



UN SURTIDO DE RAMOS GENERALES
(Apuntes para una poética de Mario Arregui)

Oscar Brando

Para revisar casi todo lo que Arregui expresó sobre literatura y sobre el criollismo como subliteratura basta leer su último libro *Ramos generales* (1985). Allí repite, confirma, amplía o renueva una argumentación que había expuesto escuetamente en otras oportunidades.

La primera parte de este libro heterodoxo se titula “Literatura y bota de potro”. Contiene cinco unidades: tres son ensayos desiguales (uno con cruza de cuestionario) que van numerados del uno al tres, y entre ellos se intercalan dos cuentos de factura muy singular: “Criolledá” y “El caballo piadoso”. El resto del libro se forma con un relato de viaje, nueve cuentos y una Coda en la que vuelve a la teorización acerca del cuento y del oficio de escribir.

Este trabajo busca trazar una imagen de Mario Arregui a partir de su posición en el debate sobre el criollismo, pero, por encima de ello, intenta dilucidar una idea de la literatura (o de lo que se proponía hacer con ella) que surge de su condición anfibia de hombre de campo y de la ciudad, de hombre de acción y hombre de letras. Algunas revelaciones de *Ramos generales* conducirán, inevitablemente hacia otros libros, otros cuentos.

Tiempo de contar

La primera frase del prólogo de *Ramos generales* dice así: “En los campos de nuestra campaña no era difícil encontrar casas en donde grandes letras de pintura negra o roja gritaban RAMOS GENERALES (Uso de los verbos en pasado aunque bien sé que tales comercios no son todavía una especie extinguida). Eran casi siempre largos edificios...”. La cita es suficiente para intentar, como el escritor, abrir un paréntesis sobre el uso del tiempo pasado.

El fragmento transcrito forma parte de la introducción al libro: tiene, por lo tanto, un valor ensayístico, explicativo, obviamente no ficcional. Sin embargo, la forma verbal que usa Arregui en este comienzo, el pasado imperfectivo, prepara el terreno de la narración. El pasado es el tiempo narrativo por antonomasia y esta apertura abre cauce al relato, aunque este luego no se produzca. El narrador pone a punto sus herramientas

aun antes de decidirse a contar: adecua su voz al tiempo verbal del relato y se apronta para incluir lo sucedido (el sucedido).

Pero no es esa la única razón de ese tiempo pasado: aunque el propio escritor haga expreso que lo que evoca en pasado forma parte todavía del presente, se crea igualmente un tono de nostalgia, un dejo melancólico por algo que ya sucedió y cuya pureza se perdió en el tiempo o se arrinconó en algún lugar de la memoria del que solo la palabra del narrador lo puede rescatar. Se diluye la secuencia histórica y se instaura el espacio intemporal, casi maravilloso, del “había una vez”.

El escritor genera con su fórmula el espacio literario en el que se apropia de la voz del iletrado con plena conciencia y derecho de esa operación. Su libro *El narrador* (1972), y en particular el cuento que le da nombre, deja sentada su posición. En el prólogo, escribe, refiriéndose a la serie que tituló “Contaba don Claudio”: “Debo los cuentos reconstruidos a la memoria popular o común y, sobre todo, a mi amigo Atanacio Amaro, buen conocedor y mejor narrador de las fantasías del viejo Claudio González, un hombre al que, casi inexplicablemente, no vi una sola vez”. Atiéndase a la cadena de transmisión que va de don Claudio a Mario Arregui: entre ambos nunca hubo ningún contacto personal, salvo, o nada menos que, la vagarosa memoria popular y su localización en un intermediario, todavía oral, fuente del material de los cuentos que el escritor convierte en libro..

