

CON LAS PRIMERAS LUCES DE MARTINEZ MORENO: LA DECADENCIA SIN HISTORIA

Marta Morello—Frosch

*Detrás de nosotros no hay nada . . .
un gaucho, dos gauchos, treinta y
tres gauchos . . .
El pozo de J. C. Onetti*

El Uruguay nace, como se sabe, en calidad de estado tapón. La importancia de este hecho ha sido anotada recientemente por Melthon Ferré, uno de los más lúcidos ensayistas uruguayos:

No hay uruguayo que no sepa, en el fondo del corazón, que el Uruguay nació a la historia como Estado Tapón. Es un fantasma persistente, no eliminable por las empecinadas acrobacias para censurarlo de nuestra vieja historiografía. Es el saber de todos más intensamente reprimido, abismado en el inconsciente, por ser el más perturbador. Y esa vulgaridad es la que vulgarmente no se toma en cuenta como punto de partida consciente para una verdadera reflexión sobre nosotros mismos¹.

Esto ha creado una falsa historia que se describe un tanto 'a puertas cerradas' como causalidad interna solamente, prescindiendo del hecho central de que la historia uruguaya fue en gran medida, y quizá con una sola excepción —la de Artigas²— una historia de mediatizaciones, en la cual la provincia —Oriental o Cisplatina, según la época— jugaba en el tablero de ajedrez de la cuenca del Plata, según las ordenes de gobiernos ajenos. Se olvida que el origen de sus partidos

1. Methol Ferré: *Geopolítica de la cuenca del Plata* (Buenos Aires, 1973), p. 28. Rubén Cotello en su introducción a *Narradores uruguayos* observa el mismo hecho al cual le asigna igual importancia (Montevideo, 1969), p. 10.

2. El movimiento iniciado por Artigas, si bien se hacía con la idea de reanexar la Provincia Oriental a las del Río de la Plata, fue el movimiento nacional por excelencia. Pero el gobierno de las Provincias Unidas prefirió aliarse con el poder inglés y rechazó al caudillo oriental. Otro aspecto que nos interesa para este trabajo y en el que consta también la singularidad de Artigas, es su apropiación y redistribución de tierras entre los desheredados.

tradicionales —blanco y colorado³— corresponde precisamente a la identificación de sus líderes —Oribe y Rivera— con los gobiernos argentinos y portugués-brasileño respectivamente. El Uruguay nace y se define así como un campo de batalla adventicio a las fuerzas de dos grandes países, cuyo futuro poder anticipará Inglaterra en 1828 y neutralizará con la creación de un estado bajo control de Su Majestad⁴ para salvaguardia de los intereses británicos en la zona del Plata. La literatura uruguaya, en especial la de la llamada por Angel Rama 'generación crítica'⁵ responde a ese ignorado o postpuesto pasado. En gran manera, la narrativa reflejará un estado en que la conciencia política es un concepto abstracto: en que las relaciones históricas son ficticias a sabiendas, y en que las angustias de los protagonistas están subjetivadas a un ámbito personal inmediato sin apoyatura real en un clima general, y mucho menos en una conciencia nacional. En 1939, con la aparición de *El pozo* J. C. Onetti inicia la galería de descontentos que se convertirá en un verdadero desfile de seres progresivamente fantasmales, que sólo pueden arrastrar su penosa existencia creando soluciones irreales a sus problemas

como lo ilustra el artículo sexto de su Reglamento Provisorio; en Mario Benedetti: *El país de la cola de paja* (Montevideo, 1970), p. 114.

Por ahora el señor Alcalde Provincial y demás subalternos se dedicarán a fomentar con brazos inútiles la población de la campaña. Para ello, revisará cada uno, en sus respectivas jurisdicciones los terrenos disponibles; y los sujetos dignos de esta gracia, con prevención, que los más infelices serán los más privilegiados. En consecuencia los negros libres, los zambos de esta clase, los indios y los criollos pobres, todos podrán ser agraciados con suerte de estancia, si con su trabajo y hombría de bien propenden a su felicidad y a la de la Provincia.

La singularidad de Artigas como caudillo nacional la anota también Alberto Zum Felde: *Proceso histórico del Uruguay* (Montevideo, 1919), pp. 54-56.

