 29.

caso de Garini es atípico porque si bien pertenece generacionalmente al segundo período (1940 a 1960), su principal incidencia de publicación se concreta en los sesenta. En la antología de 1966 Rama agrega a Gley Eyherabide (1934), Héctor Massa (1928), Jorge Sclavo (1936), Mercedes Rein (1931) y dos textos de un joven Tomás de Mattos (1947). A este grupo puede agregarse: Teresa Porzecanski (1945), Héctor Galmés (1933-1986), Miguel Ángel Campodónico (1937), Tarik Carson (1946), Carlos Pellegrino (1944), Julio Ricci (1920-1995), Cristina Peri Rossi (1941) y Mario Levrero. La mayoría de ellos comparten los rasgos definidos para este sector del grupo del sesenta. Se practica una *literatura de imaginación* cuyas características resume Porzecanski:

Disgregación de la realidad, dificultades para el autorreconocimiento, sensación de estar siendo acechado, necesidad de huida, la vivencia del miedo, el sentimiento de estar ante un escenario montado a los efectos de una representación, son el leit-motiv de una mayoría de estos relatos, cuyos contenidos visibles se instalan en el centro de la fantasía. La problemática de la asfixia, una asfixia que no está necesariamente en el desarrollo literal de la anécdota, en 'lo que sucede', sino en la forma de tratar lo que sucede, aparece en todos los escritores de esta orientación. También, una lancinante sensación de estar perdidos, de haber quedado librados a la propia suerte, y de sentir no que ésta sea dramática sino terriblemente previsible, es captable en una mayoría de los relatos aludidos³⁷.

Tomaré a modo de ejemplo tres casos donde el miedo puede encontrarse en los relatos no como un proceso buscado en sí mismo sino como resultado de la presentación de los hechos narrados: Marosa di Giorgio, Mario Levrero y Héctor Galmés. El caso más sorprendente es el que se encuentra en la obra de Marosa di Giorgio. En la antología *Aquí. Cien años de raros* se recoge un texto breve de la escritora: «La guerra de los huertos».

Dentro de la particular forma narrativo-poética practicada por di Giorgio se perciben formas y temas que permanecen a lo largo de toda su obra. La presencia de una *fauna vegetal* en sus relatos consolida la idea de frontera, de la escritura como la línea que demarca la separación de mundos, idea que ya estaba en los relatos de José Pedro Díaz. Aquí adquiere la forma de un huerto que es visitado en la noche por la narradora, quién es advertida del peligro de tal acción: «Una de las criadas abrió los ojos; dijo: —¿Eres tú Elena? Cruzaste las huertas a esta hora. Estás loca»³⁸. La advertencia adquiere su importancia en la mirada sesgada sobre lo real de parte de la narradora. Lo que convierte en peligroso el huerto no es el huerto mismo sino la mirada que sobre él desvía la narradora en su acto de escritura.

Dentro de los relatos breves recogidos bajo el título «La Guerra de los huertos» el último fragmento presenta ya el miedo como motor de los sucesos, y anticipa un rasgo de la literatura de Marosa di Giorgio: crueldad y sensualidad com-

³⁷ Porzecanski, Teresa, «Ficción y fricción ...», Op. Cit. p. 229.

³⁸ Di Giorgio, Marosa, «La Guerra de los huertos», en *Aquí. Cien años de raros*, Op. Cit. p. 99.

parten un mismo espacio en su obra. Este último fragmento es claramente representativo:

Se recostó un poco en la cama, tenía miedo, un miedo horrible, siempre había tenido miedo. Sabía que el Gran Ratón no había muerto y que era mentira que el Espíritu de la Casa nunca había existido, como ahora quería decir su madre. Y esa tarde el poniente estaba negro, y los niños que volvían de la escuela, volvían semienmascarados; ella misma había visto disfraces en el suelo, antifaces, y viejísimas cosas, pertenecientes a casas de antaño, que no se atrevió a mirar dos veces, ni tocar³⁹.

La presencia del miedo aparece en este caso como la voz y el recuerdo de lo innombrable. La presencia del miedo surge a través de signos inequívocos de la naturaleza (el poniente negro) o lo que se oculta tras los disfraces y las máscaras. Todo ello puede acarrear la presencia de lo siniestro. Si bien el lector puede tomar esto como un desvío de la tensión narrativa, muy pronto se comprueba que los miedos referidos en tercera persona dejan paso a la presencia ominosa y a la crueldad descarnada del relato:

Ella quedó allí, sola en su terror; sin embargo, media hora más tarde estaba dormida. Cuando abrió los ojos, sintió que le tenían una mano; la oscuridad era total. No movió ni las pestañas; pero, las rodillas le temblaban. Sintió que le oprimían la mano, ferozmente; otro garfio le apretó un seno; todos sus huesos fueron separados; algunos le fueron robados. Pero, sólo pudo dar un pequeño grito.

Cuando acudió la madre, vio a su hija, soltera, de treinta años, destrozada.

Y oyó pasos en las escaleras que bajaban a las profundidades de la tierra⁴⁰.

El cierre del relato desenmascara el sentido del mismo. Si hasta ese momento el lector preveía la presencia de una niña, repentinamente se encuentra con la figura de una mujer adulta. Por otra parte la oscuridad que al comienzo de este fragmento y del primero eran señales del peligro latente o anunciado, ahora se hace presente e invade la habitación. La dualidad del relato, representado entre lo que se ve, percibe o cree percibir oficia como espejo de esa frontera difusa donde lo *otro* invade este mundo, para, luego de cometido el asesinato, perderse bajo tierra. El exceso de la descripción viene dado por la muestra de ese mundo humano y brutal que aparece en los textos de di Giorgio y es una forma perversa de representar las formas más oscuras de lo humano. Pero si, al comienzo el lector cree estar ante un personaje infantil, luego lo ve transformado en un adulto, ésta es la forma buscada para mostrar esa frontera difusa entre un mundo y otro. La invasión de un mundo teñido de magia por otro teñido de crueldad y perversión. El miedo se manifiesta una vez más como la emanación de los sentimientos ante esa frontera que la escritura trasluce.

³⁹ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 100.

⁴⁰ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 101.

