

Tradición y renovación: la *nouvelle*

Carina Blixen

Biblioteca Nacional de Uruguay

Julio C. da Rosa hizo del retorno a la zona rural de Treinta y Tres en que transcurrió su infancia el motivo central de su literatura. Con su trabajo de escritor, uno de los ejes de su vida desde la década del cincuenta, realizó un continuo movimiento de vuelta al pago que es una búsqueda personal y colectiva, en la medida en que aquel tiempo primero («mundo chico» lo llamará reiteradamente) es también el de una forma de vida que ha ido desapareciendo no solo en el Uruguay. La coincidencia de la infancia con un universo premoderno multiplica los sentidos míticos de ese *origen*: el paraíso perdido, el lugar de la magia y de los afectos vividos en plenitud. Pero no es la nostalgia la actitud prevalente en su obra. Junto a ella, que fluye en los textos más testimoniales, el escritor supo desarrollar una mirada aguda y crítica, sin perder el humor y la perspectiva íntima, en la recreación de ese pasado distante del ritmo de la ciudad. Iniciado en la literatura criollista, la escritura ficticia de Da Rosa rescata la dimensión de una oralidad compartida que se abre a lo legendario. Lo hace discretamente. Su literatura no participa de la revolución que significó el realismo mágico latinoamericano, pero tampoco fue totalmente ajena a algunas de sus perspectivas renovadoras.

Cuando el 6 de diciembre de 1949, Julio C. da Rosa envía una carta a Juan José Morosoli, el escritor anclado en Minas, a quien considera su «maestro», comenzó un trabajo de iniciación en varios sentidos: en relación a una figura de escritor rural y a la tradición de la literatura criollista a la que quiere pertenecer, pero sin reiterar recursos o caer en estereotipos, y, de manera menos evidente, en una forma: la *nouvelle*, que lo acompañará a lo largo de la amplia obra narrativa que fue desgranando hasta el final de su vida. Había empezado a escribir en la década del treinta; instalado en Montevideo a los diecinueve años, siguió escribiendo y publicó su primer cuento

en una revista en 1942,¹ y, como le dijo a Morosoli en la carta inicial «anhelaba un camino».² Lo transita en ese diálogo epistolar que se mantendrá hasta la muerte del minuano. En la carta primera, Da Rosa escribe que leyó «diez veces» *Los albañiles de «los tapes»* y manda dos cuentos a Morosoli: «Un hijo» y «Cosas de negro».³

Serafín J. García ha señalado que Morosoli

no fue para Da Rosa, afortunadamente, un modelo a imitar sino un ejemplo a seguir. Morosoli le infundió al treintaitresino confianza en sí mismo, seguridad en el quehacer escogido. Y como ambos coincidían íntimamente en una manera especial de ver, de entender, y sobre todo de sentir nuestro paisaje, nuestra tierra, nuestro hombre campesino y pueblerino, la honda amistad que los unió hizo el resto (1970: 6).

Aceptando esta interpretación de la relación establecida entre ambos, quisiera prestar atención a lo que aprende Da Rosa de la manera de escribir de Morosoli. En principio, según declaró reiteradamente, una preocupación por la síntesis expresiva. Tal vez pueda pensarse que la manera más proliferante de la escritura de Da Rosa le exigió más acuciosamente salir del cuento y que encontró en la *nouvelle* una «economía» más adecuada a su impulso creador.⁴ En el trasiego de lecturas y juicios que testimonia la correspondencia mantenida entre ambos es posible leer un juego ambiguo entre lo declarado y lo no expresado. Por un lado, está la imagen del escritor rural, preocupado por un ámbito definido y los hombres que lo pueblan. Morosoli y Da Rosa hacen hincapié en la veracidad y en la emoción que es necesario sentir a la hora de escribir sobre ese

¹ Da Rosa, Julio C. «La orden del superior», en *Mundo Uruguayo*. Montevideo: 22 de octubre de 1942.

² Las cartas que se citan en este trabajo están disponibles en «Correspondencia Da Rosa-Morosoli», en el sitio web de la Biblioteca Nacional: <<http://correspondenciadarosamorosoli.bibna.gub.uy>>.

