

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS MESTRADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA

ENRIQUE AMORIM SIN REPARTO: LA TEMÁTICA GAUCHESCA
EN LAS NOVELAS *LA CARRETA* Y *EL PAISANO AGUILAR*

RAQUEL LIMA DE PAULA

Porto Alegre, outubro 2018

RAQUEL LIMA DE PAULA

ENRIQUE AMORIM SIN REPARTO: LA TEMÁTICA GAUCHESCA
EN LAS NOVELAS *LA CARRETA* Y *EL PAISANO AGUILAR*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Espanhola.

Orientador: Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni

Porto Alegre, outubro 2018

De Paula, Raquel Lima

Enrique Amorim sin reparto: La temática gauchesca
en las novelas La Carreta y El Paisano Aguilar /

Raquel Lima De Paula. -- 2018.

105 f.

Orientador: Ruben Daniel Méndez Castiglioni.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Literatura. 2. Língua Espahola. 3. Espanhol. 4.
Temática gauchesca. 5. Literatura Hispanoamericana.
I. Méndez Castiglioni, Ruben Daniel, orient. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

A presente dissertação pretende destacar um escritor uruguaio pouco (re) conhecido. As linhas dedicadas a Enrique Amorim fazem um apanhado de sua vida e obra e questiona a maneira como seu nome ressurgiu recentemente no cenário literário, através do “romance-biográfico” *El amante uruguayo*, de Santiago Roncagliolo. Outro aspecto que importa aqui é aproximá-lo dos leitores luso-falantes, especialmente os do Rio Grande do Sul, por tratar-se de um autor que ganhou notoriedade com as produções gauchescas, aproveitando o compartilhamento cultural no Pampa, o diálogo comum com o universo gauchesco. A abordagem gauchesca propicia reflexões e levanta questionamentos quanto à identidade e a produção literária da região pampiana. O objetivo geral deste estudo é trazer a complexidade da pessoa e da obra do autor uruguaio, que se mostram próximas quanto à temática e às inquietações identitárias. Espera-se que este trabalho colabore com os estudos das literaturas de língua espanhola, mais especificamente, a literatura hispano-americana. Além do mais, nas últimas páginas do trabalho, apresenta-se uma sugestão de aproximação entre a obra *amorimeana* e os estudantes gaúchos de ELE.

Palavras-chave: Enrique Amorim e a temática gauchesca; literatura e identidade; Santiago Roncagliolo.

RESUMEN

La presente disertación pretende destacar un escritor uruguayo poco (re) conocido. Las líneas dedicadas a Enrique Amorim hacen un recorrido por su vida y obra, además cuestiona la manera cómo resurge su nombre en el reciente escenario literario, a través de la “novela-biográfica” *El amante uruguayo*, de Santiago Roncagliolo. Otro aspecto que importa aquí es aproximarlos de los lectores lusos hablantes, especialmente los del *Rio Grande do Sul*, por tratarse de un autor que ganó notoriedad con las producciones gauchescas, aprovechando lo compartido en la Pampa, el diálogo común con el universo gauchesco. El abordaje gauchesco provoca reflexiones y levanta cuestionamientos cuanto a la identidad y la producción literaria de la región pampeana. El objetivo general de este estudio es traer la complejidad de la persona y de la obra del autor uruguayo, que se revelan cercanas cuanto a la temática y a las inquietudes identitarias. Se espera que este trabajo colabore con los estudios de las literaturas de lengua española, más específicamente, la literatura hispanoamericana. Por fin, en las últimas páginas del trabajo, se propone un camino de aproximación entre la obra *amorimeana* y los estudiantes *gaúchos* de ELE.

Palabras Clave: Enrique Amorim y la temática gauchesca; literatura e identidad; Santiago Roncagliolo.

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco a mi profesor / orientador por presentarme, aunque indirectamente, al escritor Enrique Amorim y por la sugerencia del tema desarrollado. A los profesores de la Universidad, en especial a Gerson Neumann por la lectura previa y sugerencias. A mis compañeras de maestría, Gabriela Petit y Gabrielle Lafin, que dejaron esta jornada más leve y agradable. A mis alumnos que me hacen buscar lo mejor que hay en mí. A mis compañeros y ambiente de trabajo por los diálogos y experiencias compartidos. A mi prima (súper) académica, Luciana de Paula, por las charlas inspiradoras y motivacionales. A los familiares (los *Battanolli de Lima* y los *Astarita de Paula*) conectados y apasionados por el campo, la tierra, de donde brotaron los más fantásticos hechos de mi infancia.

Mi más profundo agradecimiento a mi familia, especialmente a mis amores Gustavo y Rodrigo, por los pequeños (grandes) gestos rutinarios que fortalecen la relación y nos hacen crecer a diario, gracias por el mayor de los soportes. A mi suegra Inez por el cariño y cuidado con Rodrigo, tu apoyo y estructura son esenciales para mis decisiones. A mi mayor desafío y energía vital, mi hijo Rodrigo, quien transformó absurdamente a mi vida y a este periodo académico. Parte de este trabajo comenzó cuando él todavía estaba en mi vientre y terminó cuando aún no había cumplido dos años. Con él aprendo a superarme. Durante la elaboración de estas páginas, aprendí que es posible escribir al son de *Gallina Pintadita*, *Mickey Mouse*, *Patati Patatá*, entre otras herramientas audiovisuales fantásticas. Agradezco a los asados y encuentros familiares que son terapéuticos: a los sabores y vinos junto a los cuñados Daniel y Mariah, Raffaella, Tereza y Alessandro Pallamolla. A las risas y charlas junto a mi tía Isa y tío Fernando. Al soplo de vida y amor que llegan con la presencia de mi padre Vítor y hermano Humberto, porque cuando estamos juntos volvemos a ser los cuatro. A mi madre Liliana (*in memoriam*) por ser mi gran incentivadora e inspiración en el mundo de las letras, por enseñarme lo que realmente vale en esta vida, por tu grandeza y fortaleza, por tu amor infinito, que te hacen eternamente presente.

*Yo no sé de dónde soy, mi casa está
en la frontera y las fronteras se
mueven como las banderas.*

Jorge Drexler (Frontera, 1999)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1 MÚLTIPLE AMORIM: IDENTIDAD (ES), VIDA Y PRODUCCIÓN LITERARIA	11
2 <i>EL AMANTE URUGUAYO: UNA HISTORIA REAL: ¿UNA FARÁNDULA LITERARIA?</i>	23
2.1 AMORIM Y EL CINE: APROXIMACIÓN ENTRE <i>GAUCHOS</i> Y <i>COWBOYS</i>	40
3 <i>LA CARRETA</i>	51
3.1 <i>EL PAISANO AGUILAR</i>	80
4 CONSIDERACIONES FINALES (y otros rumbos)	101
REFERENCIAS	103

INTRODUCCIÓN

Con un cierto incomodo (que se justifica a lo largo de estas páginas) debo confesar que la lectura del libro *El amante uruguayo*, de Santiago RONCAGLILOLO (2012), resultó en la aproximación, o, mejor dicho, el primer contacto con el escritor uruguayo Enrique Amorim (1900-1960). Por un lado, lamento nunca haber escuchado hablar de ese escritor durante los diez años de estudiante en Uruguay, donde cursé parte de mi formación básica escolar, a diferencia de su compatriota y también salteño Horacio Quiroga (1878-1937); por otro, entiendo que justamente ese hecho haya despertado mi interés en investigar la vida y obra de Amorim. Y más aún después de verlo como una sombra, como un eterno actor de reparto, o peor, un títere, en las páginas que le dedica Roncagliolo. Igualmente, reconozco la importancia de esa lectura no sólo para la producción de estas páginas, sino también por sacar a luz la figura poco nombrada, aunque bastante reconocida por los críticos y estudiosos de la literatura hispanohablante. Además, ha cumplido una función mediadora, es decir, ha servido de puente que me condujo hacia la figura de Amorim. El libro presenta datos biográficos del escritor que interesan desarrollar. Sin embargo, Amorim no es el protagonista de la novela biográfica de Roncagliolo, como se puede pensar a partir del título. El gran protagonista es el escritor Federico García Lorca, y el principal ingrediente novelístico es buscar fundamentos para la supuesta historia de amor entre los dos escritores, el uruguayo y el granadino, algo

irrelevante para este texto. Lo que sí es relevante y se destaca en la obra es el contexto cultural y la vida social que circundan los dos.

El presente trabajo es una disertación para la maestría en literatura en lengua española. La primera parte del texto abarca un compacto sobre la vida y obra del escritor Enrique Amorim, un panorama de la producción literaria uruguaya, del contexto cultural al cual pertenece el autor, y la cuestión identitaria relacionada a la temática gauchesca que aparece en sus principales producciones. ¿De qué modo las complejas referencias identitarias entrecruzan los textos literarios, y cómo dialogan con las producciones, *gaúchas*, las que están del otro lado de la frontera, es decir, las que parecen en *Río Grande do Sul*, Brasil? Otra vez más hay la necesidad de hacer un recorte de acuerdo con preferencias personales y lecturas previas. La temática gauchesca es un punto que une a diferentes culturas del Cono Sur¹, cada cual con sus particularidades. Sin embargo, ese hecho que a la vez aproxima y entabla diálogos multiculturales, no garantiza el (re)conocimiento mutuo de las expresiones artísticas, y aquí se incluyen las literarias, lo que pone en evidencia el ambiguo resbaladizo vocablo *frontera*. El autor en cuestión transita en el universo fronterizo: “espacio” que siempre promovió el contacto entre culturas (históricamente de una manera forzada, a través de las guerras), el acceso a las mercancías, el contrabando, interferencias lingüísticas, disputas territoriales. Si el espacio físico-geográfico es visiblemente delineado, señalado, ya no se puede decir lo mismo de las fronteras culturales. Según Schüler (2004), en *Frontera*, “en el territorio de los sentimientos, del pensamiento y de las artes, aduanas no impiden la circulación de valores... Por encima de la cultura de allá y de acá, se extiende el territorio de una tercera

¹ Usando un concepto más amplio, que abarca las semejanzas entre los países de la zona que comprende Argentina, Chile, Uruguay y la región Sur de Brasil (para este trabajo en particular interesa Río Grande del Sur).

cultura donde el allá y el acá se aproximan amistosamente. Se trata de una tercera cultura o tercer margen”.