Dentro del mismo grupo del sesenta se encuentran Mario Levrero y Héctor Galmés. Señalaré dos casos en los que el miedo aparece en sus textos como resultado de la articulación de los hechos de la narración.

En el primer libro de cuentos publicado por Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*⁴¹ el cuento que da nombre al volumen presenta el clima de extrañamiento propio de la vertiente de los *raros*. El efecto extraño surge luego de una minuciosa descripción de las acciones que realiza un personaje antes de acostarse a dormir y luego, ya en el territorio del sueño, acontece la fractura de la frontera:

Por la madrugada desperté inquieto, un ruido desacostumbrado me había producido un sobresalto; me ovíllé en la cama y me cubrí con las almohadas y me puse las manos en la nuca y esperé el final de todo aquello con los nervios en tensión: la casa se estaba derrumbando⁴².

El cuento tiene dos versiones, una en positivo y la otra en negativo. La primera abre el volumen de cuentos y la segunda lo cierra; en la segunda parte, al final puede leerse luego de una repetición en negativo:

Por la madrugada me despierto tiritando, alguien a abierto la ventanita del ropero y tengo fiebre, estoy bañado en sudor y me duele el ojo izquierdo, pido a gritos un médico o una ambulancia, pero estoy en medio de un campo desolado y no hay quien escuche mis gritos⁴³.

El final de ambos relatos presenta el extrañamiento ante los hechos luego del sueño. El miedo llega después del sueño. Éste representa la puerta de entrada a un vacío y a una fragmentación que producen el miedo. Si en el caso de Marosa di Giorgio el miedo se basaba en la corporeidad de un sujeto que no tenía nombre, o en el caso de Armonía Somers estaba representado por el viento norte, en ambas ocasiones el miedo adquiere una dimensión metafísica que rompe con la cotidianeidad y supone la implantación del vacío en el relato. La frontera que separa lo real de lo irreal se borra. Lo que era aparentemente irreal (*la máquina de pensar en Gladys*) se transforma, en una categoría de lo cotidiano. El nombre del cuento que podría ser tomado como extraño resulta familiar: «la máquina de pensar en Gladys estaba enchufada y producía el suave ronroneo habitual»⁴⁴; mientras que, la acción desemboca en el territorio de lo desconocido y ello es lo que produce el miedo en el personaje.

El caso de Héctor Galmés es diferente, su libro de cuentos *La noche del día menos pensado*⁴⁵ es una muestra clara de la versatilidad como narrador, tanto

⁴¹ Levrero, Mario, *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970.

⁴² *Ibíd.*, Op. Cit. p. 10.

⁴³ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 164.

⁴⁴ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 10.

⁴⁵ Galmés, Héctor, *La noche del día menos pensado*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1981.

desde el punto de vista del lenguaje como de los temas que trata. Alejandro Paternain lo define como: «Un prosista que oscila entre la nostalgia y la conciencia dolorida del tiempo presente, entre la risa y la amargura resignada y mansa, entre la sensualidad para las descripciones, los sonidos, los colores, y la ternura hacia quienes han perdido —sin darse cuenta, en cualquier recodo de la vida— sus ambiciones y sus sueños, y que no saben qué hacer, ya, con tanto cariño sin objeto y sin futuro»⁴⁶.

Sin embargo, importa señalar en este momento, la presencia del miedo en uno de los cuentos del volumen: «Puente romano». Galmés adelanta una de las líneas que estará presente en el grupo posterior que continúa esta línea de los *raros* con una diferencia que lo aleja de esa mirada sesgada y lateral que aparecía en Somers, Díaz, Levrero o di Giorgio, no hay en este cuento una introspección de los personajes o una búsqueda por un territorio difuso ligado al sueño. La frontera que separa los mundos, en este caso, es bien concreta, ubicada geográficamente y se articula en la figura de un puente construido sobre el río Itapebí.

Una expedición de revolucionarios que ha cruzado el río Uruguay busca encontrarse con el grueso del ejército rebelde que deambula cercano a la frontera norte del país. Un baqueano los guía por entre el monte intentando cruzar el río por un vado, pero el capitán que dirige la pequeña expedición de ocho voluntarios y que desconfía del baqueano observa:

¡Cómo por el vado! —protestó el capitán—, si no debemos estar lejos de un puente. Recuerdo que en el mapa figuraba un puente.

Por ese puente no se puede, patrón —aseguró el guía—, nunca se pudo. No hay más remedio que cruzar por el vado.

¡Pero en el mapa figura un puente! — insistió el capitán, casi convencido de que el baqueano estaba al servicio del gobierno.

Usted me contrató para esto. Si no le sirvo, lo dice y me vuelvo a mi rancho.

No, ahora no te podés ir. Antes hay que aclarar este asunto.

.....

Decime, indio, ¿por qué no se puede utilizar el puente?

Porque no se puede, nadie pudo.

¿Está roto?

No, no está roto. Está tan entero como el día que lo terminaron. Eso dicen, y también dicen que por más que uno camine sobre él, nunca se puede ganar la otra orilla.⁴⁷

El diálogo entre el baqueano y el capitán instala la idea de una frontera que no se puede trasponer. La imposibilidad del lenguaje para explicar racionalmente el fenómeno le hace decir al baqueano: «*nadie pudo*». Mientras el capitán decide hacer el intento de cruzar el puente, que no es otra cosa, sino la constatación empírica de un fenómeno que se relata oralmente. El cuento se centra en la figura del puente que separa las dos orillas para instalar la presencia del demonio en

⁴⁶ Paternain, Alejandro, «Prólogo» a *La noche del día menos pensado*, Op. Cit. p. 6.

⁴⁷ Galmés, Héctor, «Puente romano», en *La noche del día menos pensado*, Op. Cit. p. 60.

la historia del baqueano: «Hay quienes aseguran que un día anduvo el mismo Diablo por el pago, montado en un azulejo y que al otro día apareció el puente por donde se fue rumbo al norte una noche de tormenta»⁴⁸. Pero la explicación que da el narrador con nota a pie de página, si bien es más racional, no deja de tener atisbos fantásticos:

El puente había sido construido a fines del siglo XVIII por un ingeniero excéntrico especialista en construcciones militares al servicio de Carlos III, que buscó un lugar apartado para reproducir un modelo del puente como aquel que el astrónomo Al Muzewa mandó erigir sobre el Guadiana en el siglo XIV, aplicando a sus cálculos la ecuación del movimiento retrógrado del planeta Marte, y que la Inquisición ordenó destruir por considerarlo obra del demonio por arte de brujería⁴⁹.