³ No se distingue la fecha ni el nombre de la publicación. Juan Justino da Rosa informa que «Un hijo» fue publicado en la revista *Labor* n.º 215, agosto 1949, y también, posiblemente, «Cosas de negro».

⁴ En el borrador de una conferencia, titulada «Morosoli» (sin fecha), Da Rosa enumeró lo que más le impresionó de la lectura de *Los albañiles de «los tapes»*: «1. Su economía discursiva. Su captación de la soledad sobre el hombre. 2. Su prieto estilo. 3. Su capacidad para transmitir estados de ánimo», CDR. M25a, (CDR: Colección Da Rosa, Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay).

mundo. Rechazan, en términos generales, las «tecniquerías» de los análisis literarios, los asuntos de «teóricos». Sin embargo, discuten una y otra vez el problema de cómo contar, los recursos puestos en juego, las posibilidades que plantea la estructuración de la trama y la forma de concebir a los personajes. Morosoli expone pensamientos muy meditados y precisos sobre su manera de realizar la narración. Da Rosa hace suya la visión de Morosoli sobre el papel del lector: escribe, tantea y va encontrando un «camino» afín y diferente.

Antes de la manifestación del *boom* de la narrativa hispanoamericana y la circulación de las obras de Juan Rulfo, Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez, predominaba una perspectiva crítica que concebía los adelantos «técnicos» del lado de la literatura ciudadana en diálogo con la europea o norteamericana, y la repetición de fórmulas del lado de una literatura rural que se pensaba en extinción. La dicotomía así planteada es simplificadora, pero en esa dimensión casi excluyente parece haber operado en la primera mitad de la década del cincuenta. De tal manera, que escritores como Morosoli y Da Rosa, que estaban buscando una expresión nueva dentro del criollismo, también hacen suya esta división que, en realidad, transgreden. Por ejemplo, Morosoli le escribe el 6 de julio de 1950:

De su cuento no voy a decirle nada. Sería una tontería. No creo que haya necesidad de que yo defienda mi juicio anterior. Pero dejándose de bobadas de técnica y tal, es indudable que el cuento debe tener un cuerpo más o menos armónico. Y el suyo tiene dos cabezas. Y lo peor —o lo mejor— es que las dos son lindas. Ud. debe convenir conmigo que en lo suyo hay dos cuentos. No es que sea un cuento largo. [...] No es que yo me meta a dar opiniones, pero es opinión ya dada muchas veces por muchos, que el cuento tiene que tener solo una presencia —paisaje, nombre, hecho y cosa— que condense todo. Si no ya se va a la composición o agrupación de elementos, que esto ya no es cuento (Folio 2r.).

En el lapso de su relación epistolar, Da Rosa publica sus primeros dos libros de cuentos en la editorial de la revista *Asir: Cuesta arriba* (1952) y *De sol a sol* (1955). En las cartas no aparece mencionada la palabra *nouvelle*: la forma que adoptó *Los albañiles de «los tapes»* que

tanto deslumbró al treintaitresino.⁵ Presumo que al mismo tiempo en que se procesa la correspondencia, o enseguida de la muerte de Morosoli, Da Rosa comienza a experimentar con esta forma que alcanzará una primera manifestación pública en 1961 cuando publique *Juan de los desamparados* y *Recuerdos de Treinta y Tres*. Supongo que el hallazgo que significó *Los albañiles de «los tapes»* tiene que ver con su interés por un paisaje y unos hombres que Da Rosa conoce, pero también con esta estructura de la narración que va a explorar en la doble vertiente testimonial y ficticia concretada en estas dos publicaciones de 1961. En este trabajo voy a considerar solo la zona de la ficción.

La búsqueda de Morosoli va en el sentido del despojo, de lo mínimo esencial. Da Rosa es más caótico, más diverso, más vital también. Le importa más la trama y la acción. Prueba con un cuento de «trillo largo»,⁶ dice su voluntad de novela en otra carta⁷ y, si se mira el conjunto de su obra en perspectiva, es posible pensar que encuentra en la *nouvelle* una extensión dúctil para poner en juego una pluralidad de situaciones y levantar un «mundo chico» y complejo en el que algo emerge en los personajes que genera un cambio interior, y exterior, porque su relación con el medio, a pesar de las limitaciones que este impone, es dinámica. Encuentra en esta forma la amplitud adecuada para mostrar a hombres, mujeres y niños en movimiento: físico, sí, porque deambulan por una zona recortada que es su universo, pero también subjetivo, porque algo fluye en ellos y hacia el entorno. El crecimiento de la relación de Nieves con la lavandera en *Los albañiles de «los tapes»* parecería haber funcionado como modelo de otras parejas de Da Rosa, fundamentalmente en el descubrimiento de la ternura que los personajes alojan y se permiten manifestar en algún momento. También el par masculino formado por los albañiles Nieves y Silveira por la manera divergente en que resuelven su futuro.