La segunda parte se dedica a dos novelas de temática gauchesca, *La Carreta* y *El paisano Aguilar*, la tercera y última, ahonda las reflexiones sobre el texto del autor peruano Santiago Roncagliolo, quien comparte estas líneas con su compatriota Mario Vargas Llosa, autor que aparece más de una vez, ya sea como ensayista o como novelista. El intento inicial de este trabajo es poner en evidencia la obra del escritor uruguayo y comprender el papel de la temática gaucha en su creación literaria, punto de convergencia con el público luso hablante, especialmente el *gaúcho*, ya que hay aspectos culturales compartidos y la identificación se da naturalmente.

MÚLTIPLE AMORIM: IDENTIDAD (ES) VIDA Y PRODUCCIÓN LITERARIA

Enrique Amorim (1900-1960) nace y muere en Salto, litoral uruguayo. El río Uruguay separa el departamento de Salto de Concordia, en Argentina. Es decir, un escritor de fronteras, ya que él transita tanto del lado argentino, más específicamente Buenos Aires, como del lado brasileño, la frontera que le sirvió de fuente para su mayor éxito literario, como se comentará más adelante. Reconocidamente dinámico, se dedicó a múltiples actividades, pero todas relacionadas a la escritura de las más variadas formas: poesía, cuento, novela, novela policial, ensayo, teatro. También actuó en el cine como guionista, ayudante de dirección y crítico, en el periodismo como militante (ingresó en el Partido Comunista en el año 1947) o cronista. A diferencia de otros escritores que compartían la vida creadora con otras actividades menos literarias (ya sean públicas, burocráticas, empresariales), Amorim pudo dedicarse profundamente a su creación artística, tenía fortuna, viajaba y conocía gente del mundo entero. Entre sus contactos se encuentran: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, Walt Disney, Pablo Neruda, Victoria Ocampo, Cándido Portinari. Recibía muchos huéspedes en su casa “Las Nubes”, ubicada en Salto, que hoy día está abierta para visitas, funciona como un museo. Se nota que era reconocido en su medio, tuvo éxito, sus obras eran comentadas y circulaban, aunque no lograron proyecciones continentales:

Un éxito que está hecho de generosas amistades, viajes, polémicas amables y juicios impetuosos, ediciones rápidamente agotadas, una intensa

correspondencia y una presencia multifacético en la vida cultural de Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile. Un éxito que le dio notoriedad, pero le escamoteó el reconocimiento consagratorio. (...). Porque si -en efecto- sus novelas *El paisano Aguilar* y *El caballo y su sombra*, podrían figurar junto a los clásicos latinoamericanos del período (obras de Rómulo Gallegos, Ciro Alegría o Graciliano Ramos), la masa del resto de su producción, donde figuran hasta cuentos de ciencia-ficción, parece pasarle injustamente como un lastre, donde la crítica literaria ha encontrado fáciles excusas para desmerecerlo en general. (AÍNSA, Fernando. *Los destinos de Enrique Amorim*. De "Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya: (1960-1963), 2001.

Si por un lado Aínsa (2001) deja una buena impresión sobre la producción de Amorim, y un tono crítico hacia los críticos literarios, que de algún modo malinterpretaron al autor y a sus obras, ya no se puede decir lo mismo de Roncagliolo (2012) en el *Amante uruguayo*. Donde el rasgo multifacético del escritor uruguayo está cargado de un sentido negativo:

Y es que Amorim se comportaba en cada ámbito como consideraba adecuado. Incomprendido en su pueblo de origen, destacado en un país ajeno, sexualmente ambiguo en una sociedad machista, no sabía qué identidad asumir, y trataba de complacer a todos los públicos, disfrazándose de lo que ellos deseasen ver en él. Si Rubén Darío era el poeta consagrado, Amorim escribía como Darío. Si el colegio quería educar superhombres, Amorim actuaba como uno. Era un actor, como los que había admirado en su infancia salteña, pero a diferencia de ellos, nunca bajaba del escenario para contaminarse con las miserias de la vida real. (RONCAGLILO, *El amante uruguayo. Una historia real*, pg. 41, 2012).

El autor peruano tiñe su obra calificando a Amorim con palabras como *actor*, *camaleón*, *imitador*, *ambicioso*, *seductor*, *mediático*. Esas y otras características asociadas a la identidad, según Roncagliolo y algunas críticas literarias que nombra, favorecen a una producción literaria pobre en talento y originalidad. Las únicas obras que lograron mayor destaque y ablandaron las críticas fueron las de temática gauchesca, es lo que informa el narrador, aunque, conforme se avanza en la lectura, también va a tratar de embarrarlas.

Su obra contiene más de cuarenta libros y abarca todo tipo de género y su obra más conocida (la novela *La Carreta*) encuentra origen en un cuento cargado de

gauchismos, *Las quitanderas*. Ese cuento aparece en el libro *Amorim* (1923), y es el único que trae un tono regional y a la vez el único “salvo” por la crítica. Dice Roncagliolo que el cuento se dio por sugerencia de un amigo, quien, después de la lectura del borrador, le sugirió “que probase a ponerle un poco de color local. Su carta aún se conserva en el archivo de Amorim” (pg. 64), y así, antes de mandar su primer libro a la imprenta, “añadió un crudo retrato de la vida rural y de la deshumanización que produce la miseria, poblado por mujeres degradadas, hijos abandonados..., necesitaba personajes que vivieran en la más hedionda indigencia material y moral, acorde con los principios del realismo crítico” (pg. 65). Amorim tenía algo nuevo, o mejor, poco explorado y que le rendiría reconocimiento en el panorama literario. Llama la atención el proceso de construcción de la novela de Amorim, “es una novela que se gesta y reedita con sustanciales variantes a lo largo de casi treinta años. En 1952 se publica la 6ª edición, considerada por el autor como la definitiva” (AÍNSA, 2001). Hecho que le rindió críticas y notoriedad, una vez que *La Carreta* cruzó fronteras, fue traducida a diferentes idiomas y sufrió alteraciones según las exigencias del mundo editorial.

Para Ángel Rama, Amorim era un cuentista en esencia y afirma que el cuento fue “el secreto sostén de su obra creadora”, aunque su fama estaba vinculada a las novelas “de ambientes regionales, fue uno de los apologistas lúcidos del género” (RAMA, *Enrique Amorim, cuentista*, pg. 25). La predisposición al cuento era visible en su forma de ser:

Desde luego por la frecuentación asidua a lo largo de toda una vida creadora; porque sus condiciones de brevedad y concentración se prestaban a la peculiar velocidad del autor, a su disposición para bocetar rápidamente una situación o un personaje a partir de algunos datos de la realidad; porque su concepción del ritmo narrativo tendía a la sucesión de fragmentos independientes, autosuficientes, que se emparentan con las formas cuentísticas, porque su estilo gustaba descansar sobre estructuras tradicionales, el modelo cuentístico de los realistas europeos de fines del XIX, para su expansión segura en el tratamiento de una materia nacional y americana. (RAMA, Ángel. *Amorim cuentista. Los fueros del artista*. En: Anuario bibliográfico uruguayo. Biblioteca Nacional, Montevideo, 1990).

El ensayista uruguayo comenta también el origen cuentístico de su más famosa novela, da a entender que hay problemas al hacer la transición cuento-novela, pero el resultado es positivo: “nace de la incitación de un cuento cuyas posibilidades de desarrollo y complementación bajo forma novelesca entrevé después, pero cuya redacción no disminuye en nada la perfección del modelo originario” (pg. 26).

Mientras no se entra en las cuestiones literarias, culturales y generacionales uruguayas, interesa hablar un poco más de la personalidad y el entorno de Amorim. Tenía una actuación social y cultural bastante fuerte, defendía la libertad democrática, combatió la dictadura de Gabriel Guerra en Uruguay (1930-1938), el régimen franquista en España (1936-1975), el nazi-fascismo en Europa, así como los abusos del peronismo en Argentina. “Escribió obras militantes como *Nueve lunas sobre Neuquén*, donde denuncia la situación de los presos políticos del penal de Neuquén, Argentina; *La victoria no viene sola*, título tomado de una frase-consigna de Stanlin, y *Corral abierto*” (AÍNSA, 2001).

Ahora, la gran colaboración literaria del autor uruguayo no proviene de su militancia, tampoco de las narrativas urbanas, más de acuerdo con el proceso de urbanización del Uruguay que empieza en los años veinte y culmina en los cincuenta². Si se echa una mirada al estilo de vida que llevaba el escritor, un hombre cosmopolita como él, conectado más con la vida capitalina de Buenos Aires que con la vida interiorana de Salto, admirador y frecuentador de la movida vida europea, puede causar inquietud, extrañeza, curiosidad, interés, controversia, su inclinación a la narrativa rural, justamente de donde salen sus obras más logradas y lo más destacable en su producción, “es decir el germen de lo que sería la explosión de la narrativa de los 60: esa visión de profundidad,

² VERANI, Hugo J. *Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario*. University of California, Davis.

raigal y antropológica, donde se reconocen mitos y símbolos, integradora y nunca reductora como la que practicaba el realismo simplificador y maniqueo” (AÍNSA, 2001). Acertó y trascendió artísticamente al romper con el mito del gaucho y todo el estilo pintoresco, “se preocupó más con la dimensión trágica de la realidad” (Ídem). Si se quiere una respuesta más inmediata y objetiva sobre su inclinación a lo gauchesco, bastaría con observar las corrientes y producciones literarias uruguayas del momento, el contexto histórico-social en que empieza a producir Amorim. Sin embargo, se sabe que cualquier intento encasillador es fallo, hay que tener cuidado para no caer en simplificaciones como las de causa-efecto, las que analizan las producciones literarias como simple reflejo de los hechos extra literarios. La idea aquí es usar el concepto de “período generacional” tal cual lo propone Verani³, que se use con “cautela, limitándose a un papel auxiliar: si el esquema propuesto adquiere rigidez inquebrantable y se ajustan los cambios culturales a ese modelo abstracto, el concepto quedaría reducido a una mera etiqueta carente de significado”. Lo que hace el autor es usar la periodización para aclarar “los procesos de cambio literario en la narrativa uruguaya desde la primera posguerra en adelante”. Siguiendo el esquema propuesto (que toma como punto de partida el año de 1939, por tratarse de un momento de cambios decisivos en los valores estéticos y sociales del Uruguay contemporáneo, cuya generación trabaja de forma consciente para crear una narrativa que “rompa con remanentes naturalistas y que responda a la sensibilidad universal dominante” (pg. 780), es la fecha referencia para fijar los demás años clave para la narrativa uruguaya, que se segmentan en quince años conforme este orden: 1924, 1939, 1954, 1969. Cada año corresponde a un período que coincide con la serie generacional. Para este estudio interesa el año 1924, que se encuentra en el “período neonaturalista, al cual pertenecen los escritores nacidos entre 1887 y 1901”, por lo tanto, Enrique Amorim