La mención al puente instala el tema del miedo en los personajes. En el baqueano el escepticismo inicial de poder cruzarlo se transforma luego en miedo; en el capitán la sospecha de la traición del baqueano se transformará en imposición: «El capitán no lograba disipar sus temores», dice el narrador. Los miedos en aumento del baqueano ante lo que no puede explicar generan la desconfianza del capitán:

Yo no voy, patroncito; prefiero volverme al Salto, aunque no me paguen. Ya no me necesitan.

No te me retobes, indio; tendrás que ir aunque te duela. Sin duda nos querés embromar.

Nada de eso, se lo juro por mi madre⁵⁰.

La visión del puente y el posterior intento de cruzarlo magnifican las dudas de uno y los temores del otro: «*El guía tenía miedo. Se resistía a seguir*». La visión imprecisa de la construcción «*en medio de la neblina dorada del amanecer*» junto a la silueta de unos hombres que se mueven en la orilla opuesta, entre la neblina, bastan para hacer saltar los resortes de expectativa de uno y otro:

¿Y esos quiénes son? ¡Vas a decirme que no sabés!

Parecen fantasmas, patrón⁵¹.

La reacción de uno y otro no se hacen esperar ante lo que creen descubrir en el puente romano:

El baqueano avanzó otro poco, y cuando sus ojos avizores descubrieron a los otros se heló de terror.

— ¡Son los mismos, patrón!

⁴⁸ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 60.

⁴⁹ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 61.

⁵⁰ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 62.

⁵¹ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 63.

—¿Los mismos, quiénes?

El infeliz ya no pudo articular palabra y echó a correr despavorido.

Seguro de la traición el capitán disparó dos veces sobre las espaldas del baqueano que emitió un grito ahogado. Pero no cayó enseguida; llevado por el impulso fue a desplomarse bañado en sangre, cerca de los hombres de la orilla, quienes, al reconocerlo, buscaron dónde guarecerse para repeler el ataque del grupo que se movía entre los vapores que flotaban sobre el puente.

El puente representa esa frontera que no se puede trasponer, artilugio arquitectónico que no permite el pasaje de un sitio a otro. El tema del miedo en este caso aparece ligado a un fenómeno concreto, tangible pero inexplicable, que sitúa a los personajes frente a ellos mismos como ante un espejo y, que no logran reconocerse. El combate entre el grupo, que se detalla posteriormente, lleva a la aniquilación y a la constatación, por parte del capitán, de la verdad de las palabras del baqueano. Cada vez que se intenta cruzar el puente se invierte el recorrido como si se tratara de un gigantesco espejo que lo devuelve al punto de partida, allí donde están sus hombres muertos.

EL MIEDO CANÓNICO

La década de los ochenta supone una nueva etapa para esta narrativa de imaginación que se extenderá también durante la década de los noventa. La antología *Extraños y extranjeros*⁵², confirmó este nuevo período marcado por el interés en otras zonas de la realidad o por diferentes formas de abordaje de la misma.

La diferencia que se percibe en este período con respecto a los anteriores está marcada por tres segmentos: uno ligado a lo canónico del género fantástico, los íconos de la literatura de miedo y la historieta; otra seguidora de la tradición *imaginativa* de los sesenta, cuyo rasgo diferenciador está en la mirada que se arroja sobre el mundo y los objetos; y la última cuyos temas rondan el absurdo, lo grotesco y en algunos casos un realismo expresivo que denota una particular mirada sobre los objetos y las personas, pero en la cual raramente se produce una ruptura del orden natural. Dentro de este último segmento, en algunos autores, hay un interés por el lenguaje como constructor de la estructura narrativa y un deleite en su uso forzándolo hasta límites que lo ligan al *neobarroco*.

Dentro del primer segmento se puede ubicar la obra de Carlos María Federici (1941)⁵³ ligada a lo policial, la ciencia ficción y las historietas; así como la de

⁵² *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, Edición y Prólogo de Carina Blixen. Montevideo, Arca, 1991.

⁵³ Federici es uno de los autores que puede catalogarse de *raro* por su circulación en un reducido número de lectores. Ha practicado el cuento policial, de ciencia ficción, de terror y ha creado comic y en torno a sus textos se ha creado una mirada de culto. De entre sus textos destaca: *Mi trabajo es el crimen*, Montevideo, Editorial Girón, 1968; *Umbral de las tinieblas*, Montevideo, Yoea, 1995 y *Goddeus (Los ejecutivos de Dios)*, Montevideo, Yoea, 1988.

Juan Introini (1948), cuyos temas aparecen ligados a la tradición de la literatura de miedo pero con vueltas de tuerca que encauzan los relatos hacia una perspectiva rioplatense que lo acerca en algunos casos a los cuentos de Julio Cortázar. En el mismo grupo se encuentran las primeras obras de Ana Solari (1957)⁵⁴ que oscilan entre lo extraño y la ciencia ficción.

La segunda línea de los ochenta puede estar representada por la producción de la primera época de Ricardo Prieto (1943)⁵⁵ (posteriormente dedicado a la producción teatral). Sus cuentos se inclinan bien hacia lo grotesco, bien hacia lo perverso o morboso y muchas veces dejan paso a la presencia de una angustia existencial que sobrecoge al lector. En el mismo caso se encuentra Leonardo Rossiello (1953)⁵⁶, un narrador en el que lo fantástico y lo realista se alternan con experimentos del lenguaje dentro de la tendencia *imaginativa*. En esta misma línea se encuentran algunos relatos de Juan Carlos Mondragón (1951)⁵⁷, sobre todo los del primer libro, *Aperturas, miniaturas, finales*. Un caso singular es el de Pablo Casacuberta (1969)⁵⁸, uno de los escritores jóvenes de mayor profundización dentro de la línea de los *raros* y comparable en algunos aspectos con Levrero.