3. Carlos Machado: *Historia de los orientales* (Montevideo, 1973), pp. 140-141. Refiriéndose a la lucha entre Rivera y Oribe durante el año 1835, describe la creación de las dos divisas partidistas nacionales en la siguiente forma: "Rivera, desbordado, se lanzó a la revuelta enseguida. En setiembre, lo derrotaban en Carpintería. La tradición ubica exactamente allí la aparición de aquellas dos divisas que les dieron su nombre, de acuerdo a su color, a los partidos que se originaban: 'blanquilla' (como se le dijo) la de los soldados gubernamentales: 'colorada' [. . .] la de los insurrectos". Conviene anotar que Oribe era porteño, y Rivera por Brasil, o más bien prolusitano, ya que en ese momento los estados de Rio Grande do Sul y Santa Catalina se habían separado del gobierno monárquico de Río.

4. William Kauffman: *La política británica y la independencia de la América Latina* (Caracas, 1963), p. 15 comenta: "La Banda colgaba como una ciruela madura, y la única cuestión era: ¿toleraría Inglaterra que se le arrancara?" En otro párrafo cita a Canning, el primer ministro de Inglaterra en esa época quien anota en una carta: "[. . .] el valor de Montevideo para cada parte (Argentina y Brasil) consiste menos tal vez en el beneficio positivo que pueden esperar se derive de él para sí mismos, que en el detrimento que temen por el hecho de su posesión por la parte opuesta". Tulio Halperín Donghi: *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid, 1969), p. 90, destaca que en el conflicto argentino-brasileño Inglaterra procedió en forma poco usual, al crear el estado-tapón, ya que siempre había favorecido la creación de organizaciones políticas más vastas que las existentes.

5. Angel Rama: *La generación crítica* (Montevideo, 1972), p. 20.

reales. Los personajes del grupo de novelistas más jóvenes: Benedetti y Martínez Moreno entre ellos, y en especial los del último, se ven con ojo mucho más crítico, menos compasivo, y totalmente lúcido y conciente de su propia decadencia. Los personajes de Martínez Moreno caben dentro de la tradición de Onetti, pero tienen la absoluta lucidez de una prolongada vigilia retrospectiva, histórica y crítica. No otra cosa es *Con las primeras luces* (1966). Tampoco es accidente que Martínez Moreno hubiera colaborado en *Marcha*, en la que Onetti comenzó a dirigir la sección literaria en 1939, poco después que Carlos Quijano la fundase.

Martínez Moreno pertenece a la llamada generación del 45⁶, y ha practicado el periodismo profesional y las leyes durante años. Sus obligaciones lo llevaron a residir al extranjero y es desde este contexto, en especial desde otras realidades hispanoamericanas, que comienza a reflexionar sobre la circunstancia uruguaya. Su cuento-novela *Los aborígenes* (1960) se ubica en los sucesos políticos de Bolivia, y posteriormente, *El paredón* (1963) superimpone a las reflexiones sobre la situación uruguaya de 1958 con la actualidad de la revolución cubana. Desde este más vasto contexto continental, Martínez Moreno volverá a la temática, exclusivamente uruguaya en 1966 con la novela que nos ocupa.

La cita de Onetti con que encabezamos este trabajo, tanto como la de Ferré que la sigue, apuntan a una situación de vacío tanto literaria como histórica; de bambalinas exteriores —como a menudo ocurre en la ficción de Onetti⁷— que no ocultan nada detrás. Este parece ser el ambiente de los personajes: una historia apócrifa. Es esta ausencia de *verdadero* pasado identificable la que domina la novela de Martínez Moreno, la que dirige su temática y sus metáforas centrales. *Con las primeras luces* trata la decadencia de una familia patricia uruguaya. Esta *deca*, como familiarmente la llaman incluso sus exponentes, presupone un pasado de esplendor, o por lo menos de relativo poder, del que se ha decaído. Pero detrás de esta *deca*, no hay nada, como detrás del retrato del general Escudero, el numen de la familia, no hay más que un hombre caduco de ojos tristes con uniforme militar y un libro en la mano. La posibilidad de que Escudero no haya sido un patricio sino un vulgar usurpador de tierras ajenas es incluso discutida por la familia⁸ que si bien no rechaza totalmente esta alternativa, la sume en el olvido de los recortes de diario arrumbados⁹. No se trata de averiguar la veracidad de una u otra versión. Se sabe más o menos que la figura del abuelo es difusa, que su pasado está sembrado de actitudes equívocas, pero este retrato es una

6. Ibid.

7. Jorge Rufinelli en su prólogo a los *Cuentos completos* de Juan Carlos Onetti (Buenos Aires, 1974) describe los relatos de Onetti como “el anhelo de lo que no fue”.