³ Ídem, pg. 781.

está entre éstos⁴, hay que ver qué más se comparte, qué relevancia tiene la corriente neonaturalista para la narrativa uruguaya y qué contribución deja Amorim. Según Verani, “la narrativa uruguaya del 24 es contemporánea por su cronología, no por el modo narrativo o la visión del mundo de sus obras” (pg. 781), dice eso porque mientras en el resto de Hispanoamérica, “ésta es la generación que rompe con la tradición narrativa moderna e inaugura una nueva época de la literatura, la contemporánea”. Sin embargo, no es lo que ocurre en Uruguay, ya que aparece un renovado nacionalismo regionalista que favorece a una tendencia nativista (el nativismo), a la cual adhieren “los principales escritores del período, quienes asumen las normas del período precedente, mundonovista, en plena vigencia histórica”. El análisis que hace el autor sobre el panorama histórico del Uruguay de los años veinte indica que fueron “años de apacible conformismo social”, siguiendo la personalidad e ideas de José Batlle y Ordóñez⁵ (1856-1929), figura influyente y dominante en el ámbito cultural, aunque ya hubiese dejado la presidencia (gobernó en dos momentos, entre 1903-1907 y 1911-1915), seguía actuando y reformando políticamente, fueron años conocidos como la Era Batllista.

Desde la guerra civil de 1904, la revolución nacionalista del último caudillo gaucho, Aparicio Saravia, contra el gobierno de Batlle, hasta el golpe de estado del presidente Gabriel Terra el 31 de marzo de 1933, consecuencia de la crisis financiera de 1929, la organización social del país era estable y desarrollada. El ideario liberal progresista de Batlle, implementado en la constitución de 1917, gobierno ejecutivo colegiado, libertades públicas, avanzado sistema de seguridad social, nacionalización de las principales empresas, acceso de la clase media a la vida cívica, promovió la inverosímil convicción de vivir en un estado perfecto. (VERANI, Hugo J. *Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario*. University of California, Davis).

Siguiendo la lógica del autor, el conformismo y el clima de optimismo generados por los hechos presentados arriba, colaboraron, aunque el autor usa otro verbo, “condicionaron”,

⁴ VERANI advierte que la edad “no constituye un condicionante absoluto” y que “desconocer la individualidad del escritor sería un caso de aplicación mecánica y reductora del método” (pg. 781), aquí se refiere al escritor Somers, pero es un caso de cuidado al aplicar la periodización generacional.

⁵ Fuente: www.uruguayeduca.edu.uy

una producción literaria carente de experimentalismos e innovaciones, “con raras excepciones” (pg. 782): Amorim (1900-1960, con *La Carreta*, 1932, y *El paisano Aguilar*, 1934); Espínola (1901-1973, con *Raza ciega*, 1926, y *Sombras sobre la tierra*, 1933); y Morosoli (1899-1957, con *Los albañiles de “Los Tapes”*, 1936. Conforme la opinión de Verani, son autores y obras que se destacan dentro de una “escasa producción sobresaliente”, aunque tengan diferencias visibles entre sí, los tres van más allá del universo pintoresco, “pero se mantienen al margen de las innovaciones expresivas y formales que se están produciendo en la literatura de aquel tiempo” (pg. 783). Un tiempo que sufre las consecuencias de la Primera Gran Guerra, pero los ecos desestabilizadores de posguerra no llegan a desacomodar a Uruguay, “un país hedonista, de desmesurado desarrollo burocrático”. Cómo entender lo que proponía el surrealismo, por ejemplo, “al propiciar el derribamiento de los altares de Dios y de la Razón, en el Montevideo que vivía todavía mecido por un sistema ideológico que parecía preverlo todo, incluida la creación artística” (AÍNSA, 2001). Por estas bandas del Río de La Plata, lo que se buscaba era una expresión nacional, librarse de las corrientes europeas, “en nombre de las nuevas formas del Americanismo literario, se habla del *Nativismo* y se inaugura la temática regional desde una postura estética, como antes lo habían hecho los *criollistas*”⁶ (AÍNSA, 2001). Los escritores “nativistas” van a representar la estrecha relación entre el hombre y la naturaleza a través de los relatos dichos “típicos”, con los cuales buscaban revelar lo autóctono del suelo americano. Surgen los temas de *arraigo*, los relacionados a la propia tierra, que van en contra a los que no abrazan esa causa, los temas de *evasión*. El ambiente

⁶ El vocablo *criollismo* aparece con diferentes usos en inúmeros estudios y ensayos. Para este estudio interesa informar que es un movimiento literario que aparece, más o menos, a fines del siglo XIX y observar lo que apunta José Miguel Oviedo: “podría ser mejor designado y comprendido si lo vemos como la fase inicial de nuestro regionalismo, que sí es un rótulo más preciso porque alude al elemento clave: el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre los personajes (indios, mestizos, gauchos, llaneros, campesinos). Resulta difícil de definir precisamente porque, en sus comienzos, no es sino una variante étnica y terrígena del realismo que provenía del siglo anterior” (OVIDEJO, José Miguel, *Reflexiones sobre el “criollismo” y su desarrollo en Chile*. Anales de Literatura Hispanoamericana, 1998).

campero, las costumbres del gauchaje determinan los hechos narrados, las características físicas y psicológicas de los personajes, como se podrá ver más adelante al analizar las obras de Amorim.

Por otro lado, no hay una uniformidad al hablar de un período literario, como ya se alertó anteriormente. Por eso, es conveniente reproducir la observación de AÍNSA (2001) sobre la polarización que vive los años veinte: por un lado, los *nativistas*, “que se esfuerzan por expresar la realidad nativa del campo”, y por el otro, los que se aventuran en los temas urbanos, los cosmopolitas, acusados por aquéllos de *escapistas*. A pesar de la bipolaridad establecida, el autor afirma con propiedad que “resulta falaz (e ineficaz) el enfrentamiento entre literaturas regionalistas y presuntamente arraigadas y literaturas cosmopolitas”, pero a la vez “no se puede dejar de señalar la existencia de esta pareja antinómica en el esquema bipolar de oposición estética en que se expresan las preocupaciones culturales de la época”. Tal enfrentamiento entre éstas distintas direcciones, que surge en los años veinte, acompaña la literatura uruguaya hasta el período “integrador de los años sesenta: la literatura rural (raigal y nacional) opuesta a la literatura urbana (acusada de desarraigo y superfluo internacionalismo)”.

Pensando en la figura de Amorim, un autor que ha dejado una extensa y variada producción literaria, que además se expresó en diferentes lenguajes, queda forzado clasificarlo como un escritor “nativista”, justamente porque se aventuró en relatos urbanos, como *Horizontes y bocacalles* (1926) y *Tráfico* (1927). AÍNSA (2001) advierte que no fue sólo la narrativa urbana de Amorim que fue olvidada y marginada por la crítica, sino toda la literatura urbana se quedó al margen, en el olvido, en las décadas siguientes a los años veinte. El autor arriesga una hipótesis crítica para el olvido y la considera “válida para otros países latinoamericanos donde el *americanismo telúrico* ha primado ostensiblemente sobre el *cosmopolitismo urbano*”:

La literatura Nativista del período, como sucedería con otros americanismos, ofrece un atractivo aspecto de «programa de principios». Gracias a la temática del *arraigo* se va definiendo lo que se entiende como la plataforma de un verdadero *deber ser* programático literario continental. En los años veinte, aún revestidos de preocupaciones fundamentalmente estéticas, se perciben los fundamentos de lo que una generación después, en un marco mucho más ideologizado y rígido, constituirá la base del «compromiso» del escritor y «la literatura de denuncia». El equívoco crítico empieza con una fervorosa adhesión a la faceta de literatura programática que subyace en la estética del nativismo. Ahora bien, este arraigo reclamado con énfasis, sólo parece darse en el campo.

En efecto, mientras el campo se va poblando literariamente, . . . , los narradores de la ciudad dejan símbolos trascendentes y mensajes americanistas de lado. Temática y estilo se concentran en una pintura desenfadada de ambientes, clases sociales y costumbres, trazando sicologías novelescas simpáticas, vitales y demostrando que «los años locos» montevidianos también tenían una buena cuota de licenciosidad y de vigente liberalidad en las costumbres. (AÍNSA, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya: 1960-1963*, 2001).

Consecuentemente, lo que se ve es una vez más es el refuerzo de oposiciones binarias, con las cuales se maneja buena parte de la literatura latinoamericana de la época, aunque se trata de una postura que tiende a acompañar la humanidad desde siempre, quizá con diferentes polos: campo / ciudad; interior / capital; país visible / país invisible; barbarie / civilización; colonia / metrópolis; nacionalismo / internacionalismo. Nada más natural que en aquel entonces brillasen las producciones gauchas de Amorim, que son las que abarcan las preocupaciones y el interés del período nombrado.

En el prólogo de *La carreta* escrito por el uruguayo Mario Benedetti (2012, p. 9), aparece una anécdota sobre la corriente literaria elegida por Amorim. Cuenta Benedetti que unos meses antes de morir, al contestar una encuesta que preguntaba: *¿Qué corrientes artísticas o qué autores entiende usted que apuntan hacia el porvenir inmediato de las letras?*, Amorim dijo: *La única corriente es el realismo en cualquiera de sus formas*. “A través de varias decenas de títulos, Amorim demostró, por lo menos, que el realismo era la corriente que a él más le interesaba como creador”.