La tercera línea presenta autores interesados en el lenguaje como motor de los sucesos: es el caso de Fernando Loustaunau (1954)⁵⁹ con una serie de textos que pueden asimilarse a esta vertiente debido al manejo y construcción formal

⁵⁴ Destaco los siguientes: *Cuentos de diez minutos* (Arca, 1991); *Zack*, Montevideo, Trilce, 1993; *Zack-estaciones*, Montevideo, Banda Oriental, 1994; *El sitio donde se ocultan los caballos*, Montevideo, Banda Oriental, 1996; *Tarde de compras*, Montevideo, Cal y Canto, 1997; *Apuntes encontrados en una vieja Cray 3386*, Montevideo, Aymara Ediciones, 2001 y *Scottia*, Montevideo, Alfaguara, 2003.

⁵⁵ De la vasta producción de Prieto destaco tres libros de cuentos: *El odioso animal de la dicha*, Montevideo, Banda Oriental, 1982; *Desmesura de los zoológicos*, Montevideo, Proyección, 1987 y *La puerta que nadie abre*, Montevideo, Proyección, 1991.

⁵⁶ Leonardo Rossiello tiene editados los siguientes libros de cuentos: *Solos en la fuente*, Montevideo, Vintén Editor, 1990; *La horrorosa tragedia de Reinaldo*, Montevideo, Arca, 1993; *La sombra y su guerrero*, Montevideo, Ediciones del Banda Oriental, 1993; *Incertidumbre de la proa*, Montevideo, 1997 y la novela *La mercadera*, Montevideo, 2001. Publicó además *X-2000* (poesía de haikus) (Lund, Heterogénesis, 2001).

⁵⁷ Mondragón, Juan Carlos ha publicado: *Aperturas, miniaturas, finales*, Montevideo, Banda Oriental, 1985; *Nunca conocimos Praga*, Montevideo, Banda Oriental, 1986; *In memoriam Robert Ryan*, Montevideo, Trilce, 1991; *Mariposas bajo anestesia*, Montevideo, Trilce, 1993; *Las horas en la bruma*, Montevideo, Cal y canto, 1996; *Nunca conocimos Praga (transfiguración)*, Montevideo, Banda Oriental, 1997; *El misterio de Horacio Q*, Montevideo, Cal y canto, 1998; *Siete partidas*, Montevideo, Linardi y Risso, 1998; *Montevideo sin Oriana*, Montevideo, Cal y canto, 2000.

⁵⁸ Pablo Casacuberta publicó el libro de cuentos: *Ahora le toca al elefante*, Montevideo, Ediciones de Uno, 1990; y las novelas *La parte de debajo de las cosas*, Montevideo, s/d, 1992, *Esta máquina roja*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1995; *El mar*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2000; *Una línea más o menos recta*, Montevideo, Cauce Editorial, 2002; *Aquí y ahora*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002.

⁵⁹ Fernando Loustaunau participa en 1981 en Nueva Cork de un grupo de investigación surrealista. Tiene publicados tres libros de ficción: *14*, Montevideo, Margen Editor, 1986; *Pot pot*, Montevideo, Último Reino, 1989 y *Curcc*, Montevideo, Aymara, 1997.

con el lenguaje. Durante los noventa se produce la aparición de un narrador tardío cuyo manejo del absurdo y el humor ha destacado dentro de esta vertiente de literatura imaginativa y rara. Se trata de Rubén D'Alba (1939)⁶⁰ cuyos cuentos a veces se sitúan en el terreno del absurdo y en otros casos dentro del terreno fantástico desde una perspectiva lúdica. Entre los escritores que han practicado un *realismo expresivo* muy cercano a lo extraño se encuentra Felipe Polleri (1953)⁶¹ quien proyecta una mirada sobre la realidad que la convierte en extraña pero sin romper el orden natural de los sucesos. Otros escritores jóvenes que han incurrido últimamente en esta línea de los *raros*, siempre con su mirada diferente sobre la realidad son Fernanda Trías (1976)⁶² y Daniel Mella (1976)⁶³.

Me centraré a los efectos del tema de este artículo y en relación a este período, en algunos cuentos en los que claramente el miedo adopta esa modalidad angustiante y gótica, minoritaria dentro de la línea imaginativa pero relevante a los efectos del enriquecimiento de la misma. Se trata del caso de: Juan Introini y en menor medida de Carlos María Federici.

Juan Introini se dio a conocer como narrador en 1989 con un volumen de cuentos titulado *El intruso*⁶⁴ que recibió una buena acogida de público y de crítica. En este primer libro destacaban las dotes narrativas y un excelente uso del lenguaje por parte del autor. La temática del mismo situaba claramente al autor dentro de esta línea marginal que buceaba sobre temas clásicos de la literatura fantástica. En algunos cuentos se notaba claramente una lectura atenta de Cortázar y en otros la línea del extrañamiento.

En el cuento «Matinée» del libro mencionado, se recrea un episodio de Drácula. Una pareja se dirige a un cine a ver una película del famoso vampiro y lo que es una salida veraniega se transforma en una pesadilla. Introini juega con la idea de la ficción dentro de la ficción, los planos enfrentados de lo que sucede en la película transcurren simultáneamente con lo que sucede en la platea del cine cuando la pareja es paulatinamente rodeada por seres que usan lentes negros y apoyan sus manos en paraguas oscuros.

⁶⁰ Rubén D'Alba se dio a conocer con *Javier*, Montevideo, Editorial Graffiti, 1995; a partir de ese momento ha continuado escribiendo relatos, novelas, cuentos, poemas, epigramas, haikus y un largo etcétera, sin embargo dos libros de cuentos me parecen relevantes de este período: *Asalto al límite*, Montevideo, Editorial Graffiti, 1997 y *La caminata infinita*, Montevideo, Ediciones La Gotera, 1999. Otras obras de D'Alba son: *La red en la azotea*, Montevideo, Ediciones la Gotera, 2000, poemas; *Haikumanía*, Montevideo, Ediciones la Gotera, 2001, poemas; *Choques eléctricos*, Montevideo, Ediciones la Gotera, 2001 y *La vaca azul*, Montevideo, Ediciones la Gotera, 2002, novelas.

⁶¹ Felipe Polleri tiene editadas las siguientes novelas: *El payaso y sus juegos*, Montevideo, Edición del autor, 1982; *Carnaval*, Montevideo, Signos, 1990; *Colores*, Montevideo, Arca, 1991; *El rey de la cucarachas seguido de Vidas de los artistas*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001.