En el texto que titula “El narrador” desea expresar “ciertas vagas posiciones estéticas que (...) soy incapaz de formular de otra manera”. Dice allí del personaje que encarna al narrador de cuentos de fogón: “Podía (...) haber afirmado, sin falsear la verdad, que por su boca contaban sus abuelos, su padre, sus tíos y muchos hombres muertos de su linaje y su raza”. Esta forma “sencilla” que utiliza Arregui para explicar el secreto de continuidad del relato oral coincide con las explicaciones más sofisticadas acerca de la creación literaria. El creador siempre parte de la soledad y se hunde en una memoria que no le pertenece y de la que se va apropiando. Ese movimiento descendente lo pone en contacto con lo elemental, con lo primitivo que en el narrador folclórico son fuentes culturales y en el creador individualizado universo simbólico configurador. Al emerger desde ese caos, el artista va creando su propia experiencia, esto es, va dando forma a una fábula impresionada por sus huellas: esa huella puede llevar su nombre propio o disolverse en la corriente de la tradición cuyo proceso ininterrumpido reformula.

Entrañables fantasías

Queda entonces señalado el lugar que en el proceso de recuperación de la memoria colectiva ocupa el escritor, receptor y fabulador de una materia proteica que intenta fijar en la escritura. En la primera parte de *Ramos generales*, Arregui se explaya en la relación cuento, gaucho y fogón realizando todas las combinaciones necesarias.

“Las cuevas de Nápoles”, que incluye en *La escoba de la bruja* (1979), reconoce una matriz oral aunque carezca de gaucho y fogón. Arregui escribe en ese cuento (y asegura ya haber escrito esta frase alguna vez), que “la conducta de la memoria parece respaldada por una sabiduría secreta y es una de las caras más cotidianas del misterio”. El psicoanalista Daniel Gil intentó hurgar en ese misterio o desentrañar la sabiduría secreta del recuerdo, concretamente en este cuento, al que estudia en su artículo “José María o el desangramiento de Yo” (incluido en *El terror y la tortura*, Montevideo, 1990).

En el relato, don Pepe le cuenta a un muchachito, que identificamos como Mario Arregui, la historia de su primera salida de España hacia América. Por razones inexplicables el barco se dirige a Nápoles y allí José María (don Pepe) es encerrado durante dos meses en un calabozo. En ese tiempo de soledad absoluta, José María encuentra en su propia mierda, que va depositando siempre en el mismo rincón, la única posibilidad de reconocimiento de un yo que se le va escapando: “Y poco a poco fui como perdiendo pie en lo que era o había sido; ocurría como si me estuviera separando de mí, como si hubiera...¿cómo decirte? agrietado, y me estuviera desangrando de yo mismo por las grietas”. En su ensayo, Daniel Gil interpreta la alienación y la recuperación de sí mismo a través de los excrementos. Según lo propuesto por Gil, ausente el otro, José María queda en la actitud del Yahvé del Génesis: enfermo de soledad. Así entonces el hombre asume la actitud de Dios y crea a imagen y semejanza algo que no es él pero que es de él y en lo que, por lo tanto, puede reconocerse. Como la imagen en el espejo que no “soy yo” pero es “de yo” (y por lo tanto mía), el sentido de pertenencia y posesión de las heces (metonimia y símbolo de lo interior y de lo entrañable) le habría permitido a José María evitar la enajenación o el “desangramiento de Yo”,

La explicación es más compleja y abunda en otros elementos que aquí se omiten. Aunque muy alejada de las intenciones de este trabajo podría plantearse la pregunta de por qué Yahvé, que se comporta como algo todopoderoso, origen absoluto y antes de quien no hay nada ni nadie, necesita reconocerse en su criatura. Menos inalcanzables pare-

cerían estas otras interrogaciones: ¿por qué a Mario Arregui le interesa contar esta historia?; ¿qué tiene ella que coincida con otras direcciones de su narrativa?; ¿es suficiente como argumento que la anécdota perdura en la memoria del narrador y que esto la hace digna de ser contada?; ¿qué habrá adivinado Arregui del cuento que nos transmitía?