Ángel Rama sintetiza con grandeza y optimismo la pluralidad de Amorim, visible tanto en su obra (novela y cuento) como en su personalidad:

Los mismos temas y los mismos recursos literarios se encuentran tanto en las novelas como en los cuentos, no habiendo diferencia de mundo o de sistema de composición entre ambos géneros. Por eso los asuntos fantásticos, los escenarios urbanos, las tramas de complejo análisis psicológico, conviven con los planteos sociales, los ambientes de campo, el retrato de tipos humanos primarios. De igual modo, aparece la arquitectura realista del relato en tercera persona junto a la ‘composición en varios planos que admite la participación del autor (comentando, explicando, entrometiéndose) en historias que le cuentan o presencia. De esta pluralidad, que refleja bien las distintas partes de la vida y el alma de Enrique Amorim: hombre de campo y hombre de gran ciudad, Buenos Aires o París; hombre curioso de literatura experimental y hombre afín al gran venero del realismo hispanoamericano (lo más permanente de un punto de vista artístico son sus relatos de tipo realista y de ambiente rural). (RAMA, Ángel: *Enrique Amorim, cuentista*)

Cuando se piensa en identidad, en encontrar algo genuino, autóctono, es recurrente buscar referencias en un pasado común, como si allá atrás estuviese la “llama original”. Además, la búsqueda por “lo propio” exige que se elija un lugar desde donde expresarse, lo que a la vez implica distanciarse “del otro”. Preguntas como: ¿qué es ser hispanoamericano?; ¿existe literatura hispanoamericana? han acompañado el proceso creativo literario de quienes, en Latinoamérica, trataron de crear una identidad cultural propia. Se puede decir que en el territorio latinoamericano se produjo una literatura de identidad⁷ en la búsqueda de dar un formato, una cara, un alma al país que nacía, pensando en la época de las Independencias. Las preguntas elaboradas por Fischer (2004) son perfectas para pensar en la producción de los escritores en cuestión: ¿cómo se dio la literatura, buscando inspiración en lo local y en las figuras representativas? Y cómo, formándose como se formó, contribuyó en la construcción de la identidad nacional (Brasil, Argentina, Uruguay) o regional (Río Grande del Sur, la pampa, la campaña).⁸

“La conciencia de ser *criollo*, es decir, de no pertenecer al mundo europeo, pero tampoco reconocerse en el indígena, condujo a los artistas a revisar su condición y producir una

⁷ FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

⁸ MARSIMIAN, Silvina. *Hispanoamérica: literatura e identidad*. Colegio Nacional de Buenos Aires, n° 50).

obra que pudiera explicar el ser plural en una tierra mestiza” Los primeros que tomaron distancia para “comprender lo propio” fueron los románticos: Sarmiento (1811-1888) con su *Facundo* (1845), que pertenece a la primera generación de románticos del Río de La Plata (1840), vivió en la época de las revoluciones y guerras de Independencia de la Corona española (1810) y Hernández (1834-1886) con su *Martín Fierro* (1872 / 1879, 2ª parte), autor de la segunda generación romántica. Los dos, para nombrar sólo dos ejemplos, de formas muy distintas, manifestaron una preocupación con la formación de la identidad. Según Marsimian (2000), las literaturas nacionales que aparecen en ese entonces sienten la necesidad de “ruptura lingüística” e incorporan “el habla cotidiana y popular en la creación literaria; Echeverría y Sarmiento emprendían la primera renovación del lenguaje hispanoamericano”. La autora hace una síntesis del panorama literario hispanoamericano, revelando la compleja y “esquizofrénica” tarea de traducir (al lenguaje literario) la condición mestiza y las diferentes y cambiantes realidades de Hispanoamérica. Aquí conviene destacar el rol de la vanguardia del siglo XX, según la autora, fue con ese movimiento, a través de la imaginación y del lenguaje, que se pudo “superar las antinomias tradición y renovación, regionalismo y cosmopolitismo”. Conduciendo estas reflexiones hacia la figura de Amorim, sus producciones y estilo de vida revelan un artista mestizo, como muchos latinoamericanos, cuya existencia y producción entablan una lucha constante de identidad(es), son unos cuantos los que van a vivir en crisis, divididos entre abrazar aspectos locales o alzar vuelos más distantes, por ejemplo. No hay como comprobar que eso lo haya sentido Amorim, tampoco es la intención, pero tal vez él haya sentido algún tipo de “limitación”, encasillamiento. Según AÍNSA (2001, p. 268), Amorim sufre desasosiegos, oscilaciones frente a las temáticas:

Amorim practica un realismo no ceñido necesariamente a la realidad y como inquieto y atento observador de los movimientos de vanguardia que llegaban

al Río de la Plata por esos años, oscila entre la tendencia que lo impulsaba a la experimentación temática y estilística y el arraigo en un mundo rural que conocía muy bien desde su infancia, duda entre la innovación y la tradición. Sus personajes viven ese “endiablado ir y venir” vital entre la ciudad y el campo (...), una verdadera constante de la mayor parte del resto de su obra.

A diferencia de los antepasados románticos, nombrados anteriormente, Enrique Amorim (1900-1960) revela, usando el universo gauchesco, la particularidad de la tragedia humana; es decir, ya no se esfuerza por representar una patria, una colectividad, un grupo. Evidentemente está dentro de otro contexto, donde la figura del gaucho, aún fuertemente relacionada a los aspectos de la identidad, toma otros matices, los cuales van a aparecer cuando se analice las obras.

***EL AMANTE URUGUAYO. ¿UNA HISTORIA REAL O UNA FARÁNDULA
LITERARIA?***

La obra de Roncagliolo entremezcla elementos biográficos, históricos, epistolarios, ficcionales que desafía cualquier clasificación, encasillamiento de género. Lo que hace el autor peruano no es algo novedoso, de hecho, en los últimos años se ha presenciado en el mercado editorial un *boom* de novelas que tratan de la vida, o de un episodio controvertido de una persona públicamente conocida. *El amante* no es una biografía de Enrique Amorim, tampoco de Federico García Lorca, personajes involucrados en la obra, es un relato que usa elementos biográficos, históricos e incorpora elementos ficticios o imaginarios, tal como ocurre con las novelas históricas, a diferencia que en éstas los personajes ganan voz, lo que no ocurre en el relato de Roncagliolo, salvo los momentos en que aparecen los fragmentos del archivo de Amorim, trechos que sirven para reforzar las ideas y reflexiones del autor/narrador. La parte ficcional queda por cuenta de ese narrador omnisciente que llega a los pensamientos más hondos e íntimos de sus personajes: “Al otro lado del Atlántico, ajeno a la tormenta política de España, Enrique Amorim esperaba una señal de amor” (*El amante*, pg. 131), refiriéndose a una señal de Lorca, quien ya se había marchado del Río de la Plata. Con todo, el subtítulo “una historia real” pretende alejar el lector de la atmósfera ficcional, funciona como un aviso: “hey, lector, todo lo que esté aquí escrito es verdadero, ocurrió de hecho, es real”, son palabras que tienen poder, atrapan la mente, hacen con que el lector rápidamente se identifique con la historia, ya que se pueden hacer asociaciones con experiencias pasadas y estudios o lecturas anteriores, lo que facilita la ambientación con el contexto narrado.

Además, al tratar de hechos históricos y personas “reales” se estimula el espíritu investigativo en el lector, es probable que éste quiera saber más sobre el periodo o personajes en cuestión, o simplemente quiera confirmar los datos expuestos. Lo que es algo sumamente positivo porque el lector se abre para nuevas lecturas, está claro que eso no es mérito exclusivo de los “relatos reales”, novelas históricas o biografías. Sin embargo, conviene recordar que, aunque un texto se proponga “real”, “verdadero”, en el sentido de narrar hechos ocurridos, por detrás de cada línea escrita hay un creador/a, que realiza un trabajo artístico con las palabras, cargado de convicciones, vivencias, creencias, que lanza una mirada particular sobre las situaciones, circunstancias, razón por la cual el diálogo con la ficción es inevitable. Como muy bien lo dice Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras* “no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción, sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación” (pg. 16). La reflexión de Vargas Llosa es sobre el género novela, pero sirve como contrapunto con la obra de Roncagliolo, la cual aparece categorizada como “historia real” (¿un nuevo género literario?). La figura de Vargas Llosa vuelve a aparecer durante la lectura de *El amante*, por más de una vez la relacioné con la novela *El sueño del Celta* (LLOSA, 2010), no por la estructura, mucho menos por el estilo, sino por tratarse de un texto inspirado en una persona controvertida, conflictiva y múltiple, el irlandés / inglés Roger Casement (1864-1916). La novela trae el período de vida de ese personaje durante los años 1903 y 1916. Él fue uno de los primeros europeos en denunciar las crueldades del colonialismo en el Congo y en la Amazonía. El autor peruano se basa en fuentes reales y no tan reales así, informaciones dudosas, aún no aclaradas sobre la vida de Casement, para crear su texto, darle estructura, dar su interpretación sobre esa persona y los hechos. Cuanto más avanzamos en la trama, más real y sentido se hace ese

personaje, hecho de tantos deseos, tantas ilusiones y contrastes. Los horrores de una época no tan lejana se hacen presentes otra vez, ya que los sentimientos que condujeron el colonialismo aún están bastante vivos y actuantes en la humanidad. El lector se siente molesto e impotente frente a esa identificación, correspondencia, mejor dicho. Sin embargo, hay algo de fascinante en todo eso: el lector es parte de la historia, es cómplice y también se siente desacomodado, una vez que cuestiona las versiones de la historiografía oficial. El narrador aproxima el lector de los acontecimientos y lo inquieta al lanzar nuevas posibilidades. Cuando los relatos de Casement empezaron a perjudicar los intereses de la Corona Británica, sin más ni menos, los diarios personales del irlandés fueron publicados, revelando intimidades, deseos, sueños, aventuras sexuales y homosexuales, que generaron el desprecio de muchos compatriotas. Acortando, lo prenden en una cárcel en Londres y lo condenan a muerte. Si realmente fue Casement quien los escribió, o si los escribieron para crear pruebas que lo condenaran por traición a la Corona inglesa, ya que tenía ideas separatistas, no se sabe aún. En fin, la historia la escriben unos pocos, como lamentablemente se ha comprobado.