⁶² Fernanda Trías ha publicado las novelas: *La azotea*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001 y *Cuaderno para un solo ojo*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001.

⁶³ Daniel Mella ha publicado tres novelas: *Derretimiento*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1998; *Pogo*, Montevideo, Yoea, 1998, fue publicada con el nombre de Daniel Gorjuh y *Noviembre*, Montevideo, Alfaguara, 2000.

⁶⁴ Introini, Juan, *El intruso*, Montevideo, Edición de autor, 1989.

El devenir de los planos de la película se intercala con lo que está sucediendo en la platea: la ficción se convierte progresivamente en una realidad ominosa que amenaza la tranquilidad de dos espectadores ávidos del cine de terror:

Es una noche sin luna; tan sólo se distingue el débil resplandor de una lámpara en una ventana, un murciélago se posa en el alféizar, las hojas se abren y el Conde está de pie en la habitación, su camisa blanca y el revés rojo de su capa resaltando entre el negro, cuando siento una mano húmeda que se apoya en mi brazo. Lo retiro bruscamente, con una mezcla de asco y temor, y oigo que me piden excusas. Tengo a mi lado un hombre delgado, de perfil aguileño y pelo abundante que mira fijo hacia la pantalla. Me llaman la atención sus lentes: son lentes de sol de esos que tienen forma de huevo, muy oscuros y que recubren enteramente el ojo. Sus manos se apoyan en una empuñadura de níquel o plata que remata un paraguas oscuro. Cuando vuelvo los ojos hacia la pantalla veo dos cabezas delante de nosotros que antes no había advertido, miro hacia donde está Nora y compruebo que a su lado brilla una calva, entonces giro rápidamente y constato, con algo de alarma, que en los asientos de la fila inmediatamente posterior destellan tres o cuatro formas curvas entre dedos enroscados⁶⁵.

La intercalación de planos genera una atmósfera opresiva sobre los personajes, quienes comienzan a sentir todo ello como un círculo que se cierra. El miedo aparece como producto de la amenaza de lo siniestro que emana de las sombras, del cine o de la calle, donde también serán perseguidos por los extraños. La intersección del plano de la ficción con el de la realidad del cuento aparece reflejada incluso en la encarnación del personaje de Drácula dentro del film en la figura del actor Christopher Lee.

La particularidad del cuento de Introini y de su literatura, ya que este motivo aparece de otras formas en sus libros posteriores, es la revisión de temas clásicos de la literatura fantástica del siglo XIX pero bajo la óptica de un realismo expresivo, el extrañamiento o formas de lo grotesco y lo perverso. La perversión es generadora del miedo no por un acontecimiento sobrenatural sino por la atmósfera que se teje en función de los acontecimientos.

Así en «Matinée» la continua oposición entre un estado de satisfacción y de miedo se agudizan a través del uso de sensaciones: «Nora me pasa un delicioso caramelo de frutilla, lo saboreo con fruición y lentamente se va borrando la sensación desagradable junto con el resto de la sala», dice el narrador-personaje, deleitándose con el espectáculo.

A través de una lenta descripción, Introini construye progresivamente la sensación de opresión que se cierne sobre los personajes: «Entonces observo a mi alrededor y los veo: ocupan todas las butacas de nuestra fila por ambos lados, llenan toda la hilera posterior y quién sabe cuántas más porque el cine está ahora casi completo»⁶⁶. El cerco se cierra y el personaje-narrador y su pareja huyen hacia las puertas de la sala que no se abren: «Cuando nos agarramos del cortina-

⁶⁵ Introini, Juan, «Matinée», en *El intruso*, Montevideo, Op. Cit. p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, Op. Cit. p. 20.

do de la entrada descubrimos qué nos llevó a correr hacia allí: la secreta esperanza de que nos hubiese quedado alguna de las puertas sin empujar»⁶⁷. La oscuridad de la sala aumenta la idea de ese «*cercos sin fisuras*» que los rodea y que aumenta el miedo hasta hacer desmayar a Nora, la acompañante del protagonista. El elemento más alarmante de la narración transcurre luego de escapar del cine, cuando en plena calle, se encuentran frente a una realidad tan sórdida como la del cine pero de otro orden; un realismo expresivo que hace desaparecer el miedo por un momento y que instala otro tipo de realidad amenazadora: «La avenida está desierta; unos cuantos niños harapientos y desnutridos pordiosean entre los escasos transeúntes; dos bichicomos arrastran sus carritos, cargados con los objetos más diversos; un ciego hace resonar su lata sentado en un portal sombrío»⁶⁸.

La escena sin embargo es un breve intermedio que afloja la tensión, para un instante después, presentar nuevamente esa realidad que sólo parecía ser parte de un mal chiste en la sala de cine, ya que al doblar por una galería sienten «unos gemidos débiles», seguidamente la escena del cine reaparece: «...vemos en un rincón a un niño de siete u ocho años que trata de cubrirse como puede de los golpes de dos paraguas plateados»⁶⁹. Ante tal situación los personajes deciden correr a pedir ayuda a un policía que se encuentra cerca, pero el desenlace no puede ser peor: «Cuando nos acercamos, el agente da media vuelta y nos pregunta qué se nos ofrece mientras nos contempla ciegamente con sus lentes oscuros, en forma de huevo y que recubren por completo sus ojos»⁷⁰.

El cierre del cuento plantea la revisión de una tradición: la vuelta al miedo canónico. Se trata en este caso de insertar el relato en la tradición del vampirismo pero desde una relectura ligeramente distinta. El vampiro es el diferente, aquel que puede estar asociado a la oscuridad y por lo tanto a la ceguera que cubre con anteojos oscuros. El miedo se produce desde lo previsible, desde una lectura horizontal del relato que sigue una línea prevista y anunciada en el mismo. El lector sabe que nada puede salir bien desde el momento en que los personajes van a ver una película de Drácula y que asumen el rol de perfectos espectadores, al igual que el lector de Cortázar lee su novela de espaldas a la puerta.