Es muy poco probable que Arregui haya llegado a las mismas conclusiones que Daniel Gil o, dicho de otra manera, que las hubiese pensado con la misma forma. El cuento está lleno de sugerencias, de atisbos simbólicos, de reticencias explicativas que se adivinan voluntarias. Ellas hacen pensar que Arregui vio más de lo que explicita y que se aproximó a lo que Daniel Gil desentraña en su estudio. Pero es posible también, a partir de las conclusiones a que arriba Daniel Gil, generar otra hipótesis que quizás no haya estado lejos del motivo de este y otros cuentos de Arregui: es el cuentista-artista, sacerdote de la memoria de la especie y manipulador del hermético misterio, el Dios enfermo de soledad. La actitud demiúrgica, divina, capaz de dar vida, de engendrar criaturas que resulten a su imagen y semejanza es la que adopta el narrador al recoger, rehacer o reconstruir un personaje sin apellido (José María – don Pepe), sin lugar seguro de nacimiento, desterrado por abandono de su madre y de su tierra, aprisionado en lugar extranjero. Parafraseando a Daniel Gil se podría decir que el cuento es el espejo (¿o el excremento?) en el que el artista se reconoce y se recupera como parte de la memoria de la especie o de la comunidad.

Todo acto de creación implicaría, en su principio, un proceso de alienación. El escritor firma con su nombre y apellido ese proceso de extrañamiento: desgarrar de sí la historia contada por don Pepe, muta en el escritor adulto cargado con la aventura de José María; la reconstruye y con ello da estatuto simbólico al sucedido, amplificando los sentidos de la anécdota. El escritor convierte la historia en parte de su experiencia gracias a la escritura; se la apropia a través de la palabra que es bien de la tribu y a la que el artista da un sentido más puro (para usar la fórmula malarmeana); y al devolver el bien íntimo como bien nuevamente socializado hace posible la reintegración del sujeto escindido.

Este es el proceso que desencadena la lectura. El que lee o el que escucha se enfrentan al producto del extrañamiento, se asoman al punto final del proceso de alienación. En sus manos es depositada esa hechura ajena a él y también, en ese instante, extraña al autor que, como una madre desalmada, la abandonó. El lector o el que escucha (o el autor como “lector” de eso que ha generado) cargan con la responsabilidad de una restitución y, en ese sentido, al apoderarse del texto (si lo

hacen) se convierten en protagonistas de un camino de regreso: el estatuto simbólico del lenguaje les permite intentar la restauración de la unidad perdida en el proceso creador. Así la lectura se haría cargo, como parte de ese proceso, de la instancia reintegradora del yo: la lectura sería verdadero acto de creación y el lector, al recorrer el camino inverso al del autor, se encontraría con él en sus orígenes confundándose o convirtiéndose en autor él mismo.

La lengua de la tribu

La nostalgia o melancolía se obtienen por la idea de un mundo que ha ido desapareciendo o que ha perdido el aura consagrada. En ese sentido, la visión de Arregui también (y esto va por Javier de Viana o Juan José Morosoli) adopta un tono elegíaco. Los cuentos de Arregui son, como elegía, homenajes a ese universo que pierde intensidad y sobrevive transfigurado en creencias, sueños, leyendas, sagas y fábulas. Como Francisco Espínola en su *Don Juan, el zorro*, no duda Arregui de apelar a remanentes épicos que han quedado soterrados o han sido desplazados por otros valores sociales. El escenario de las ya lejanas guerras civiles, que utiliza para su cuento más reconocido, “Un cuento con un pozo”, pero que también constituye el telón de fondo de otros relatos, es posible en la medida en que recupera un ámbito legendario de la cultura rural. Está claro que en el mundo rural que rodea al productor agropecuario Mario Arregui (ya se verá cómo lo entiende él en el cuento “Criolledá”) el espectro de aquellas guerras civiles ha quedado muy lejos. Sin embargo, no ha quedado abolido como mundo de valores instalados, mediante la recreación folclórica, en un tiempo pretérito que ya no es histórico sino mítico. “Podría haber dicho que hay, o que ocurre como si hubiera una rara intimidad con la historia dormitando siempre detrás de la posesión de un paisaje con pasado”, escribe en el cuento “El narrador”, para justificar la posibilidad de hacer propias experiencias que no han sido vividas por quien las relata. “Podía haber dicho que él no relataba recuerdos personales sino otros –más profundos y menos limitados– que lo habían esperado a su nacimiento como el aire y como la luz...”.