Otro punto destacable de la obra es cuando aparece el contacto y la aproximación que hubo entre Casement y el escritor polaco Joseph Conrad, sin hablar de los comentarios de ambos sobre la obra *Corazón de las tinieblas* (1902). Los hechos y diálogos relacionados generan curiosidad en el lector, le entran ganas, más que eso, siente la necesidad de leer esa novela, así como el incentivo a buscar más informaciones sobre el colonialismo.

Regresando a *El amante*, el título sin duda es la gran “jugada” del autor, la palabra “amante” suele estimular la imaginación, a menudo aparece en revistas, noticieros, sitios de la Internet dedicados al mundo de la farándula, o cuando los medios comunicativos necesitan llamar la atención y aumentar la visibilidad. Culturalmente hay una curiosidad

hacia la vida ajena, basta ver los fenómenos culturales como la creación de perfiles en las redes sociales, los programas televisivos llamados *reality shows*, los sitios y revistas dedicados a la vida de los famosos. Pensando en eso, el título en cuestión no puede ser más llamativo.

La historia es narrada por el propio autor (autor-narrador) e inicia con el relato de una extraña ceremonia celebrada en Salto, en diciembre de 1953, a cargo de “un hombre demacrado”, quien tiene la identidad revelada unas pocas páginas después, ése es Enrique Amorim. Según la trama de Roncagliolo, el escritor uruguayo convoca una multitud para hacer un homenaje fúnebre al escritor granadino Federico García Lorca, asesinado en 1936. El ceremonial fue grandioso, con derecho a representación teatral de algunos fragmentos de *Bodas de sangre*, realizada por la actriz catalana, amiga de Federico, Margarita Xirgú. Todo el acto se dio al pie de un monumento (“especie de lápida de tres metros por dos, con un poema inscrito en letras de bronce pidiendo tumba para García Lorca”) dedicado al poeta español, ubicado en la zona de la Piedra Alta, Costanera Sur. La intención del evento era dar un destino a los restos mortales del poeta, que teóricamente estaban en manos del “hombre demacrado”. Cuenta el escritor peruano que Amorim pidió a los albañiles que abriesen una fosa detrás de la lápida y enterrasen en ella una caja blanca de contenido misterioso. El autor termina la introducción del libro afirmando que el monumento y la caja siguen en el mismo lugar, intactos, pasados cincuenta y ocho años. Supuestamente el “tesoro” enterrado en Salto sería un secreto que Amorim había guardado durante años, pero su real intención era que el mundo se enterara de ello, y de paso, de él.

En las páginas iniciales de *El amante* ya se puede visualizar la imagen que Roncagliolo pasa del escritor uruguayo. El uso del adjetivo “demacrado” (enflaquecido, ya sea de carnes o moralmente) es sólo una muestra, luego da a entender que sería un

oportunista, al acercarse de la figura “superfamosa” de Federico G. Lorca para lograr visibilidad en el mundo artístico. El encuentro de los dos se dio en Montevideo, en febrero de 1934. Amorim es quien hace el registro de ese encuentro, a través de fotos, de una película dieciséis milímetros y notas escritas. Así aparece Amorim en las palabras del escritor peruano: “Amorim, un elegante y engominado personaje que frecuentaba los círculos más exclusivos del Río de la Plata, residía en Buenos Aires. Ahí había conocido a García Lorca, y había quedado obsesionado con él... quería documentar su amistad, mostrarle al mundo que había estado cerca del superfamoso” (pg. 31-32). Además de “oportunista”, otro calificativo que aparece repetidas veces es “camaleónico”: “y es que Amorim se comportaba en cada ámbito como consideraba adecuado..., no sabía que identidad asumir, y trataba de complacer a todos los públicos, disfrazándose de lo que ellos deseasen ver en él” (pg. 41). Ese comentario se refiere a las primeras expresiones literarias del escritor uruguayo, eran poemas (*Veinte años*, 1920) y fueron duramente criticados porque algunos eran una clara imitación de poemas famosos, de poetas como José Asunción Silva y Rubén Darío (pg. 40). En pocas palabras, Amorim imitaba en el intento de agradar para, consecuentemente, conseguir éxito. “Si Rubén Darío era el poeta consagrado, Amorim escribía como Darío” (pg. 41). Es decir, se trata de un copión, un sin talento y poco original. Por otro lado, si le faltaba talento literario, le sobraba en el arte de actuar, Roncagliolo utiliza una y otra vez la palabra “actor” para referirse a él: “Si el colegio quería educar a superhombres, Amorim actuaba como uno. Era un actor, como los que había admirado en su infancia salteña, pero a diferencia de ellos, nunca bajaba del escenario para contaminarse con las miserias de la vida real” (pg. 41). La primera vez que lo asemeja a un actor es para decir que Amorim “sentía una gran necesidad de ser el centro de atención” (pg. 35). Lo que desagrada son los adjetivos asociados a él, están cargados de negatividad, sirven para reforzar una personalidad (¿inventada?) que juega a favor de

la teoría levantada por el escritor peruano (que los escritores salteño y granadino fueron amantes y que el cuerpo del último está enterrado en territorio uruguayo), ya que todo lo que hizo fue por su ambición sin medida, “una obsesión por triunfar”, “su único objetivo era el éxito” (pg. 43). En el texto hay insinuaciones groseras que refuerzan ese lado ambicioso de Amorim, la más disparatada e infundada es la que sería capaz de “prostituirse”, no para conseguir dinero, sino para alcanzar su principal objetivo: sexo a cambio de éxito. “Y pronto descubriría una nueva herramienta, la más útil, para conseguirlo: el sexo” (pg. 43). Al mostrarlo con un carácter dudoso, transfiere, o comparte con Amorim la responsabilidad de lo contado, ya que las palabras que testiguan cualquier aproximación entre los escritores provienen de las cartas del uruguayo, pues las del granadino nunca se han encontrado. Roncagliolo tiene certeza de los sentimientos de Amorim hacia Federico: “Podemos afirmar, con cartas o sin ellas, que Amorim se enamoró de Federico y fue correspondido. Lo que no sabemos es con qué intensidad” (pg. 62). El autor continúa sus reflexiones diciendo que había rumores que Federico tuvo un amor en Buenos Aires, pero nada de eso aparece en las biografías del escritor español. Y aprovecha para reforzar su opinión sobre el uruguayo: “Si hacemos caso a Amorim, él podría ser el hombre que faltaba, el amante porteño, el eslabón perdido de los grandes amantes del poeta. Pero, aun en ese caso, la pregunta es ¿podemos realmente fiarnos de Amorim?” (pg. 62). Al lanzarle esa pregunta al lector, estratégicamente el escritor peruano busca complicidad, algo que seguramente ya logró (o eso lo piensa) pues a esa altura de la lectura el narrador teóricamente ya imprimió la imagen que desea pasar de su personaje, y así también trata de inmunizarse de las críticas y prejuicios, ya que parte de las informaciones ofrecidas provienen de una fuente “escurridiza”. El narrador construye sus personajes y un lenguaje que ayudan a dar soporte al “leitmotiv” de su obra. La figura multifacética de Amorim se presta a todo tipo de asociaciones, suposiciones, sirve como

un escudo, detrás del cual se puede lanzar opiniones, sospechas de todo tipo e incluso disparates (como el ejemplo dado arriba, el de usar su cuerpo a cambio de fama), sin preocuparse con las consecuencias, ya que de una persona como él se puede esperar de todo. No es de extrañar que los familiares de Amorim se hayan sentido ofendidos y traicionados con la publicación del libro de Roncagliolo. Según el reportaje de Raúl Cortés (EFE reportajes)⁹ del primero de diciembre del 2012 el sobrino de Amorim, Pelayo Amorim, se siente “dolido” con la presentación de su tío, además, no concuerda con la tesis del entierro, considera "impensable" que su tío "sacara de la España franquista los restos de Lorca" pues por sus convicciones políticas -era comunista- ya había sido "expulsado de Francia y Argentina". Son muchos los que no están de acuerdo con lo levantado por Roncagliolo (el hipotético entierro), pero el autor se defiende, dice que leyó inúmeros documentos (en español, francés e inglés) durante los dos años de investigación, además visitó cinco países: España, Chile, Argentina, Uruguay, Francia, donde buscó informaciones, realizó entrevistas; es decir, tiene una buena base para plantear su hipótesis. Sin embargo, reconoce que la posibilidad de que en el monumento no haya nada es altísima, ya que no hay ningún testimonio que lo apoye directamente. Los testigos que se animaron a dar algún tipo de declaración lo hicieron *off the record*, como declara en la página 315, porque no se animaron a hacerlo frente a un micrófono o grabadora, y lo declarado fue que durante la desaparición de Amorim, en 1952, ése “robó el cadáver de García Lorca de Granada, o se lo compró a alguna autoridad corrupta, y lo llevó en secreto hasta Salto para enterrarlo tras el monumento. El autor refuerza su tesis

⁹ Disponible en: <http://www.vanguardia.com.mx/latumbadelorcaenuruguayenigmaodisparate-1429230.html>

con el testimonio de Griselda Rosano, la asistente de Esther Haedo (viuda de Amorim), quien admitió que su patrona trataba al monumento como un sepulcro, ya que durante veintitrés años la vio depositando flores ahí y en la tumba de su esposo. Obviamente ese acto no garantiza la presencia de los restos mortales del granadino y el autor lo sabe, por eso levanta algunas preguntas sin respuestas: “¿Se trataba de actos simbólicos en memoria de Federico? ¿O Esther creía que ahí descansaban los restos de su amigo? Y, si era así, ¿descansan ahí en realidad o fue una más de las tretas de Amorim?” (315-316). De ese modo, lanzando dudas, pasándole la responsabilidad al inconsecuente Amorim y sugiriendo que las autoridades uruguayas excaven el lugar para terminar con el enigma, Roncagliolo logra amortiguar las críticas.