8. Carlos Martínez Moreno: *Con las primeras luces* (Barcelona, 1966), p. 50. “Era la antigua estancia de Escudero, dijeron los vecinos de más arraigo”. “Escudero, a quien mis padres llamaban el general, pero que dicen que no lo era [...] asegurando que no había tal General, que se trataba de uno de tantos estancieros de la zona puesto al frente de sus propias partidas armadas, haciendo depredaciones por su cuenta y riesgo”.

9. Carlos Martínez Moreno: op. cit., p. 50. “Roberto juntó rencorosamente esas hojas en que, a cambio de tantas estupideces, aparecía el frontis ya en ruinas de la casa [...]”

metáfora del patriciado de la familia, y como otras que veremos, sin apoyatura real, no importa dejar establecida su veracidad de todo punto sospechosa, sino utilizar esta imagen para inventarse un pasado de participación histórica.

El retrato del abuelo Escudero tiene una especie de contratapa mucho más real, la escena que inicia la novela: en la cual Eugenio Escudero, su nieto, yace en la vereda de la casa solariega, desangrándose después de un accidente que remeda, tan sólo analógicamente —como el retrato del abuelo— un hecho real: las heridas de lanza de las viejas patriadas. De un retrato a la escena: primera y última en la ficción y en la historia, se va del patriciado a la decadencia. Así se distienden algunas vidas que jamás se jugaron, en el sentido lato de la palabra, por inercia y por abulia. La tan mentada decadencia, no ha sido la etapa final de una trayectoria otrora ascendente, sino el reconocimiento de que la familia se acaba con estos dos cuarentones solteros como se acaban también unos modestos ingresos económicos hoy muy merdados por discretos remates y por continuas reducciones no sólo de rentas, sino de ambiciones de espacio vital, y hasta funerario¹⁰. La correlación entre la vida pública de los Escudero, o su ausencia, y las motivaciones privadas de los dos protagonistas, cuarentones al iniciarse la novela, nos parecen significativas. La primera define el patriciado, interesado en el patrimonio y no en la patria, como se dice del abuelo Escudero. Los nietos también siguen interesados en sus pequeñas posesiones familiares, pero en un sentido muy específico, casi orgullosos de su no participación monetaria, de no agregar a la plusvalía nacional que ahora sólo podría realizarse por medios mercantiles que no han manejado nunca. Roberto, uno de los dos descendientes, sólo se interesa por preservar un estilo casi anacrónico de vida, por resguardar su soledad en la vieja casa, rodeado de mementos de un pasado en gran parte inventado —ya que no conoció a su abuelo sino por anécdotas familiares— y de objetos evaluados precisamente por su obvia inutilidad, por la imposibilidad de rescatarlos para el uso y actualizarlos: palanganas de plata, quinqués de bronce desvencijados, álbumes de tapas de nácar.

El general Escudero y su exigua descendencia no son entonces ejemplo de la caída de los ayer poderosos, ni es su decadencia el resultado de una *hubris* aberrante. Su patriciado fue el resultado del ascenso circunstancial de un terrateniente oportunista —el ex-general— que en su momento alcanza rango y poder por medios que no son nunca esclarecidos. Pero no parece haberlos disfrutado por mucho tiempo, ya que su actitud personal y su oportunismo histórico incluso —siguiendo siempre las líneas de los caudillos triunfantes: Oribe, Rosas Urquiza— anuncia su propio ulterior debilitamiento y el de su progenie. Tampoco se nos da en la novela la historia completa de la familia como una recreación o cuadro de época. El pasado familiar está compuesto de brevísimas apariciones de un antepasado o dos: un tío doctor, asiduo criador de gallos de riña, otro tío tarambana. La única figura que domina el recuerdo de los protagonistas, es la del general, el fundador del *estilo* de los Escudero. El es la excusa de su patriciado, y por ende este retrato de firma nos muestra al general debidamente

10. Se producen reducciones de nichos funerarios, para ubicar al número creciente de miembros que mueren.

civilizado, en situación no ecuestre —el caudillo de las cuchilladas— ojeando distraídamente un libro que sostiene en la mano. Es su falsa imagen. Reconocida como tal hasta por sus descendientes, está validada artísticamente por un pintor de fama que ha sabido trasuntar en el cuadro, el mito de las guerras orientales en la figura de este ex-guerrero-caballero. Nos remonta más que todo a esa Guerra Grande en la que Escudero participó, al sitio de Montevideo que duró casi diez años, lidia entre caballeros¹¹, en la que Escudero se declara admirador de sus enemigos: los civilizados marinos franceses a quienes habla en su propia lengua, después de que han cañoneado a los orientales. Esta imagen un tanto desvaída es el icono de los Escudero de la decadencia. Pero los miembros de la familia no ignoran sus flaquezas. Saben su flagrante predilección por los franceses. Han oído de su inaudita crueldad con los pobres soldados de sus cuadrillas, tanto más severa cuanto magnánimo fuera con el enemigo.