Desde esta óptica previsible es que puede leerse también «Laocoonte», cuento que integra *El intruso*. Construido como una serie de cartas que el personaje-narrador escribe a un amigo, el relato se desarrolla desde el comienzo en ese clima de extrañeza anticipatorio de los hechos: «Lo que te voy a contar es un poco extraño y me consta que otros se reirán de mí como ya me ha pasado más de una vez»⁷¹. El cuento detalla las acciones fetichistas de un personaje que colecciona paraguas («*coleccionarlos con fervor*» apunta el narrador) que finalmente es devorado a picotazos por ellos. Una acción llevada adelante por el men-

⁶⁷ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 23.

⁶⁸ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 23.

⁶⁹ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 23.

⁷⁰ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 24.

⁷¹ Introini, Juan, «Laocoonte», en *El Intruso*, Op. Cit. p. 25.

cionado fetichismo, el personaje se lleva a su casa un paraguas que ha dejado olvidado un cliente en un bar, desencadena posteriormente acciones más complejas que terminan por «contaminar» de odio al resto de la colección. Así, el descubrimiento en el paraguas robado de dibujos que representan al «Laocoonte» le permiten ver que no es un paraguas normal: «una visión que raptó mis sentidos», apunta el protagonista en sus cartas. Este paraguas, reiteración y configuración de un nuevo Aleph borgeano, le permite gozar de todas las maravillas y acceder a la felicidad, pero será también el objeto que lo llevará a la perdición. Breves indicios de que algo no anda bien comienzan a suceder:

Una tarde al regresar a mi casa, advertí que algunos paraguas estaban tirados en el suelo y otros fuera de sus lugares habituales. Me extrañó profundamente ya que la señora que se ocupa de la limpieza tiene órdenes estrictas de no tocar los paraguas y es una mujer muy consciente y respetuosa. Los volví a poner en sus sitios y me olvidé del incidente. Sin embargo, en días posteriores esto se repitió (la señora me juró que ella jamás tocaba los paraguas) junto con pequeños ruidos y sorprendivos susurros que aumentaron mi inquietud⁷².

Paulatinamente las imágenes de este nuevo Aleph se despliegan ante el protagonista anunciándole escenas de su muerte («En cuanto cerré la puerta empezaron a desplegarse ante mí y me trasladaron a las escenas más horribles que se puedan imaginar (...) ayer, las escenas fueron de mi muerte») y otros adquieren vida propia: «Ayer estuvo a visitarme Margarita (...) Ellos estuvieron más agresivos que nunca. En cuanto entró, dos se tiraron contra sus pies desde una bastonera»⁷³. El final previsto durante todo el relato sólo queda resguardado a través de la escritura. En un acto final de salvación el protagonista se encierra en su habitación y se queda a solas con el paraguas robado, a quien él siente como su protección y será por él justamente que se perderá cuando los otros paraguas destruyan la puerta y lo destruyan: «¡Dios mío! Lo están deshaciendo a picotazos y yo»⁷⁴.

El miedo previsible, anunciado y sugerido se disuelve en la escritura. El acto de escribir conjura el miedo pero no lo elimina, deja la huella de su presencia cuando el protagonista ya no está, de igual manera como sucedía en *The house on the Borderland*⁷⁵ de William Hope Hodgson. En esta novela, el testimonio de la aventura vivida por el personaje, quedaba registrada en su escritura, que era encontrada posteriormente entre los restos de la casa que estaba erigida al lado de un gigantesco hoyo en la tierra. De esta forma la narrativa de Introini registra aspectos que están en los narradores ingleses de fines del siglo XIX, pero lo hace desde una relectura rioplatense extraña y ajena. Es lo que sucede en «El árbol»

⁷² *Ibíd.*, Op. Cit. p. 28.

⁷³ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 29.

⁷⁴ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 30.

⁷⁵ Hay traducción española: Hodgson, William Hope, *La casa en el límite*, Buenos Aires, Ediciones Andrómeda, 1976 y *La casa en el confín de la tierra*, Barcelona, Bruguera, 1978.

uno de los cuentos que compone su segundo volumen: *La llave de plata*⁷⁶. El relato cuenta acerca de la presencia de un gigantesco árbol en la casa de una amiga del protagonista. Cada vez que el personaje pernocta en casa de su amiga los sueños con el árbol encienden su deseo y extrañas señales aparecen:

Una noche, un débil sonido comenzó a filtrarse entre las imágenes —sin saber yo si era parte del sueño— y me fue arrastrando hacia la superficie de la vigilia antes de llegar al muro. Me quedé inmóvil, sin saber muy bien si estaba despierto o soñando, me restregué los ojos y me dejé acunar por una flauta dulcísimo durante un tiempo sin medida. Cuando el sonido cesó, me levanté y salí al jardín. Debajo del árbol había dos tazones, uno con leche, el otro con vino, y un plato lleno de frutas.

La referencia al árbol y a los elementos depositados en él recrean una escena que parece tomada de un relato de Arthur Machen, sin embargo, la resolución del mismo cancela la explicación fantástica de los hechos y habilita una escena de extrañamiento en la que el protagonista ve a su amiga danzando como si fuera un fauno junto al árbol. La escena desata su deseo y se arroja sobre ella, así rompe el hechizo creado durante la observación. Al otro día el árbol es cortado y el personaje se retira de la casa.

En el libro *La llave de plata* el cuento que da título al volumen presenta algunos pasajes donde el miedo aparece asociado al silencio. El cuento recrea el pacto con el diablo. En este caso se trata del contrato que realizan un joven estudiante de economía y el representante de una «corporación». La clave del cuento está en los extraños mensajeros a los cuales debe entregar las cuentas que anota: un contador, una vieja ciega, que transmiten al lector la certidumbre de encontrarse ante una red mafiosa, en la que el protagonista sujeto a silencio, sólo es una marioneta. Sin embargo, la rareza de los números que debe apuntar le lleva a hacerse preguntas:

—‘Pero ¿qué tengo que hacer?’— preguntó, encontrando por primera vez las palabras.

—‘Muy simple’—contestó el otro disfrutando el momento y dilatándolo con pequeños sorbos—. ‘todo lo que tendrá que hacer es llevar una pequeña contabilidad para nosotros, es decir, para la Corporación. Ni siquiera se le exige que abandone sus tareas’⁷⁷.