Otro argumento que usa para defenderse es acusar a las familias de los escritores de homofóbicas, una vez que no creen en los relatos amorosos y critican las palabras del autor peruano, quien llega a comentar la postura antipática de los familiares de García Lorca, pues se mantienen más cerrados al diálogo, no colaboran con las cartas y documentos del granadino, supuestamente no les interesa saber donde yacen los restos mortales del poeta porque no quieren desenterrar su pasado : “La negativa de la familia a esculcar el tema ha despertado sospechas sobre su interés en ocultar el pasado, y reforzado a quienes creen que Federico fue retirado de su sepulcro y colocado en otro sitio” (pg. 314).

La gran novedad que trae el autor peruano es la cuestión de los restos mortales de Lorca, que funciona como un resorte, un impulso, la motivación de la escrita y es lo que nordea el autor. Conforme se avanza en la lectura, el lector se deja seducir por los diferentes personajes “reales” y por los relatos asociados a importantes hechos históricos, por algunos instantes llega a olvidarse del tema central, el misterio de la caja blanca y la relación Amorim-Lorca, pero de repente surge el narrador con alguna información

“picante” o “relevante” para recordarle que hay que seguir con el rompecabezas. De igual forma, la narración se construye con fragmentos biográficos de personalidades interesantes y relevantes del siglo XX, como Picasso, Neruda, Chaplin, Borges, Quiroga y otros tantos conocidos e influyentes artistas, políticos, escritores. Es una distracción para el lector enterarse de las relaciones, opiniones y acciones de esos personajes, es lo que le da ritmo a la lectura, aunque muchas páginas estén teñidas por la ficción, se destacan algunas páginas color “rosa”, como las que describen la envidia que sentía Amorim de Neruda (pg. 73), de las frustraciones amorosas y dilemas sexuales de Borges (pg. 94-95), de la antipatía de Borges hacia García Lorca (pg. 83-84), los triángulos amorosos Borges-Norah-Girondo, Nerudo-Norah-Girondo (pg. 101). Son relatos que entretienen y están muy bien escritos, se puede cuestionar la veracidad y la relevancia de éstos, pero sin duda llaman la atención del lector y hacen con que la lectura fluya con mayor velocidad. Ahora, el mayor mérito del libro, en mi opinión, es rescatar la figura de Enrique Amorim, no importa de qué modo lo hizo, si favorable o no a su imagen, lo valioso es que se volvió a hablar, a querer saber sobre el escritor uruguayo, aunque, como dicho anteriormente, él no sea el protagonista de la historia, como el título sugiere. Después que se publicó *El amante*, se volvieron a publicar dos novelas del escritor uruguayo, *La Carreta* y *El paisano Aguilar*, las dos por Alfaguara.

El rumbo que tomó Rocagliolo, elegir surfear en la ola de la moda (la cultura del espectáculo), no es para nada condenable. Aprovechó el misterio de los restos mortales de Lorca y el presunto homosexualismo de sus personajes para crear su historia. Lo que sí desagrade y es contradictorio, es el tono condenatorio y el juicio que hace hacia Amorim, incluso condenando las “estrategias” que usa para vender sus libros, en especial *La Carreta*, en el capítulo intitulado “cómo vender cuatro veces el mismo libro” (pg. 63). Condenarlo porque encontró un camino que lo llevó al éxito es no mirarse al espejo, ¿pues

no estaría él, Roncagliolo, aprovechándose de un contexto para lograr notoriedad? Por otro lado, puede ser también que él alimente una admiración oculta hacia Amorim, quizá porque el escritor uruguayo tuvo el coraje de asumir lo que muchos no se animan, que sí desean fama, éxito y lectores. El hecho de que haya reutilizado una fórmula, una receta, literaria para mantener un estatus alcanzado puede ser artísticamente condenable, pero es humanamente entendible.

Además del tono grosero utilizado al tratar de Amorim, hay otro aspecto inadecuado en las páginas de Roncagliolo. Al tratar de ridiculizar el uruguayo, escribe una ignorancia, algo incoherente, por lo menos aquí en el Sur (Uruguay, Argentina y sur del Brasil). Cuando cuenta un viaje que hizo Amorim al norte uruguayo, zona fronteriza con Brasil, para divulgar su último trabajo *Tangarupá* (1925), otro libro de cuentos en el cual volvía a incluir *Las Quintanderas* (cuento que dio origen a *La Carreta*), aprovecha para reforzar su lado autopublicista y bufón:

Para darle mayor realismo a la difusión de *Tangarupá*, Amorim viajó a las provincias del norte uruguayo, cerca de la frontera con el Brasil y se hizo fotos promocionales vestido de gaucho, que repartió entre los medios de prensa. Fue quizá la primera campaña de imagen hecha para un libro en español: Amorim al lado de una carreta, con la puesta de sol a sus espaldas; Amorim bebiendo mate y luciendo el poncho regional; Amorim preparando un asado con sus propias manos, como un genuino representante de la identidad argentina (pasando por alto el pequeño detalle de que él era uruguayo). (RONCAGLILO, pg. 68-69).

Las dos últimas líneas del pensamiento del escritor peruano son fatales. Primero, porque pasa la idea de que el único gaucho existente es el argentino, es decir, la temática gauchesca y las costumbres gauchas son exclusivas de Argentina, ¿sería eso lo que pretende comunicar? Segundo, porque refuerza la imagen negativa de Amorim: que no pasaba de un impostor, de un hombre sin personalidad, de un camaleón que se disfrazaba conforme el personaje que quería inventar y promover. Se nota que le faltó a Roncagliolo informarse más sobre las costumbres gauchescas y los gauchos aquí del Sur, fue difícil

digerir esa parte del texto. Justamente son esas costumbres las que aproximan tres países, los dos rioplatenses y un Estado de Brasil, el Río Grande del Sur. Al tratar de esta temática y colocarla como algo conflictivo para Amorim, Roncagliolo apunta conflictos y reflexiones importantes, caras, incluso, sobre la identidad de las gentes al sur del Ecuador. Después de una breve descripción de *Las Nubes*, la casona que construyó Amorim en Salto, el escritor peruano comenta: “Esa mansión grafica uno de los grandes conflictos de Amorim: su origen provinciano contra su vocación cosmopolita” (pg. 131). Hay una paradoja latente que acompaña no sólo al escritor uruguayo, sobre la cual ya se comentó en el capítulo anterior cuando se habló de las corrientes literarias y de la vida de Amorim (pgs. 10 y 11 de este texto). Roncagliolo cuenta que Amorim se sentía incómodo y avergonzado de su origen: “En sus constantes viajes, Amorim constataba con vergüenza que los europeos no sabían nada de Uruguay: incluso los intelectuales le preguntaban si sus compatriotas eran negros, qué idioma hablaban o si tenían alguna universidad en ese país” (pg. 131). Además, conduce el lector al dilema de la temática / conducta gauchesca, señalando que ésa funcionaba como un pasaporte al mundo civilizado, los latinoamericanos lograrían reconocimiento al mostrar lo diferente, lo exótico, genuino de cada localidad de origen, sería una manera de ganar territorio y autoconfianza: “Para colmo, los propios latinoamericanos en Europa pretendían ganarse el carnet de civilizados enfatizando el *salvajismo* con que se comportaban los uruguayos por allá. Amorim sentía que su humilde terruño no podía aportar nada a los faros de la civilización” (pg. 131-132). Según los datos que aparecen en *El amante*, Amorim tenía una mirada bastante pesimista hacia las producciones sudamericanas: “— ¿Por qué en las tierras que hay al sur del Ecuador... no se produce una cultura, una raza, un tipo humano, un acontecimiento cualquiera de valor universal, como situadas al norte de la ecuatorial?”. Presentado como un tipo cosmopolita, Roncagliolo asegura que el uruguayo se identificaba mucho más con

la vecina Argentina que con su país de origen, es aún más enfático: “Amorim se esmeraba en ser argentino”, viajaba como representante de ese país, “firmaba manifiestos políticos y opinaba en la prensa bonaerense. Era un miembro destacado de la Sociedad Argentina de Escritores..., dedicó grandes esfuerzos a escribir como un porteño” (pg. 132). Dándole el debido descuento a las exageraciones del peruano, se sabe que Amorim (y no exclusivamente él) encontró en Argentina lo que necesitaba y adoraba, no sólo por el hecho de que el país era el epicentro cultural del momento (Buenos Aires era llamada la París de América), sino porque también condenaba la postura de Uruguay frente a sus escritores, que el país no los reconocía, no les daba el debido valor y espacio. Supuestamente dejó escrito en sus artículos que los autores uruguayos se habían vuelto importantes gracias a Argentina, donde mucho se habló y escribió de los mejores de ellos. En *El amante* hay un capítulo, llamado *El desterrado* (lleva el mismo título de la biografía de Horacio Quiroga, escrita por Emir Rodríguez Monegal, conforme se puede ver en el anexo de la página 374), dedicado a la aproximación de los escritores salteños Amorim y Horacio Quiroga (otro más que sintió la necesidad de salir de su localidad de origen y de hacer carrera en el país hermano, víctima de la “injusticia” uruguaya, según el pesimista Amorim, la culpable de no reconocer su grandeza y talento en vida, de permitir que fuese mucho más leído y estudiado fuera que dentro de su patria. Conforme lo que narra Roncagliolo, Quiroga fue un mediador entre Amorim y el mundo literario, le enseñó a “moverse en la naciente industria literaria” (pg. 188). Aquél estaba en el auge de su fama cuando ése empezó su carrera de escritor: “En 1920, un joven poeta Amorim en busca de contactos le envió un poema al maestro solicitándole que intercediese para su publicación en *Caras y caretas*. Amorim contaba con una ventajosa casualidad: Quiroga, salteño al fin, era amigo de su padre” (pg. 186-187). Y una vez más, así como quien no quiere nada, el narrador peruano le quita el mérito al uruguayo. Además de esa relación maestro-

pupilo, los dos tenían en común el origen salteño, un lado argentino y el disgusto por la ciudad natal, mucho mayor por parte de Quiroga, así apuntan las palabras de Amorim, extraídas de sus papeles (ver anexos de *El amante*, pg. 374) y que se pueden leer en el texto de Roncagliolo: “—Ese culto a su personalidad, esas ganas de representar un ser original y sumamente importante fue lo que le hizo chocar con la burguesía de Salto y salir depreciándola camino de Buenos Aires” (pg. 188).