⁵ En el borrador de otra conferencia sobre Juan José Morosoli dada en la Feria del Libro (Palacio Municipal) el 20 de enero de 1961, Da Rosa recordó la emoción que sintió cuando tuvo entre las manos por primera vez *Los albañiles de «los tapes»*: «Ese día marca el comienzo de una de las etapas más recordables de mi vida. Recordable por lo fundamental, por lo reveladora, por lo útil. Tierra sin trabajar era yo. [...] Eso: semilla, abrigo y riego, llegaron a mí a través de la obra y de la amistad fraternal de Juan José Morosoli» (CDR. M25).

⁶ Carta de Da Rosa enviada el 5 de junio de 1950, F. 1v.

⁷ Da Rosa le escribe el 6 de mayo de 1953: «ya ando con el berretín de la novela».

Realismos, regionalismos, *nouvelle*

En un artículo publicado cuando el centenario del nacimiento de Morosoli, Óscar Brando señaló la insuficiencia de la categoría de criollismo para comprender su obra. Tomó de Heber Raviolo la idea de que en la literatura del minuano hay una «trasposición poética de la realidad» y repensó las nociones de realismo/criollismo poniéndolas en diálogo con Roberto Arlt y las vanguardias (1999: 20). En los últimos años, dada la proliferación de escrituras que admiten ser comprendidas como realistas, la crítica se ha visto en la necesidad de revisar las concepciones canónicas sobre el realismo. En un estudio sobre «el escritor argentino actual», Sergio Delgado ha anotado que hay «formas del realismo que varían según la Poética que las desarrolla. Sistemas que tienden a ser, más bien, personales» (2005: 22). Y en consecuencia ha aceptado el plural «realismos» para dar cuenta de la complejidad y variabilidad de esta forma de escritura.

Tal vez sea posible considerar que Morosoli y Da Rosa crean poéticas realistas diferentes a partir de una convicción compartida. «Sabemos que los grandes procesos ocurren tras la frente y los hechos son solo finales de procesos mentales», escribió Morosoli para una conferencia del año 1953 (1999: 67). Desde esta perspectiva, venía reformulando el criollismo y Da Rosa parece encontrar una manera propia de continuar en esa senda. Los críticos en ejercicio en los primeros años de la década del cincuenta: Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti no pudieron percibir la experimentación en la escritura que realizó Morosoli. Benedetti reconsideró su postura inicial, negativa, en el largo artículo que publicó en *Marcha* cuando la muerte del minuano, pero siguió sin verlo como un renovador.⁸ Ambos críticos se mostraron atentos y más complacientes con los primeros libros de Da Rosa. El gran desafío para la Generación del 45 fue la creación de una literatura ciudadana. Consideraron que la tradición del relato campero estaba llegando a su fin y pensaron la renovación de formas fundamentalmente con relación a una cultura cosmopolita. Desde una mirada actual, más permeable a cruces de perspectivas, es posible percibir, por ejemplo, que tanto Juan Carlos Onetti como Morosoli, y Da Rosa después, experimentaron con la *nouvelle*. Ricardo Piglia ha estudiado los sentidos múltiples de esta

⁸ Benedetti, Mario. «Juan José Morosoli, un cronista de almas», en *Marcha* n.º 895. Montevideo, 10 de enero de 1958, pp. 20-21.

forma en la obra de Onetti. Ha considerado que «se opone al sentido común de lo que llamaríamos el mercado literario» (2019: 15) y ha analizado su funcionamiento en relación con la existencia de un «secreto» interior a los textos que hace que el lector «tenga que narrar lo que falta» (2019: 17). Una versión un poco diferente, pero sin duda relacionada, con lo escrito por Morosoli a Da Rosa en la primera carta que le envía luego de haber leído los dos cuentos que Da Rosa le había mandado: «Me gusta su sobriedad —me gusta que el lector “escriba” parte del cuento leyendo— y ese dejar sin decir algo que puede decirse».⁹