Viana y Morosoli habían aludido a las fórmulas que quiebran el círculo de la experiencia personal del narrador y desplazan el horizonte del receptor hasta esos estratos “más profundos y menos limitados”. El primero lo hace de una forma casi festiva y al pasar, en un cuento de *Bichitos de luz* (1920) titulado “El delator”. Dos personajes mantienen un breve diálogo: “–¡Yo nunca vide temporal como ese!” dice uno; y el

otro pregunta: “¿Y usted lo vido?” a lo que el primero responde: “—¡Dejuro que no...! pero cuando uno cuenta hay que decir ansina!”. El narrador denuncia un formulismo inevitable que se apropia de una circunstancia culturalmente compartible, para transmitirla. En Morosoli, la situación es mucho más elaborada: se trata del capitulito de *Perico* (1945) titulado “El novelista”. En él el analfabeto Faustinito concentra la atención de los otros niños contándoles cuentos. Ante la acusación de mentiroso, el maestro replica: “No. No es mentira. Faustinito no es un mentiroso. Es un novelista. Un creador. Ustedes saben ahora cómo se cazan los tigres y han oído los ruidos que la noche hace vagar por el monte... Cuando Faustinito sea un hombre, será un gran artista y ustedes se sentirán felices de recordar estos relatos...Porque estos son de los que no se olvidan”. Dejando de lado el costado de vindicación social contenido en el comentario, se expone la idea a la que luego acudirá Arregui: la experiencia transpersonal que propone el narrador atraviesa el estrecho círculo de la experiencia personal para alcanzar aquellas capas profundas definidas como las de la configuración simbólica. En esa zona actúa la creación artística.

No es difícil adivinar que Arregui resignifica la decadencia de su mundo próximo para dar cuenta de crisis más abarcadoras. El valor de la vida, el coraje y el amor se inscriben en escenarios primitivos, solitarios o ruinosos que ponen al hombre en un contacto primordial consigo mismo. El hombre se hunde (literal y emblemáticamente en el citado “Un cuento con un pozo”), se pone en el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos (en “Los contrabandistas”); acude a los tanteos de la muerte y el tiempo (en “La casa de piedras”); o regresa a los instintos animales (en “Un cuento con insectos”). El mundo primitivo, elemental, es cuestionado o se lo adivina condenado a la desaparición; pero el hombre lo rescata permitiendo que con la reconstrucción de esa zona profunda se produzca la epifanía, la revelación. No siempre ese descubrimiento es alentador, pero es inevitable que busque desentrañar los mecanismos más escondidos del proceder humano. Se pretende que ese conjunto de imágenes y palabras que los relatos proponen actúe como espejo en el que se reconozca la “tribu”.

“Criolledá” o el discreto encanto de la tradición

La literatura de Arregui pone en contacto el mundo arcaico de impronta rural y oral con “una tensión hacia la exactitud” de la escritura, que parece situarse en las antípodas. Alicia Migdal, responsable de la aplicación de la categoría de Italo Calvino a los relatos de Arregui,

explica esta complicidad y se atreve a tomar partido en el debate sobre el criollismo; luego de citar un fragmento de “El narrador” (el mismo que se cita unas líneas arriba), agrega: “Esa buscada impersonalidad de los recuerdos, cobra una dimensión literaria entre borgeana y homérica. La cultura del campo y de la estancia, por un lado, y la cultura literaria, por otro, (...) ofrecen un resultado afortunadamente inverso al de cualquier riesgo de criollismo o de limitación regionalista”.

Se puede decir que Arregui aprovechó las pruebas de ensayo y error que había hecho Francisco Espínola, en particular con su cuento “El hombre pálido”, en busca de un registro literario que le permitiera aprovechar de manera óptima la índole de la materia narrada. La solución de Espínola excluía la asimilación del narrador con sus personajes. Por el contrario, parecía haber aceptado una fórmula en la que el mundo primitivo de los personajes retratados, revelado en su manera de hablar, quedaba nítidamente resaltado porque el narrador en tercera persona utilizaba una impecable construcción escrita.