El general Escudero no está entronizado por sus virtudes, sino por su presunto patriciado. Sus hijos, y también sus nietos, no ignoraron sus debilidades ni el oscuro y dudoso origen de su título y de su abolengo. Pero él es su raíz histórica, a la cual se aferran, a “esa estampa del atildado criollo que hizo decir al comodoro Hope: Creí encontrarme con un soldadote y me hallé con un cortesano”¹². Esa figura mezcla de cortesía y de rigor, es capaz de devolver los uniformes de gala a los marinos franceses que son sus enemigos pero hace fusilar a un soldado oriental, apropiadamente llamado Modesto Laguna, por haber violado una cerradura y robado cinco botellas de vino¹³. Ese pobre soldado mestizo y solo, “apenas rescatado del anonimato por un oficio de cuatro líneas. . .” según lo recuerdan los descendientes, comparte el pasado de los Escudero con las memorias de Ignacio Oribe, uniformes de gala y fusilados a mansalva¹⁴.

Hay que recordar aquí, que la figura del general en el retrato no inspira temor, sino que un velo de tristeza se asoma a sus ojos claros, y que quizá si no fuera por el uniforme patricio, hubiera sido un terrateniente más que compartía sus afanes entre una quinta montevideana y la estancia en el interior.

11. Domingo González: “Crónica de un Montevideo lejano”, en: Cuadernos de *Marcha*, No. 11 (1968), p. 77 habla de las pacíficas relaciones de los contricantes “[. . .] para que pudieran celebrarse entrevistas de familia, ya trasladándose sus miembros de un punto a otro por una pequeña temporada, ya citándose para un día y punto fijo en la línea de fuego y campo neutral [. . .]”. Pero Machado: op. cit., p. 174, considera que este es el mito liberal de la Guerra Grande, que convierte a Montevideo en la Troya americana y cita el juicio de Arturo Jauretche en *Manual de zoncetas argentinas* (Buenos Aires, 1968), p. 164. “Los sitiados son aquí los intrusos, los sitiadores los dueños de casa [. . .]”.

12. Martínez Moreno: op. cit., p. 42.

13. Martínez Moreno: op. cit., p. 43. “—Decime Papá [. . .] —le habrá contado tío Jaime que preguntó una vez [. . .]— No era horrible hacer fusilar por esa bagatela al pobre hombre que había peleado por ti, mientras le devolvías los uniformes a esos franchutes que habían estado cañoneándote?”.

14. Interesa anotar que al discutir el nieto del general Escudero esas peculiares reglas del juego guerrero, uno de sus amigos la justifica así: Hasta Fidel lo hace (p. 44) sin analizar la situación de fusilamientos concretos durante la revolución cubana.

En el curso de lo narrado no asistimos a hechos de arrojo ni de sangre, excepto el incidente que inicia la novela, en el que Eugenio, el nieto del general, después de una noche de 'vino triste' se ensarta en la verja al querer franquearla, hiiriéndose en la ingle. Mientras espera inútilmente que su primo Bob abra la puerta, o que pase algún transeúnte que lo descubra, el caído Eugenio se desangra y recuerda su pasado inmediato, y ambos actos son uno, ya que recordar es descubrir tras la infancia en la quinta, tras la foto del abuelo, el estilo y *ethos* de los Escudero, y el vacío en que se ubican. Recordar es desvivirse, desangrarse. Es enjuiciar un destino que no se hizo, desde un presente fijo, y un futuro irremediabilmente clausurado. En la conciencia de esta circunstancia está afinada la verdadera decadencia de este penúltimo Escudero. Lúcido de su proximo final, pero no resignado al mismo, Eugenio hace el análisis minucioso de su historia a la luz de la historia de los Escudero y de la patria, reflejada en el retrato del abuelo en la quinta solariega. El balance es paupérrimo y desolador. No sólo se ven las iniciativas no asumidas, el destino desleído en proyectos, en conatos de acción que se aplastan en la abulia, sino también la claustrofilia mental de los personajes, su fijación creciente en un pasado apócrifo, o ajeno.