En las clases reunidas en *Teoría de la prosa*, Piglia remite al trabajo de Víctor Shklovski en el que el formalista ruso señala diversos elementos de composición de este tipo de narración, anterior a la novela contemporánea: la construcción en estratos, circular, en anillo, por paralelismo, el enhebrado (1978: 128-144). En sus *nouvelles*, Da Rosa parece poner en juego formas de relato popular, en el sentido de narrar como si se estuviera haciendo un cuento a otro o recordando algo que otros pusieron en circulación. De esta manera, renueva el lugar del lector/escucha al enfatizar la necesidad de su participación. A lo largo de su obra y en diferentes entrevistas, Da Rosa se ha referido a las experiencias perdidas por el traslado imparable de las gentes del campo hacia la ciudad: un sentido de la amistad y de la risa. Ha insistido en la idea de que en el mundo rural la mentira «era casi un juego» (Ruffinelli, 1985: 210). Sus *nouvelles* cuentan duras historias de vida que rescatan, al mismo tiempo, el gozo de inventar historias y compartirlas, el lado festivo del habla que se abre al despliegue de la imaginación.

Quisiera detenerme brevemente en tres *nouvelles*: *Juan de los desamparados* (1961), *Rancho amargo* (1969) y *Tiempos de negros* (publicada por primera vez en el volumen *Novelas cortas*, que reunió a las tres en 1977). Son muy distintas en su concepción, pero se podría señalar un rasgo que las engloba: las tres parten de la anticipación del final. Esto otorga a los relatos un carácter cíclico que señala que no importa la intriga sobre qué sucede, sino cómo viven los personajes los acontecimientos, cómo se cumple su destino. Como en

⁹ La carta no tiene fecha: es de fines de diciembre de 1949 o los primeros días de 1950. A Da Rosa le entusiasma el juicio de Morosoli: lo transcribe en la solapa de *Cuesta arriba* (Montevideo: Asir, 1952), su primer libro de cuentos.

los relatos populares se parte de una historia conocida, sabiendo que esto genera una complicidad que forma parte del placer de quien escucha/lee el cuento. En *Juan de los desamparados* y *Tiempos de negros* los protagonistas son destruidos por el medio en el que viven: por la especulación sobre el valor de los terrenos en el caso de la primera narración, por el racismo, fundamentalmente, en la segunda. En *Rancho amargo* el personaje principal logra realizar su destino, pero la adversidad y otros desafíos que le plantea su vida hacen que su historia de amor solo pueda concretarse poco antes de morir. La violencia extrema es condición de los personajes: de sus nacimientos y su vida. Los seres abandonados constituyen el escenario y la trama de *Juan de los desamparados*. En *Rancho amargo*, Santos Mieres es huérfano y fue criado como un bicho. Descubrió su humanidad con la prostituta Margara Barreto. El nacimiento de Julieta, la protagonista de *Tiempos de negros*, una negra de ojos claros, provoca la violencia asesina del hombre negro que descubre en los ojos y la piel de la hija el engaño de la madre. Pero en las narraciones de Da Rosa, más allá de la miseria y crueldad, siempre hay posibilidades de encuentro: de Céspedes y Carmona (*Juan de los desamparados*), de Margara Barreto y Santos Mieres (*Rancho amargo*), de Julieta y su hija, y antes con la negra Indalina (*Tiempos de negros*).