No pudo no ser, en Mario Arregui, el mundo rural que se iba muriendo, el que lo proveyera de la materia narrada. La representación de esa decadencia está cargada de ambigüedad: es epitafio, es conmemoración, es liquidación y es, a la vez, iluminación última. En un momento esta indecisión lo condujo al recurso de la ironía. Los finales de un degradado patetismo que pone Viana a cuentos como “En familia” o “Facundo Imperial” son menos dramáticos, más risibles en el Arregui de “Crónica policial” o “La puerta abierta”. Ahora bien, es en “Criolledá” donde Arregui combina la ironía con la elegía y arriesga una mirada más sesgada y, por lo tanto, menos simple. El campo primitivo y sus valores (presentes aún, a pesar de las contradicciones, en Viana; vigentes en obra y pensamiento de Julio da Rosa) están desencajados y en ese desajuste no logran sobrevivir a los cambios que las formas sociales y productivas imponen. Sin embargo, las alternativas de la ciudad terrófoba ofrecen, para Arregui, dificultades de conciliación.

En “Criolledá”, que se sitúa entre el cuento, la crónica y el ensayo, parece quedar claro que la convivencia de formas tradicionales con procesos modernizadores no siempre es confortable. Evitando lo patético, Arregui hace gala de un maniqueísmo para espetarnos esta especie de tratado paródico de ética rural. El cuento lo protagonizan Jorge y Mario, dos productores rurales con muchas diferencias y alguna coincidencia. Jorge es, como dice el relato, un heredoestanciero poco afín a una vida rural que sobrelleva entre tenues tradicionalismos políticos, desfiles gauchipatrióticos, cría de ganado y muchos hábitos impropios. Mario, que impone el punto de vista del relato, está menos presentado directa-

mente y más dibujado como contrafigura de Jorge. Ambos personajes, según se dice, han sido compañeros de liceo y mantienen buenas relaciones. La anécdota mínima, sobre la que se traza la lectura ejemplar, nos dice que Mario, especialista en ganado Holando, es invitado por Jorge para ver unas vaquillonas en su campo. La excusa sirve para mostrar el modo de vida de Jorge, su escasa convicción, un cierto esplín que acompaña de pijama, pantuflas y whisky. Este productor “deca-dente” no carece de ingenuidad y bonhomía rescatables. Sus cambios de indumentaria denuncian los desajustes de persona y situación: el disfraz de gaucho en un desfile tradicionalista, el traje ciudadano en el cine del pueblo y el pijama y las pantuflas en su estancia.

Asimismo Mario no es el paradigma rural, completitud de virtudes y ejemplo de conductas: se podría decir que contra esa simplificación está escrito el cuento. Mario es, además del productor rural especializado, el pueblerino que va al cine, se traslada en su camioneta y acepta sin dudar el whisky matinal que Jorge le ofrece en lugar del amargo cimarrón.

El cuento se nutre de distintos núcleos de ideas que buscan una cierta cohesión para construir la anécdota. Se abre con la mención de un desfile gauchipatriótico en un pueblo del Interior del que se dice oriundo el narrador. Parece obvio que este remite al autor Mario Arregui y que por lo tanto se trata de trinidad: algunos detalles ayudarían a esa localización aunque el relato no la haga explícita. Es fácil advertir que esa evitación alienta la idea de una realidad ubicable en diferentes zonas de nuestro Interior. El reenvío hacia el autor no está solamente señalado por situaciones reconocibles en la vida de Arregui, sino también porque “Criolledá” se ubica a continuación, y sirve como efectivo complemento, del primer capítulo del libro *Ramos generales*, que es un ensayo. De una manera original, el relato con sus personajes y su acción actúa como ejemplo o demostración de algunas afirmaciones del ensayo que lo precede.

El criollismo ha sido acusado, entre otras cosas, de doctrina conservadora que, iniciada por Elías Regules y la Sociedad Criolla (1894), tuvo una prédica nada desdeñable a lo largo de este siglo. El ataque que Arregui realiza contra el tradicionalismo, tanto en el ensayo como en el cuento, está teñido de un furor progresista perfectamente ubicable en una sumaria historia de las ideas. Arregui compartió ese entusiasmo con un sector de sus cogeneracionales y lo enarboló en marcada oposición a otros coetáneos suyos que, a su manera, podían ser tildados de herederos del criollismo. No es casualidad que la “autoridad” teórica que cita para fundamentar su posición sea su tertulio y amigo Ángel