La identidad “ambigua” común a los escritores, “a la vez salteños y argentinos”, es mal vista por el narrador peruano (pg. 188), una vez que presenta a Amorim como un individuo sin personalidad / autenticidad, movido por la ambición y capaz de transformarse en cualquier ser, como indican los cualitativos “camaleónico”, “multifacético”, para alcanzar sus objetivos. Cuanto a Quiroga, un hombre arrogante: “Con profunda arrogancia, Quiroga asumió que su ciudad natal no valoraba su talento, y que él estaba destinado a lidiar en plazas más grandes” (pg. 184); “hosco y huraño”; “de carácter intratable”; “desgraciado”: su trayectoria estuvo acompañada de desgracias y muerte; “desterrado”: no soportaba Salto, fue “expulsado de París, repudiado por Montevideo, Quiroga haría su carrera en Buenos Aires” (pg. 186). Sin embargo, también estaría contrariado en la capital argentina: “Quiroga no era un hombre fácil. Denostaba la frivolidad de la vida social porteña, que le parecía un remedo de la que había visto en la odiada París. Se negaba a las cortesías elementales del medio..., hizo múltiples esfuerzos por trasladarse a la jungla, a trabajar en medio de la naturaleza...” (pg. 187).

Como lectora, sentí falta de un abordaje más amplio, serio y optimista sobre la compleja y múltiple identidad de estos dos escritores. Roncagliolo tiene una forma simplista y llana de analizar las personalidades, principalmente la de Amorim, una vez que todo lo narrado sirve para justificar su hipótesis y para definir, reforzar su

personalidad, marcando a fuego las dos características principales: la homosexualidad y el lado camaleónico:

No importa si las dos ideas nacen de una deducción conjetural, una vez dichas se las maneja como verdades y se las reafirma con todo cuanto acontece, machaconamente, sin piedad. Tampoco importa que el uruguayo tenga fama de lo contrario, de mujeriego y de hombre generoso. También es un experto en disfraces. Así, las contradicciones se resuelven con facilidad: todo lo aparente es una simulación, lo simulado es la única verdad. Una vez impresas esas ideas sobre el personaje en la mente del lector, puede ampliarse la historia: incorporar su obra escrita, sus proyectos en el cine, su esposa y su hija adoptiva, sus días en Salto, el chalet Las Nubes, el tejido de relaciones sociales. Pero entonces ya todo está condicionado, todo deriva o tiene que ver con aquellas dos ideas. (ALZUGARAT, Alfredo. *La memoria traicionada*, 2012, p. 2)¹⁰.

Lo que empobrece el texto es que carece de posibilidades de interpretaciones, hay una única voz que discursa por una única vía y que cierra cualquier camino alternativo. En este momento vuelvo a recordar a su compatriota Mario Vargas Llosa, que se encuentra en el otro extremo, en el sentido de que transfiere al lector la posibilidad de juzgar a su personaje, al celta Casement (recordando el ejemplo mostrado anteriormente, cuando se nombró la novela *El sueño del Celta* por compartir algunos aspectos con *El amante*), tarea bastante ingrata y difícil porque el narrador presenta a un individuo plural, complejo, humanamente fascinante, múltiple, mutable, conflictivo.

Roncagliolo achata, reduce a sus personajes, que aparecen como seres hipócritas, ambiciosos, excéntricos, egoísta y amargados, quitándoles cualquier complejidad. No es diferente con García Lorca, con quien aparentemente hace una distinción, ya que luce mucho más que Amorim, pero no le toca mucho más que un hombre alegre porque “siempre estaba de fiesta” y que atrapaba la atención y las miradas con su “gracia gitana”.

¹⁰ Disponible en:

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/alzugarat/la_memoria_traicionada.htm

Con todo, la idea aquí no es apuntar las “mentiras” y revelar las “verdades” de *El amante*, ya se nombró la principal ventaja que esa lectura puede ofrecer: la reaparición de Amorim, poder estudiarlo, discutirlo e ir atrás de sus obras y biografía. Se cuestiona la forma como el narrador peruano construye su trama y personajes. Y no son pocos los molestos con el contenido y la propuesta de la obra:

Al ser presentado como historia real, este libro resulta una total irresponsabilidad. Es una bufonada cruel y un melodrama de cuarta. La burla y la banalización campean en sus páginas. Borges no es Borges sino “Georgie”, como lo llamaba su madre cuando era chico, a Picasso solo le importan sus amantes, Salvador Dalí se desvive por el tamaño de su pene. Los mundos del arte y de la política son infiernos de celos, rivalidades, envidias, traiciones, donde nada vale la pena o, en todo caso, lo único que importa es el sexo y el apetito de éxito. Así también es el libro: vale lo mismo un chimento o un rumor que tal vez unas pocas certezas. (ALZUGARAT, Alfredo. *La memoria traicionada*, 2012, p. 4)

Por otro lado, hay que destacar que se puede sacar de ahí un material que permite discusiones y reflexiones. No se puede afirmar, aunque Roncagliolo lo hace, que el escritor uruguayo se aventuró en la temática gauchesca porque fue la única rentable, rindiéndole fama y dinero. Con todo, su punto de vista puede llevar a una discusión sobre la identidad y la producción literaria gauchesca, como ya se comentó anteriormente. También está la cuestión de reconocer a un escritor / artista sólo después de su muerte, como lo expuso en el episodio de Quiroga. Se puede desconfiar de las muchas informaciones que ofrece, pero se sabe que esa actitud es recurrente en muchas culturas, en las cuales hay un gran número de escritores que mueren miserables y en el olvido. Con el paso del tiempo reaparecen, renacen, ya sea para el gran público (algo que ocurrió con Quiroga: es leído en las escuelas de su país, su obra fue traducida a los más variados idiomas, hay una infinidad de publicaciones relacionadas a su vida y obra), o para un grupo bastante restringido, como el académico, por ejemplo. De una u otra forma se

mantiene viva la obra del artista. Pienso que *El amante* posibilita que nuevos lectores y lecturas hablen de Enrique Amorim, sacándolo de la sombra del olvido, pero si se quedan sólo con esa fuente, no lograrán darle el debido reconocimiento y respeto. Puede pasar que el lector se interese, dé mayor valor y se identifique más con la vida del escritor que con su obra, como sugiere Roncagliolo. Sin embargo, hay que reconocer que sólo un intelectual inquieto, innovador e inventivo es capaz de acortar distancias oceánicas y poner en contacto las producciones literarias y los artistas de los dos lados del Atlántico. Además de un talento para mediar las culturas, Amorim también fue fuente de inspiración, tanto para los artistas de aquí, como para los de allá. Sus relatos gauchescos fueron inéditos, nunca se había leído algo parecido. En el prólogo de *La carreta* (Alcalá, 2012), Mario Benedetti revela donde se encuentra la grandeza narrativa de Amorim:

Como narrador, el fuerte de Amorim no fue nunca el estilo, más bien desmañado y sin refinamientos, no siempre desbastado de ripios; sino su innegable capacidad imaginativa, su seguro instinto de la anécdota útil, su inquietud literaria que le permitía recurrir con la originalidad a los más variados expedientes en la transmisión de la peripecia (BENEDETTI, 2012, p. 9)

Una visita a Salto, en julio del 2016, comprobó lo que relata Roncagliolo en el capítulo dedicado a Quiroga. Sería injusto decir que los salteños ignoran a Enrique Amorim sin el debido estudio y tiempo dedicados a fundamentar esa afirmación. Por otro lado, se puede afirmar con convicción que la ciudad no hace el más mínimo esfuerzo para destacarlo. No hay una indicación para llegar al *Chalet* / museo, fue extremadamente difícil encontrarlo, pero más difícil aún fue llegar al monumento dedicado a Lorca. La sensación transmitida por los salteños era de que nunca habían escuchado hablar de ambos lugares. Fue necesario preguntar a unas diez personas dónde quedaba el museo *Las Nubes*, el GPS poco pudo ayudar, pues conducía a otra calle con el apellido Amorim, las personas no conocían la calle Enrique Amorim (por la cual está el museo), siempre nombraban al

otro *Amorim*. Otro punto desfavorable es el horario restringido para visitación. El museo sólo abre a partir del miércoles, algo que sólo se descubre llegando allá porque no consta en la página oficial de Internet, tampoco en la página de *Facebook* (<https://www.facebook.com/lasnubes1929/>; <http://lasnubes.org.uy/>), lo que puede imposibilitar la visita, conforme los días que le toque al turista estar en la ciudad. Difícil acceso, sin indicaciones visibles para saber cómo llegar y horario restringido para visitar, fueron obstáculos encontrados para conocer un poco más sobre una figura supuestamente ilustre en Salto. Y justamente se trataba de una época muy turística, eran vacaciones de Julio, y del mes que se conmemora el Aniversario de Enrique Amorim. Cundo finalmente se llegó al chalet/museo, no se pudo entrar porque estaba cerrado, era un martes. Pero la decepción sólo aumentaba, quedaba pendiente la visita al monumento levantado para García Lorca. Si ya fue una aventura encontrar el museo, llegar al monumento fue aún más complicado. Está ubicado en las barrancas del río Uruguay, en una zona rural. Se llega por caminos de tierra, tampoco hay indicaciones, placas, que orienten. En realidad, lo que hay son placas hechas a mano que avisan del peligro de esa zona, peligro de robo. Después de la tensión, finalmente avistamos el monumento, que prácticamente no se hace visible, se esconde en el medio de la mugre y del césped alto y desprolijo, el lugar está bastante descuidado. Lamentablemente decepciona, si se compara con la imagen mental, la idealizada o esperada.