Juan de los desamparados puede leerse como un cuento de fogón, que, de manera muy disfrutable, admite lo que vulgarmente se consideraría un disparate. En cierto sentido puede relacionarse con el memorable capítulo XIX, «Cuentos de La Tierra Purpúrea», de la novela de W. H. Hudson (1885) en el que se plantea una noción de lo verosímil en relación con las expectativas del lector. Es esta perspectiva la que se instala desde el comienzo de la narración: «Parecía un cuento la vida de Juan Carmona». Los lectores estamos invitados a escucharlo. Es un cuento de excesos, de colmos: el del hombre más bueno del mundo. La idea de escribirlo surgió de una conversación mantenida entre Da Rosa y el Dr. Alfredo Cáceres en Treinta y Tres posiblemente hacia fines de 1958.¹⁰ Dedicada a Alfredo Cáceres, la

¹⁰ En la Colección Da Rosa se encuentra un recorte de prensa firmado por el poeta Julio Fernández, que se declara testigo del encuentro que se produjo en Treinta y Tres entre Alfredo Cáceres y el escritor. Julio Fernández, «Cómo nació “Juan de los Desamparados” de Julio C. da Rosa» en *Suplemento Dominical de El Día*, Montevideo, 14 de octubre de 1973 (Treinta y Tres, mayo 1973. Especial para *El Día*). Por otra parte, Juan Justino da Rosa, consultado sobre la

narración lo vuelve también personaje transformando su nombre en Céspedes, mientras mantiene el Juan Carmona del sujeto contado, aunque en el recuerdo del lector prime el apodo: Juan de los desamparados.

Más allá de la anécdota puntual, la admiración por la bondad es una actitud rastreada en varios integrantes de la Generación del 45. Es una noción que se ha encontrado reiteradamente en la obra de otro Maestro: Francisco Espínola, y que, en una actitud muy distinta, también alcanza a Mario Arregui, en su semblanza del poeta Líber Falco.¹¹ Para escribir sobre la bondad, Da Rosa pudo inspirarse no solo en el cuento que le hiciera Cáceres sino también en su persona: psiquiatra, intelectual, esposo de la poeta Esther de Cáceres, el matrimonio fue un reconocido amparo de artistas y escritores. El protagonista de *Juan de los desamparados*, Carmona, es hijo de una peona negra echada de la estancia en la que trabajaba. Encuentra un tiempo de felicidad al lado del hombre que los acoge y les brinda respeto y afecto en los siete años anteriores a su muerte. Esta experiencia alimenta el alma de Carmona. A través de él, Da Rosa explora una emoción que aparece en el conjunto de su obra: el sentimiento de agradecimiento y plenitud de quien cuida a otro; la justificación íntima, la felicidad que puede surgir de la protección de los más desvalidos.

Cuando se publicó *Rancho amargo* en 1969, Heber Raviolo señaló que la *nouvelle* «después de nueve años, nos muestra a un Da Rosa que retoma, tal vez perfeccionándola la línea de *Juan de los desamparados*» (1970). La estructura de *Rancho amargo* se apoya en un sistema de dilaciones: la meta «del hombre del rancho», como lo llama Margara Barreto, está fijada al comienzo, pero transcurre la vida del protagonista entre postergaciones y desvíos, antes de que pueda dar cumplimiento a su deseo. Da Rosa sigue explorando un sentimiento que era central en *Juan de los desamparados*: Mieres, el pro-

posible fecha de escritura de la *nouvelle*, recuerda este artículo y entiende que la referencia que hace a la campaña electoral en Treinta y Tres, permite situar el encuentro en los meses anteriores a noviembre de 1958 (correo electrónico 14 de setiembre de 2020).

¹¹ Arregui, Mario. *Líber Falco*. Montevideo: Arca, 1964. Integrante del grupo Asir, muerto en 1955, Da Rosa dedica a Falco su segundo libro de cuentos: *De sol a sol* (1955).

tagonista, un hombre fuerte, necesita ayudar a un amigo débil, sin carácter, sin capacidad de decisión. Esta vocación por la protección adquiere muchas veces la forma de un sentimiento paternal que es independiente de la biología. En menor medida, en el conjunto de la obra, Da Rosa explora también los sentimientos que despierta la maternidad: el manantial de alegría y fuerza interior que despierta en mujeres que no tienen nada en el mundo. En este sentido, Heber Raviolo (1978) señaló la relación de *Tiempos de negros* con el relato «Soledad», publicado unos años después.