El encuentro del hombre con el muchacho se advierte como un acontecimiento extraño desde el principio pero en el cual no se deja lugar a la duda y por tanto a la seriedad del asunto. Así el representante de la «corporación» le advierte: «Esto no es un juego, es un compromiso muy serio, el más importante que se le ofrecerá en la vida»⁷⁸. El asunto poco a poco presentará aspectos más intran-

⁷⁶ Introini, Juan, *La llave de plata*, Montevideo, Editorial Proyección, 1995.

⁷⁷ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 6.

⁷⁸ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 6.

quilizadores para el joven que debe anotar en el debe y en el haber cifras que simplemente le llegarán, según las palabras del hombre que lo contactó: «Usted recibirá cifras, y cifras, hay en todas partes...». Frente a los reclamos del muchacho sobre qué cifras anotar y cuáles no, el otro lo corta diciéndole: «No me pregunte cómo pero usted lo sabrá»⁷⁹.

El clima del relato se tensa cuando el protagonista ya transcurrido el tiempo comienza a preguntar. La trama se desencadena en el momento en que éste decide encontrar respuestas, desconociendo la advertencia del hombre: «Una última cosa: no haga tantas preguntas. A la Corporación no le agrada que sus funcionarios hagan tantas preguntas»⁸⁰. De esta manera el silencio de la Corporación y las preguntas sin respuesta del personaje van construyendo el espacio de la duda que debe ser satisfecha y que siempre es opacada por el hastío y la insatisfacción de las cosas que va consiguiendo en su vida. Hasta que finalmente decide ver a los integrantes de la corporación. La obsesión por captar la esencia de un trabajo que no comprende lo va alejando progresivamente del mundo real y le exige saber. Pero sobre todo esto acontece mucho tiempo después del trato realizado.

La ciega encargada de pagarle el cheque mensual y recibir las anotaciones del «debe» o el «haber» es quien lo guiará a la respuesta. El viaje tras la ciega lo lleva por entre callejuelas hasta un patio y un «aljibe secreto». Poco después a la necesidad de bajar por él e introducirse en un túnel de piedra donde lo guía la ciega hasta un lugar con una claraboya, donde ella, le entrega una llave de plata y le ordena ascender por unas escaleras. El ascenso y el cruce por habitaciones idénticas lo conduce a una habitación estrecha:

Dos bancos de madera rústica, adosados a los muros, se alargaban vacíos hacia la puerta del fondo. El hombre se sentó extenuado en la punta de uno de los bancos con la mirada fija en el duro pavimento. Una voz monocorde de tanto en tanto voceaba un número que nada le decía, hasta que de pronto supo que esa cifra era la suya. Entonces, se levantó despacio y se encaminó erguido hacia la puerta empuñando la llave de plata⁸¹.

El cuento presenta elementos propios de los relatos fantásticos clásicos pero en este caso está regido por el silencio. El silencio se sostiene en el rol del narrador y vive en el protagonista durante el transcurso de la historia. El miedo se diluye en un relato donde aparentemente no pasa nada, pero donde se van dejando caer indicios que hacen a la construcción del personaje y la trama. La pregunta del personaje que es la misma pregunta, que el lector se hace, queda suspendida en el final, donde la ausencia de resolución sitúa al protagonista en el umbral, en la frontera de lo decible. Aquello que la escritura no puede decir y que por lo tanto oculta. La mejor forma de materialización del miedo en este cuento, está expresado en el uso de los silencios por parte del narrador. Los vaciamientos de

⁷⁹ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 7.

⁸⁰ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 8.

⁸¹ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 16.

contenido generan la posibilidad de la amenaza de lo siniestro. La llave funciona como la metonimia que abre el vacío, lo que no se debe conocer y suspende el miedo, abriendo la penumbra de esa frontera de la palabra y de la puerta que debe abrirse para saber.

Uno de los mejores ejemplos de construcción narrativa en Juan Introini está en el relato: «Un disfraz para Batman» del libro *La Tumba*⁸². Allí el tema de la máscara y el silencio está presente en todo el relato. La figura de un crucigrama que hay que ir descifrando formula la terrible verdad que esconde el cuento: una sociedad que decide formar un coro de castrati. Éste es el objetivo que se traza un grupo de personajes. Lo perverso va apareciendo durante la investigación policial que se desarrolla luego de los sucesos para aclarar las causas de la muerte niño de siete u ocho años, cuyo cadáver se encontró en los jardines de la mansión.

El cuento se desliza hacia lo perverso como necesidad para alcanzar la belleza. El buen canto sólo se logra cuando se tiene un coro de niños castrados que entonarían canto gregoriano:

Quando los sonidos se apagaron, emergimos del silencio absoluto que siguió entre comentarios sobre lírica y canto gregoriano. Cotejábamos versiones, añorábamos cantantes. La conversación derivó hacia los castrati, se mencionó al gran Farinelli.

—¿Qué no daría yo por escuchar una de esas voces irreproducibles, devoradas por los siglos? —exclamó Lu febril.

— Si se cumplieran ciertas condiciones quizás yo podría satisfacer su deseo —interrumpió inesperada la voz sibilina del Intendente, alcanzándonos desde su remoto rincón⁸³.

Si bien el relato carece de miedo en su forma más clásica como aparecía en los otros relatos, aquí presenta una variante que tiene que ver con la perversión y la construcción de un tópico lo gótico dentro del cuento. Así, la experiencia de ver cantar al niño castrado se lleva a cabo después de un pasaje por los sótanos inundados de la mansión: el sótano cubierto de agua debe ser recorrido en «balsa» para llegar al lugar oculto, donde se desarrollará el ensayo bajo tierra. El narrador describe el espacio de esta forma:

Las antorchas proyectaron nuestras sombras alargadas contra grandes pilares de piedra que a modo e enormes árboles espaciados flanqueaban nuestro derrotero. Conjeturé que serían los pilares en que se apoyaba la casa. Entre ellos, como olvidados buques de encallamientos inmemoriales comenzaron a surgir muebles semihundidos en el agua oscura. La podredumbre y el moho trabajaban la madera inferior pero la superior resplandecía intacta, como fosilizada⁸⁴.

⁸² Introini, Juan, *La Tumba*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2002.

⁸³ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 41.

⁸⁴ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 53.