Así las relaciones de Eugenio, el caído, con su primo Roberto, están catalizadas por la presencia de Mariucha, la prima muerta precozmente, y sus constantes juegos teatrales. Los niños parecen anticiparse a sus eventuales papeles representando escenas crueles, patéticas y en general patrioterías del libro *Corazón* de Edmundo D'Amicis¹⁵. Es evidente que los niños también necesitan crear, como personajes onettianos, una representación teatral para relacionarse. Estos juegos no son un mero ritual, sino una ficción escénica. Los niños, como el abuelo, se realizan en esta invención. Así como el coronel se comportaba como un caballero: generoso con su clase, cruel con los humildes, gracias a la gran posibilidad de representación que le ofrecía el teatro bélico, en la misma forma los niños trascienden su realidad inmediata: se identifican con los lombardos, los sardos y florentinos del libro de D'Amicis, para ser ellos mismos: niños sufrientes, maltratados, heroicos, rivales. La misma Mariucha es en el juego, como en la vida real, un ser enfermizo pero alegre, un ser vulnerable pero capaz de redención en ese mundo de crueldades —ficticias y reales— inauditas. Niños y abuelo necesitan mediatizarse por medio de este libro remoto, cruel y enajenante, que nada tiene que ver con su experiencia inmediata, excepto que la llena de un significado ausente. Porque los juegos nos dan una visión de la infancia como una especie de Paraíso con Mal: con simulaciones violentas y prostitución afectiva como anticipo de la corrupción que será la vida adulta, como repertorio simbólico de la vida entera. La única salvación es la muerte, que se da en la novela en la persona de la pequeña Mariucha, como se da a menudo entre los personajes infantiles de D'Amicis. Esta muerte salva a Mariucha, como bien piensa Eugenio, de la *deca*

15. La progenie de la relación entre los dos primos, de admiración y odio y rivalidad, puede hallarse en el cuento de Onetti "Bienvenido Bob", pero con una diferencia. En Martínez Moreno los dos primos son de la misma edad casi, y no se confronta la madurez a la juventud, pero sin duda Bob, deviene Roberto, *Deal old Bob*, como lo llama Eugenio, es el actual Roberto, un Bob envejecido y fracasado.

que aqueja a la familia. Y si bien Mariucha trascendía los límites de la realidad pobre con sus interpretaciones dramáticas, transformando una carretilla en barca y la pajarera en goleta, una vez muerta, a ella, la que tan fácilmente se deshacía de su contorno, incluso de su miocarditis paralizadora, le llenan de rollos de papel de diarios su féretro, no lo suficientemente pequeño. Y parte así, por una vez, rodeada de realidades remotas en letra de imprenta, de noticias de una guerra de Manchuria a la cual no la ligaba nada más que una fatal sincronía. La ironía se da ahora en esta asociación final de Mariucha con un mundo real al fin, pero totalmente ajeno. Mariucha muerta se convierte en una falsa metáfora más sin relación actual a la que fuera su vida. Esta incongruencia impulsa al joven Eugenio a colocar al ajado libro *Corazón* en sus manos. Y Mariucha parte al fin con su mundo substitutivo pero real, mucho más real para ella que los rollos de periódicos que la funeraria le pusiera.

La figura de Mariucha muerta, rodeada de periódicos, es, como la del general y como la de Eugenio caído, una pintura falaz pero reiteradamente evocada. La Mariucha rodeada de circunstancias ajenas a ella, como el general de mirada triste y libro en la mano, como el nieto caído de un lanzazo, son las falsas metáforas, sin asidero real, que se resuelven a sabiendas en continuas y repetidas interpretaciones o teatralidades, no muy distantes de las que realizan los niños durante toda su prolongada infancia. Los personajes no dejan de ser quienes son: las máscaras que adoptan o las actitudes que asumen, sirven para que ellos se proyecten en otra circunstancia, para ampliar una experiencia vital que se reconoce limitada y casi inerte¹⁶. Los personajes viven así, no se escapan, en la representación, a menudo más congruente con la vida que los actos diarios: el abuelo con sus campañas no gloriosas, los niños en los patetismos de D'Amicis, Eugenio que se desangra en su segundo lanzazo —el primero lo recibe de resultados de una ignominiosa peritonitis— todos actúan de acuerdo a un final pre-establecido, pero sin libreto acordado, como en su infancia. El lanzazo de Eugenio, es una vasta metáfora final, sin antecedente real en la historia del coronel, como debería haber sido y no fue. Es una herida real, pero bochornosa que fija y cancela el presente y apuntala al nieto hacia una revisión del pasado familiar. No se trata de asistir a la decadencia del orden viejo, a presenciar el agostamiento de un mundo pletórico de parientes y de criados. Esto en la ficción de Martínez Moreno no aparece, ni se sigue de lejos una línea más o menos chekijoviana. La decadencia es un hecho consumado casi a la vuelta de la gloria, que se entrevé, muy pálida sin duda, en el retrato contemplado solamente, y en la memoria, muy crítica por cierto, de las