Tiempos de negros comienza también con una escena que pertenece al desenlace de la historia. A este primer fragmento, que es a un tiempo anticipatorio y misterioso porque el lector no tiene todavía los elementos para entenderlo, siguen cincuenta de tamaño irregular en los que se narra, de forma paralela y alterna, la historia presente de Julieta e Idalina, dos negras prostitutas que mantienen una relación de madre/hija, por un lado; y las historias del viejo Elías Bas, hijo de esclavos, narrador de las historias de su gente, evocador de dos tiempos: el del «apogeo del negro retinto» y el de la «decadencia desteñida» (1999: 13). Dice el narrador de Elías: «No era hombre a quien le bastara usar su prodigiosa memoria, para reproducir hechos: necesitaba abultarlos, esto es novelarlos a fuerza de imaginación» (1999: 15).

Mundo chico: novela y nouvelle

Enfocarse en la forma de la *nouvelle* permite también abrir un camino de comprensión del proceso de escritura de Da Rosa en relación con *Mundo chico*, la ambiciosa novela que publicó en 1975, en ediciones del Sesquicentenario y que tuviera, por circunstancias que habría que analizar, muy pocos lectores. En un primer momento, el ser publicación oficial de la dictadura uruguaya no debe haber ayudado a su valoración, pero no creo que esta situación inicial alcance para explicar el persistente desconocimiento de la obra. *Mundo chico* es el gran proyecto narrativo de Da Rosa: dedicó muchos años a escribirla y después de editarla, continuó reelaborándola, reescribiéndola, extrayendo e independizando algunas de las historias que la constituyen. En algún momento de los años cincuenta empezó con su escritura. Jorge Ruffinelli contó que vio originales de *Mundo chico* en una entrevista que realizó a Da Rosa en 1971. El escritor le comentó que hacía catorce años que trabajaba en la

novela (1985: 205). Este dato ubicaría el comienzo en el año 1957. Por otro lado, como señalé antes, Da Rosa se refiere a su deseo de escribir una novela (así sin más precisión) en una carta del 6 de mayo de 1953: «Traigo unos cuantos cuentos desordenados y ya ando con el berretín de la novela». No sabemos si está pensando en un proyecto concreto o es simplemente la manifestación de su aspiración de salir del cuento, que es lo que parece trabajar más intensamente en los primeros años de la década del cincuenta. Pero, también en 1953, dio una conferencia titulada «Casos y cosas de un mundo chico» en la que parece delinear más claramente que está pensando en su gran novela.¹²

En la citada entrevista de Ruffinelli, Da Rosa contó que *Mundo chico*, a la que llama «conjunto sinfónico», «pretende ser la expresión literaria del lugar y del tiempo en que yo fui niño allá en la Sierra del Yerbal, dándose muy morosamente todo lo que fueron costumbres, hábitos, sobre todo formas de realizar las tareas rurales» (1985: 207). Es una novela compleja que aparece estructurada en lo que podrían considerarse *nouvelles* engarzadas, pero que admiten, como dos publicaciones posteriores lo demuestran, un funcionamiento independiente del conjunto. En *Mundo chico* parecen confluir las tendencias evocadora y ficticia señaladas que atraviesan la obra de Da Rosa. En lugar de usar la primera persona recrea el espacio familiar a partir del personaje de Cristino Sosa, alter ego del padre de Da Rosa. De esta manera inserta a «los suyos» en interacción con los otros grupos familiares en el escenario rural originario. La narración trenza las historias del vecindario de chacareros, peones, pequeños trabajadores de la tierra, contrabandistas, bolicheros, maestras, carreteros, hombres y mujeres que deambulan en una zona rural marcada por el latifundio y la pobreza.

En la búsqueda de crear una gran «sinfonía» rural, *Mundo chico* es, tal vez, demasiado minuciosa en la plasmación de tareas y modos de existencia extintos, en cerrar las historias de las familias y sus descendientes. Esto crea un ritmo de lectura lento que contrasta con la

¹² La conferencia se encuentra en CDR. c20b. Son siete folios escritos a máquina. Fue dada en el Rotary Club de Pando el 18 de noviembre de 1953. Dice en el comienzo: «Mundo de novela, este del que yo voy a contar algunos casos y cosas. De una novela que habrá que escribir un día; quién sabe cuándo, pero que habrá que escribir, porque sería una injusticia dejarlo hundirse sin que lo conozcan los hombres».

contundencia y la intensidad de algunos de los relatos subsumidos en la novela. Estas dos líneas que trato de explicitar —una más memoriosa e idealizadora, otra más regida por la tensión de la trama de las historias— y el recurso de enhebrar relatos de extensión media en el mayor de la gran novela se hicieron patentes en dos publicaciones muy posteriores: *Hijos de la noche* (Montevideo: Arca, 1994)¹³ y *Aguafuerte y cuentos viejos* (Montevideo: Cauce, 2000). El primer libro agrega en la portada: «Cuentos recreados de la novela *Mundo chico*», el segundo está precedido por una indicación del autor «a los lectores» que aclara que «“Aguafuerte” se compone de fragmentos de mi novela *Mundo chico*, correlacionados al efecto».