La oscuridad y el agua ofician, como el disfraz de Batman, de máscaras de ese ritual perverso que lleva a cabo el grupo. Por otra parte el narrador de la historia es quien organiza los hechos y quien realiza la investigación por la muerte del niño dando muestra de un narrador que menoscaba la información para contar la historia. Sucede de la misma manera que acontecía en el relato de Armonía Somers, «La calle del viento norte» quien investiga es el culpable. El ocultamiento de la información postula el silencio una vez más en la narrativa de Introini, ahora sí, asociado no a lo extraño, sino a lo perverso y a lo angustiante de la experiencia. Sin embargo, la experiencia de la angustia está fuera del texto, dirigida al lector y no en lo narrado, donde los hechos son sacralizados. Esa aparente normalidad del relato esconde y disfraza la realidad para hacerla aún más angustiante frente al silencio.

Un caso aparte es el del escritor Carlos María Federici con su novela *Umbral de las tinieblas*⁸⁵. Federici es un escritor marginal si se tiene en cuenta su relación con el canon literario uruguayo, nada de lo que ha escrito se ha insertado en la tradición nacional: ha publicado novelas policiales, historietas y novelas de folletín. Visto desde esta perspectiva es un *raro* en toda su esencia: con obra poco conocida y poco leída se ha transformado en un escritor de culto para un sector de los lectores.

Dentro de la línea de temas canónicos, la novela de Federici recorre todos los tópicos del género: casos de vampirismo, licantropía, escenas de satanismo, y presencia de engendros biogenéticas son parte de los temas que aparecen en la novela. El relato describe el viaje que realiza un científico uruguayo que recibe el premio Nóbel a las tierras de Transilvania. La novela es tópica en todos los sentidos, no solamente por los temas que trata sino también por el uso del lenguaje que mantiene. Diferentes registros de lengua que enganchan con la tradición de las viejas novelas de folletín de los años treinta y cuarenta.

Propuesta como un homenaje implícito a Lovecraft la novela se lee desde una perspectiva que recorre la construcción del miedo como motor de la trama narrativa y la disolución de este a través del humor buscado y a veces casual. Frases como esta: «Justo entonces, un aullido infrahumano invadió la habitación, haciendo trizas mi recién nacido bienestar»⁸⁶ constituyen un recurso hábilmente usado por Federici al culminar cada capítulo como una modalidad propia de la novela de folletín para captar la atención del lector.

Si en los cuentos de Introini la revisión de la tradición canónica era trasvasada por modelos rioplatenses, dando como resultado una literatura con vida propia, el caso de Federici es el apego a esa tradición y la búsqueda de lo explícito. El rol del silencio en los relatos de los escritores mencionados hace a la forma de concebir la literatura, en cambio, Federici remite a la fórmula de la literatura como divertimento para lograr una comunicación plena con el lector, que lo lleva a explicitar contenidos. Esto ocasiona un problema y es que la historia puede lle-

⁸⁵ Federici, Carlos María, *Umbral de las tinieblas*, Montevideo, Yoea, 1995.

⁸⁶ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 25.

gar a desviarse hacia el humor, diluyendo de esa forma el terror o el miedo buscado.

Este efecto aparece por ejemplo en el capítulo cuarenta y dos, donde el diálogo entre el personaje-narrador y otro de los personajes se transforma en un elemento risible debido al uso de un registro de lengua propio del Río de la Plata, ubicado en un escenario como los Cárpatos:

Esperando que mi conturbación no se trasluciera, intenté hablar en el tono más sosegado posible. Estábamos solos, junto a la entrada que conducía a los dominios de Sandor.

Apyé la mano en el panel corredizo y dije, marcando las palabras:

—Debe trabajar muy bien ahí, Sandor, ... lejos del mundanal ruido...

Su carnuda faz se volvió hacia mí. Parches móviles de sombra ponían de relieve las bolsas de los párpados inferiores, el globo turbio del ojo sin vista, la espesa papada.

Un sonrisa se abrió paso, paulatinamente, distendiendo abultamientos de carne grasa.

—Touché —admitió—. ¿Sabe que caí en la cuenta de mi lapsus ni bien usted se fue? Pero ¡qué más remedio! El mal estaba hecho.

—Entonces —dije con sequedad—, sabrá entender mis ... prevenciones contra sus futuras afirmaciones. ¿O estoy equivocado?

—¡Seguro! Fue una ... ¿macana, se dice? ¡Macana...! Usted no podía oír los aullidos de ninguno de los lobos de mi laboratorio, dado que éste se encuentra aislado y a prueba de sonidos...

Comprendo que insulté su inteligencia, che. Pero ¿qué quiere? ¡Lo único que pretendía era evitar complicaciones innecesarias!⁸⁷.

Aquí, la variación en los usos del registro de lengua de los personajes, busca acercar la historia al lector, tal como se hace en la narrativa de folletín, pero culmina alejándose ya que va en desmedro del valor narrativo. El miedo se diluye como consecuencia de la estrategia de comunicación elegida por el autor.

Por otro lado, la complejidad en la estructura narrativa presente en buena parte de los *raros* está ausente en Federici, quien ante todo, busca con sus relatos entretener al lector, mientras que en algunos de los casos ya señalados la mirada es más intelectual y razonada.

Se puede afirmar que la mirada de Federici es una mirada desde la cultura de masas, la asimilación de la masificación cultural se desliza en un texto que funciona como un pastiche, una construcción donde la tradición canónica está vista desde una mirada marginal.

Por tanto el miedo, en la literatura uruguaya no es en la mayoría de los casos, un efecto buscado sino producto de los hechos narrativos. Emanan de la construcción de los relatos y se relaciona con un interés por mostrar esas zonas ocultas de la realidad. No interesa tanto el miedo como tema sino las posibilidades de construir desde el lenguaje para mostrar una realidad otra y diferente. Por ello, la

⁸⁷ *Ibíd.*, Op. Cit. p. 128.

importancia que tiene la escritura y la concepción que de ella tienen los escritores surgen del convencimiento de la existencia de un recurso absolutamente necesario para bucear en múltiples estados de la realidad o de la psiquis humana. En este devenir de la escritura es donde aparece el miedo como un tema colateral, nunca buscado como algo central.