16. Esta situación la comenta Ferré: op. cit., p. 26:

Un país detenido es también la vida atrancada de su población. La ausencia de dinámica y esperanza colectivas se configura en el desgranamiento de vidas individuales obturadas, en la pudrición de energías inmóviles o mal aplicadas, sin posibilidades objetivas normales de autorrealización y servicio.

Benedetti: op. cit., p. 109, se refiere a la misma característica en estas palabras: "El uruguayo es triste, triste desde el tango y hasta en su carnaval, pero lo más triste, de esa tristeza es que carece de apoyatura en la inmediata realidad, no tiene verdaderas angustias a que asirse". (El subrayado es nuestro)

anécdotas familiares¹⁷. El pasado inmediato es ya un tipo de final. La infancia de los dos nietos nos da el cuadro de una familia de tres mujeres viudas y tres niños. Todos los hombres han muerto, y el último en un manicomio, en los últimos estados de una enfermedad —de tres íes— que jamás se menciona en la casa. Significativamente la miocarditis de Mariucha, que también tiene tres íes es mencionable, y explicable para los niños que vagamente la conocen.

Si no tenemos entonces, el cuadro de vidas hechas, y por ende ahora deshechas, Martínez Moreno evoca la memoria de destinos *no hechos* despilfarrados o desaprovechados: el pariente doctor que usa su tiempo libre en entrenar gallos de riña, o el ejemplo del tío Jaime mencionado, el hijo tarambana de la vejez del general, el pianista dicharachero y hasta soez, que tocaba tangos y jugaba con el tema de la muerte con los irreverentes versos:

Quand on est mort on est foutu
Et on vous porte au cimetière . . . 18

Sin sospechar los estragos eventuales de su sífilis. A la figura del tío audaz, sentado al piano y sonriendo con sus amarillos dientes de nutria, se sobrepone la del sobrino Bob, pianista fracasado con aire de miembro de la Guardia Vieja. Pero desmintiendo su apariencia, este pianista sólo toca a Debussy y desprecia esos tangos que tanto gustaban al tío Jaime. Bob el pianista clásico no dio concierto alguno, ni tocó jamás para un público más entendido que sus amigos borrachos, ni tío Jaime logra más notoriedad que la de su vergonzante y trágica sífilis demencial. Como en el caso de la figura de Mariucha, los datos reales sólo sirven aquí para confundir, ya que Bob, con su aire trasnochado y anacrónico, con su auténtica apariencia de músico del novecientos, en un solitario orgulloso y débil a la vez, totalmente desvinculado de lo que no sea esa clase de la que proviene y a la que ni sabe actualizar; ni puede defender, capaz tan sólo de planear discretos remates cuando las necesidades económicas apremian¹⁹.

Este Bob fallido, y el Eugenio caído, son las únicas posibilidades vitales que les resta a los Escudero. Posibilidades ya fallidas con la inminente muerte de Eugenio y la abulia de Bob, que sólo pide que lo dejen solo con su piano, con su álbum de tapas de nácar, con sus recuerdos y su incipiente vejez de pelo teñido, en la quinta familiar. Bob se rodea, en lo concreto como en lo abstracto, de los bienes más desvalorizados de una vida por hacer: de objetos que no pudieron rematarse, o que requerían modernización para volverse utilizables. Es una forma más de apegarse a la propiedad y al mismo tiempo desligarse de lo real: valorar lo concreto inútil, es una forma más de despego, aunque parezca lo contrario.

A lo largo de la historia familiar, las viñetas nos dan ejemplos de esta constante actitud de los Escudero: la capacidad para desconectarse con el acontecer, para metaforizar dicho acontecer cuando no se ajusta a sus pautas estrechas. Esto

17. Angel Rama anota este espíritu crítico de la generación, op. cit., pp. 16-17 cuyos miembros considera "los sepultureros del régimen liberal". p. 21..