«Aguafuerte» extrae de la novela prima la historia de Bitica Caraballo. Es el padre de una de las familias que se desarraigaban del pago en *Mundo chico*. En torno a ese personaje central, su mujer, sus hijos, giran amigos y conocidos, y las autoridades (los «milicos»). Bitica no es solo un desgraciado, es también un hombre ciego, orgulloso y despótico que prefiere que sus hijos se queden sin comer antes que aceptar la ayuda de un amigo y vecino. En la novela tiene mayor resonancia el ambiente coral de los dichos de los vecinos, las alusiones que funcionan como acusaciones sin fundamento, todo gestado por el aburrimiento de la inacción que provoca el mal tiempo. Esto y la costumbre de la violencia llevan a la tragedia. En determinado momento, Bitica Caraballo sospecha que el ladrón de sus boniatos puede ser otro paisano que se vuelve «lobisome». Da Rosa abre así la narración al delirio de su personaje, y a la mentalidad primitiva de una comunidad rural a la que pertenece. En este último período, Da Rosa parece haber duplicado el movimiento hacia atrás: hacia el pago, sí, pero también hacia su propia obra para reescribirla. Esto lo pone en una sintonía imprevista con escritores de promociones posteriores que han encontrado en la reescritura una estética del pastiche o la liberación de una pureza del acto de escribir.

¹³ *Hijos de la noche* está formado por cinco relatos largos de la novela más un glosario. Recoge la historia del carretero Galdino Sena («La última carreta»), la de los contrabandistas/esquiladores en el campo de Cristino Sosa («Vellón y lata»), las fiestas del pago: penca y baile («A pata de caballos», «Baile y pico»), las figuras de los contrabandistas y la decisión de irse o quedarse en el pago («Hijos de la noche»). Todas las historias están tejidas con núcleos dramáticos en que los personajes tienen que decidir sobre sus vidas y están ganadas también por la voluntad antropológica de dar cuenta de usos y costumbres desaparecidos.

Bibliografía

- BRANDO, Óscar. «Esto es una pipa», «Cien años de Juan José Morosoli», en *Brecha*. Montevideo: 10 de setiembre de 1999.
- DA ROSA, Julio C. *Juan de los desamparados*. Montevideo: Alfa, 1961.
- . *Rancho amargo*. Montevideo: Tauro, 1969.
- . *Novelas cortas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1977.
- . *Tiempos de negros*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- DELGADO, Sergio. «El personaje y su sombra. Realismos y desrealismos en el escritor argentino actual», en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: diciembre 2005, pp. 45-68.
- GARCÍA, Serafín J. Introducción a *Lejano pago* de Julio C. da Rosa. Montevideo: DISA, 1970.
- MOROSOLI, Juan José. *Obras. Tomo V. La soledad y la creación literaria*. Edición preparada por Heber Raviolo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Montevideo: Eterna Cadencia, 2019.
- RAVILOLO, Heber. «La vuelta de un narrador», en *De Frente*. Montevideo: 30 de enero de 1970.
- . Prólogo a *Caminos* de Julio C. da Rosa. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1978.
- ROCCA, Pablo. «El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)», en *Fragmentos* n.º 19. Florianópolis: julio-diciembre 2000, pp. 7-28.
- . «Historias de un mundo chico: dos libros de Julio C. da Rosa», en *El País Cultural* n.º 598. Montevideo: 20 de abril de 2001, p. 4.
- RUFFINELLI, Jorge. «Julio C. da Rosa. La tragedia del desarraigo», en *Las palabras en orden*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985, pp. 195-212.
- SCHKLOVSKI, Viktor. «La construcción de la *nouvelle* y de la novela», en Roman Jakobson et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1978.