Rama. Rama había publicado en 1961 un artículo en “Marcha” titulado “Elías Regules: la gauchesca domesticada”, que recogió años después en su libro *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976). A él se refiere Arregui en el ensayo que abre *Ramos generales* y con él coincide en que Regules inventó la tradición y construyó una rémora y una cortina de humo. Bajo palio de apoliticismo y entre entonaciones supuestamente gauchas, esta tradición cantó a elegíacas taperas y evitó cantantes y sonantes pueblos de ratas: tal, en grosera síntesis, la posición Arregui-Rama. La década del sesenta será la de la reivindicación de la poesía gauchesca como poesía política y comprometida. No fueron solamente estudios críticos (los hubo varios y muy buenos) los que resucitaron el interés por este género, sino también las recreaciones musicales y poéticas. Hacia fines de la década, y en torno a los conflictos sociales que oficiaban de metafóricos fogones, la poesía gauchesca sirvió como modelo de creación en la emergencia, teñida de furibunda acción política y aun armada. Hubo en Arregui y Rama diferentes motivos; o, mejor dicho, venía cada uno de un lugar distinto que, sin embargo, confluía en ese radical anticriollismo. En Rama importó descender de inmigrantes que no se habían vinculado al campo uruguayo; una impronta, por lo tanto, marcadamente urbana; el afán, que compartió con su familia, por una formación universitaria como signo inequívoco de ascenso social. No extraña, entonces, que sus preferencias estuviesen siempre vinculadas a los movimientos de ruptura y, en nuestro siglo, a las diferentes formas de recepción de las vanguardias artísticas. Algunos de sus estudios más importantes tuvieron que ver con la manera que el sector culto, letrado, urbano absorbió y recicló las manifestaciones de la cultura popular o los registros orales o folclóricos (sus trabajos sobre García Márquez o sobre Arguedas, por ejemplo). El punto de partida de Arregui era otro: había nacido en una ciudad del Interior, había crecido entre el pueblo y la estancia de su padre, había emigrado a Montevideo para realizar estudios universitarios, aunque en realidad la capital más que a los circuitos universitarios lo había aproximado a la militancia política y cultural; a los 30 años había regresado a sus pagos para trabajar en el campo familiar y desde entonces mantenía una rara condición anfibia. De costumbres muy rústicas y actitudes muy austeras, supo ser, sin embargo, un productor rural atento a las innovaciones técnicas de la cría de ganado. Arregui se vinculó en Montevideo con algunos integrantes de la generación del 45: cultivó una amistad estrecha con Rama, con José Pedro Díaz, con Ida Vitale, con Manuel Flores Mora, entre otros. La suma compleja de actitud política (militó en filas del partido comunista) y situación vital produce en Arregui una

rara síntesis que busca ejemplificar en “Criolledá”: el rechazo a un tradicionalismo carnavalesco, de pacotilla; la convicción de que no son fácilmente compatibles las formas de vida urbana y las rurales; que estas no se producen por el agregado de mate amargo, caballo, lazo y ganado cimarrón. Para cerrar el círculo de este razonamiento se podría argumentar que esa complejidad de situación no está lejos de aquello que preocupó a buena parte del desarrollo crítico de Rama y que ha sido llamada la situación del letrado ante la tradición; no una tradición inventada o teatralizada sino aquella que el escritor puede recuperar en la palabra como bien social a partir de su propia experiencia.

Coda

Arregui murió sin ver publicado *Ramos generales*, un libro sobre el que trabajó y dudó largos años. Fue, sin embargo, el portador de una posición que, aunque póstuma, clausuró definitivamente una polémica en agonía desde 1979. Fue este el año de los *Cuentos criollos del Uruguay*, intento último de Julio da Rosa por rescatar una tradición literaria debilitada. También fue el año de *La escoba de la bruja*, libro en el que Arregui, desde su prólogo, buscó poner por penúltima vez algunos puntos sobre las íes criollistas. Entre esos dos libros se coló una nota periodística, que fue encuesta, en la que se preguntaba respecto al criollismo y sus alrededores. El silencio que siguió y la respuesta final de Arregui señalaron que a partir de allí no podía seguir planteándose el tema tal como aquella polémica lo había hecho. Desde entonces la crítica literaria uruguaya se debe una nueva reflexión a propósito de la literatura rural o no urbana, que en las dos últimas décadas se ha convertido en parte de lo mejor de nuestra narrativa.