18. Martínez Moreno: op. cit., p. 20.

19. Roberto lo magnifica ahora llamándole "la gran ordalía del remate familiar", p. 139.

se revela en el juicio lapidario de Eugenio: aíslan a la muerte, o a los parientes enfermos sin remedio: a la abuela con su Parkinson, a la débil Mariucha, al tío Jaime en el sanatorio. La muerte no existe excepto como recuerdo de pasado aureolado; en cambio, como decaer físico presente es denegado. A la pequeña Mariucha se complotan tía y médico para convertirla no en una niña enferma, sino en un ser que regresa a la infancia, la versión Escudero de una muerte prematura²⁰.

El lenguaje de la familia también tiene este carácter encubridor²¹, sobre todo aplicado a las funciones biológicas: los niños no usan la bacina sino que 'van a la pira', creando en casos de veracidad histórica, como en la frase "Juana de Arco murió sacrificada en la pira", efectos de humorismo privado debidos precisamente a la falta de consenso general, histórico, de las acepciones de las palabras. En este caso, los Escudero, como en las instancias de los retratos y las representaciones, crean un significado personal, único, subjetivo, de circunstancias cuyo significado —sean lides patrióticas, palabras, o incidentes más o menos públicos— está pre-establecido por contingencias extrafamiliares. El significado de los hechos está denegado por una acepción familiar, generalmente inventada para vestir alguna debilidad ingrata, pero no bochornosa, y el desajuste entre esas acepciones familiares de lo real y el consenso más amplio, se debe a ese círculo de parientes y amigos antiguos, a estilos de vida y premisas caducos; y han perdido la capacidad para revincularse con los hechos exteriores a la familia, excepto en un sentido muy pasivo. Es significativo que aparte de los dos primos, sólo aparecen dos mujeres, ambas primas: la joven Mariucha, y la adolescente y luego madura Coco, una prima adicional²². Hay una especie de incesto mental, del cual la foto del general es un ejemplo concreto, que obliga a los Escudero a volver a sus propios mitos familiares, incluso a sabiendas de su condición falaz. Es la única forma de relación, de verse, de conocerse que les queda. Las relaciones de Bob y Eugenio están llenas de rencor, en especial después de la muerte de Mariucha. Pero aunque Eugenio se va de la casa, resiente este alejamiento como un os-

20. "El médico parecía haber empezado a desalentarse [. . .] la trataba como si Mariucha estuviese —de cada visita para la siguiente— perdiendo edad del mismo modo que otros pierden peso [. . .]", p. 86. "Era una variante en la tradición de impiedad con que en casa de los Escudero eran consideradas la enfermedad y la muerte. Impiedad, vergüenza, pudor por cierto tipo de corrupción y de apogeo carnales que parecían advertir en la declinación del ser humano y en su término", p. 86. Notemos que ese mismo apogeo, irreal sin duda, es el que valoriza la visión de la decadencia familiar en términos históricos, mientras la decadencia real física, ineludible, es denegada.

21. Los niños reaccionan a esta doblez del lenguaje utilizando a veces en sus representaciones, la forma gramatical vos, en un estilo concientemente irreal, al que llaman: hablar en 'osmataréis'.

22. Coco adolescente; es promesa de vida y renovación. Llega a la quinta con su melena 'garçon' sus piernas al aire y una copia muy manoseada de *Lady Chatterley's lover*. Pero cuando ella y su primo se reencuentran, veinte años después, se ha convertido en una mujer totalmente vulgar, al estilo de las heroínas de Onetti, cuyo encanto nunca sobrevive los veinte años.

tracismo inmerecido impuesto por su primo. Y mientras yace desangrándose, Eugenio Escudero, descendiente de una familia de 'blancos'²³, piensa en la sangre que pierde, en ese líquido colorado, tan parecido al vino de las cinco botellas que ocasionaron la muerte de Modesto Laguna, tan parecido a la roja golilla del familiarmente odiado Garibaldi²⁴. Pero también espera la llegada del lechero, que puede descubrirlo a tiempo. Añora la aparición de esas botellas de líquido blanco, de las primeras claridades, del alba. En una serie de imágenes semiproustianas, la débil conciencia de Eugenio se aferra a ese juego de blanco y colorado en el cual se inserta la historia de la familia y del país mismo, y muere esperando esa claridad, que le llega con la ceguera final de la muerte²⁵.

Entre el retrato del pasado ilusorio del general Escudero, y el presente absurdo del lanzazo de Eugenio Escudero, se distiende la narración, en la que domina el análisis de las motivaciones personales y las interrelaciones familiares. Pero es obvio que tanto el retrato como el hombre caído son hechos públicos; el último lo es ya en la conciencia del sujeto mismo, quien caído, imagina los títulos del diario al dar cuenta del suceso. El retrato es también la visión pública del general Escudero, a la que los herederos se han plegado. Pero notemos que son hechos públicos que la gente carga de significado. Son como cuentos para ser dramatizados, no meramente hechos escuetos. Los hechos en sí, las piezas de museo, horrorizan a Eugenio Escudero, que como su progenie, prefiere vivir en un caserón vetusto a verlo convertido en Museo, sin reflexionar que él es una pieza de museo. Se rechaza así el museo que ficha, que fija para hacer pública la historia porque la mirada curiosa, científica, neutral no da hábito vital a lo contemplado²⁶, y es por esta característica que se salvan —y este es un mero hecho de salvataje— las metáforas de los Escudero. Es en la invención, en la hipérbole, en el encubrimiento a sabiendas de los antepasados, que los Escudero pueden reconocerse. Pero después de la mirada retrospectiva del agonizante Eugenio es como si fuéramos convirtiendo todo ese pasado en un museo. Su vaciedad está declarada, ya que su falsedad había sido reconocida antes.

La *deca* real de la familia está implícita en la trayectoria histórica de su patriciado, vacío de ideologías y afinamiento local. No se trata de trazar una línea determinista histórica, simplemente de recordar que esa nada que ven los perso-

23. Nos referimos al partido político blanco, que junto con el colorado resume la alternativa política uruguaya desde la emergencia del país.

24. El odio a Garibaldi provenía en gran parte de la ayuda que éste prestó a los colorados durante el sitio de Montevideo en la Guerra Grande.

25. Martínez Moreno: op. cit., p. 194. “[. . .] en cuanto haya un poquito de luz, un solo rayo, en cuanto empiece a amanecer, en cuanto el sueño de Bob se disuelva, en cuanto la puerta de la casa se abra y alguien grite ya estamos, ya llegó [. . .] con las primeras luces del alba, oh, sí, ahora, con las primeras luces de este día de hoy, con las primeras luces [. . .]”.

26. Martínez Moreno: op. cit., p. 27. “Cuando una quinta se convierte en fábrica de cerámica o en club de ciclismo, los poetas lacustres del periodismo claman por un museo. Siempre por un museo, como si hubiera peor forma de traicionar la vida que congelarla, ficharla, minarla de naftalina, embalsamarla”.

najes tan vivos de esta ficción, tan lúcidos hasta en sus momentos de agonía²⁷, es la nada de la que sale la falsa autonomía del país, su pretendida independencia, que en vez de significar provincia libre, quiso decir provincia de nadie, a menos que su majestad quisiera. En este vacío inicial se inserta la historia uruguaya, y la de su falso patriciado. Su constante desapego por el contorno vital e histórico en el que vivieron se acentúa con cada recuerdo, con cada intento de retrotraer un pasado basado en falsedades y mal disimulados acomodos. La manía de metaforizar, el uso de eufemismos, van insuflando más y más a la familia de su circunstancia histórica. Si están en la *deca*, el pasado debe haber sido sin duda mejor, y este es un axioma falso también, falsa la caída y el presunto ascenso. Los Escudero se inventaron un pasado porque no se pudieron afincar en el presente y el porvenir está obviamente cancelado. La idea de la decadencia, como la de los ciclos y las series, es una ficción más puesta al servicio de una ilusión de movimiento proyectada, negativamente, se entiende, sobre un pasado ilusorio. A esta clase sólo le queda la capacidad de inventar, de metaforizar, en el sentido que hemos visto, una realidad inexistente. Por eso con las primeras luces, el penúltimo Escudero, montevideano crítico, puede decir parafraseando al personaje de Onetti: detrás de nosotros no hay nada . . . un retrato, una quinta, un pasado ajeno. . .

University of California
Santa Cruz

27. Benedetti: op. cit., p. 83, anota en una crítica a *Marcha*, el mirar 'desde arriba' —que equivale a mirar desde afuera se entiende— y cita una carta a la redacción en la que un lector se quejaba de que el semanario: “[. . .] está haciendo un mal grande a la gente y fundamentalmente a la juventud; el de darle lucidez sobre los problemas nacionales y mundiales y el de condenarla a la inactividad, a la indiferencia, y en el mejor de los casos, al desdén”.