2.1 AMORIM Y EL CINE: APROXIMACIÓN ENTRE GAUCHOS Y COWBOYS

Otro punto de interés que aparece en *El amante* y que provoca discusiones y reflexiones es la aproximación entre el gaucho y el *cowboy*. Obviamente Roncagliolo apenas comenta el contacto, más bien lo hace para depreciar la carrera cinematográfica de Amorim, manteniendo su tono particular, que mezcla ironía y desprecio: “Y es que, en el fondo, el vaquero norteamericano no era más que un gaucho que hablaba otro idioma: un individualista huraño pero esencialmente noble, arrojado a una tierra de nadie, que comía lo que cazaba con sus propias manos” (pg. 199). El capítulo **La fábrica de sueños** (pg. 197) tiene cuatro páginas, las cuales cuentan la relación de Amorim con el cine. Según el escritor peruano, Amorim se dedicó a la actividad cinematográfica porque su trabajo literario “perdía fuelle” (pg. 198). Empezó como guionista en la película *Kilómetro III* (1938), dirigida por Mario Soffici, que obtuvo algún reconocimiento de la crítica, pero el éxito vino con *El viejo doctor*, del mismo director. Según lo informado, la crítica de la época “demandaba un cine de plenitud argentina y sentido argentino” (pg. 197). En 1939 Amorim viajó a Nueva York, donde se quedó por cinco meses e “hizo contactos en Hollywood, trabó amistad con Luis Buñuel y la comunidad hispana que trabajaba en el cine norteamericano” (pg. 199). De esa visita resultó la idea de “casar” gauchos y *cowboys*, una vez que la figura emblemática del vaquero ya tenía la simpatía del público,

lo que podía resultar en una buena recepción de los personajes gauchescos: “Si a los norteamericanos les gustaban los unos, podrían gustarles los otros”. De ese “casamiento” nacieron artículos comparando los dos personajes: *El gaucho y el cowboy*, artículo que se encuentra en *Enrique Amorim: The passion of...* (93-95), conforme las informaciones que constan en los **ANEXOS** de *El amante* (375). Roncagliolo contextualiza históricamente la razón de la mirada norteamericana hacia los territorios latinoamericanos. Con la aproximación de otra guerra mundial, la industria del cine de California quería “garantizar un “mercado de repuesto para cuando se hundiese la economía europea”. El relato continúa y el tono despreciativo hacia Amorim no tarda en aparecer. Además de la descubierta cinematográfica, el autor apunta otro interés del uruguayo: “El Amorim que volvió de los Estados Unidos estaba frenético: acababa de encontrar la mina de oro que sus traducciones de *La carreta* no le habían dado”. Pasando algunas líneas, el lector se reencuentra con situaciones y características que refuerzan la imagen del Amorim que construye Roncagliolo, quien da a entender que los fracasados intentos cinematográficos (producir películas de vaqueros) se deben al carácter egocéntrico y ambicioso de hombre porfiado, caprichoso:

Amorim quería dirigir por sí mismo, y quería hacerlo directamente para Hollywood, no para una productora argentina. Para él, el público norteamericano, como el francés, era “infinitamente más culto y mucho más numeroso” que el rioplatense. Si sus películas no tenían éxito se debía a que la audiencia no estaba preparada para su talento. Ni siquiera el director lo estaba (p. 201).

Además de enumerar una lista de fracasos y humillaciones, el narrador peruano cuenta que Amorim sólo logra producir sus ideas porque compra a las personas indicadas (directores, productores), así lo hizo con Soffici (director de *Cita en la frontera*, 1940), con Davison (el director de *Casi un sueño*, 1942). Sobre el primero: “El director no podía ser demasiado agresivo con Amorim, porque le debía dinero, algo que el guionista le

echaba en cara constantemente” (201). Cuanto al segundo, “En persona y por carta, le exigió que propusiese una de sus novelas como guion para la Fox, o que produjese uno de sus guiones en México. Para presionarlo, le echó en cara el dinero que le había prestado” (202). Al término del capítulo, para encerrar con llave de oro, Roncagliolo corona y reafirma la figura “camaleónica” del uruguayo con este comentario:

Abandonado por el mayor mercado del mundo, acabado como escritor y como guionista, rechazado en su país y en el extranjero, Enrique Amorim hizo lo mejor que podía hacer, lo que habría hecho cualquier artista decidido a triunfar, lo único que podía garantizarle un éxito fulgurante, indiscutible y glamuroso: se volvió comunista (p. 203)

Más allá del éxito o del fracaso de Amorim en la séptima arte, está su capacidad de permitirse lanzarse a lo nuevo, de hacer experimentos artísticos y de ahí desarrollar sus observaciones.

El capítulo escrito por Roncagliolo abre la posibilidad de lecturas y producciones dedicadas a la comparación entre los gauchos y los vaqueros norteamericanos. Aunque no sea el enfoque de este trabajo, conviene dedicar algunas páginas al tema para reforzar la cuestión identitaria que aparecerá cuando se analice las novelas. Además se trata de un campo de investigación fértil y que viene ganando espacio dentro del universo académico, como lo ha demostrado recientemente los estudios realizados en la Universidad de San Andrés (Estados Unidos), por parte del programa de Extensión en Humanidades, cuya responsabilidad está en manos del porteño Martín Böhmer, director del área de Derecho de la Universidad, y de Michael Dinwiddie, de Muskogee, Oklahoma, dramaturgo, profesor de la Gallatin School de la Universidad de Nueva York¹¹. Ellos también organizan seminarios, como el que ocurrió en el 2008: Seminario Internacional “Gauchos

¹¹ Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1060755-la-argentina-y-eeuu-como-el-gaucha-y-el-cowboy>

y cowboys: navegando en las mitologías políticas y culturales”. Es un tema que interesa ahondar más adelante, en una producción futura, una vez que el enfoque aquí es otro, pero conviene hacer algunas observaciones que van a dar consistencia al análisis de las dos novelas gauchescas de Amorim, ya que observar los contrastes y semejanzas de estos dos personajes míticos, dice mucho del ser nacional de los países involucrados. Si se piensa en la importancia territorial, del espacio geográfico, en las batallas, en la cuestión indígena, en las fuerzas y oscilaciones de la naturaleza, en las marcas, rasgos, visibles en las costumbres, en el vocabulario, en lo cuanto todo eso influye, caracterizándolos y distinguiéndolos de los demás compatriotas. Como lo ha dicho Jorge Luis Borges, en su “Texas”: *Aquí también. Aquí como en el otro confín del continente, el infinito campo en que muere solitario el grito. Aquí también el indio, el lazo, el potro.*

En una entrevista al diario *La Nación* (19 de octubre del 2008), los ya nombrados estudiosos, Böhmer y Dinwiddie, destacaron las similitudes de gauchos y cowboys: “hábiles con las armas, ambos muestran cierta inclinación por el desarraigo. Ambos siguen solos en busca de nuevas conquistas y consiguientes peligros antes de asentarse en un rancho, junto a su mujer”. El análisis se hace más profundo e interesante cuando relacionan las creaciones artísticas, producciones literarias, de los personajes con las costumbres y las manifestaciones políticas e ideológicas de Argentina y de Estados Unidos (son los países donde desarrollan los estudios e investigaciones). En un dado momento de la entrevista, Böhmer hace referencia a la ya nombrada riña entre las obras y los autores *Facundo* / Sarmiento; *Martín Fierro* / José Hernández: que la primera obra, de 1845, es la depreciación del gaucho, mostrándolo como ocioso, figura al margen de la sociedad y del progreso; mientras la segunda, escrita veintisiete años después, es la defensa. Recuerda además que Hernández la escribió “durante la

presidencia de Sarmiento, como una respuesta a este último, y desde un hotel en la Plaza de Mayo, ubicado en frente a la Casa Rosada, a poca distancia de su adversario político”. La respuesta del *Martín Fierro* sirve como un aviso: “la comunidad deja al gaucho afuera y éste reacciona como gaucho malo porque le quieren imponer orden autoritariamente. Se siente víctima y se queja, como en los tangos”, dice el estudioso, quien evoca a estos textos para señalar que en éstos se refleja la constitución política:

“La autoridad en la Argentina se armó con el *Facundo* y con *Las Bases*, de Juan Bautista Alberdi: con democracia en las formas pero concientemente autoritaria. Por otra parte,, cuando se busca inclusión, se lo hace desde el *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, o desde el *Martín Fierro*: violando normas. Entonces creemos que la autoridad es ilegítima. Una infracción concluye como un diálogo entre pares, uno hace la ‘gauchada’ de completar el sueldo, el otro la ‘gauchada’ de no poner la multa. Desaparecen el policía y el infractor. Aquí aparece la relación de los argentinos con la ley y la institucionalidad”.

El autor recuerda el peronismo para señalar que fue un periodo en el cual la resistencia a la autoridad se hizo visible, se retomó la mitología del gaucho para luchar contra la autoridad del blanco, del porteño: “Allí hubo apelación a la tradición gauchesca, tendencia a ocupar el lugar del gaucho malo, resistencia ante el otro autoritario, reacción fuera de los marcos legales”. A continuación, aprovecha para relacionar el tema de la resistencia con la democracia y sostiene que para vivirla “hay que estar seguro de no estar en lo cierto, dar lugar al debate y el disenso. En la Argentina, el problema es que, como Sarmiento y Hernández, estamos seguros de estar siempre en lo cierto y no se permite la pelea”. Para concluir su idea repite los versos de *Fierro*: porque si entre hermanos pelean, los devoran los de afuera. Los ejemplos usados demuestran que no por casualidad *Fierro* es reconocida como la obra nacional por excelencia y, como lo recuerdan en el artículo, era algo que Jorge Luis Borges ya lo había señalado antes: “Si *Facundo* hubiera sido la

obra nacional, otra hubiera sido la suerte de este país”. Es complicado hacer ese tipo de afirmación, no cabe en este trabajo avanzar en el análisis, lo que sí conviene llevar en cuenta, para las reflexiones siguientes, es el juego político e ideológico que se puede realizar con las producciones folclóricas, muy favorables para los discursos nacionalistas, por ejemplo. Para los estudiosos entrevistados, lo gauchesco en Argentina “cotiza como producto para el turismo internacional, que degusta asados campestres con shows de boleadoras”. Afirman que algo bastante diferente ocurre en los Estados Unidos: “la mitología estadounidense rearmó una imagen de cowboys que es potente. La producción cinematográfica norteamericana sigue invocando westerns. Y la gente emula la cultura del cowboy en restaurantes y bares”. Ellos hacen un rápido comentario sobre la imagen “distorsionada, romantizada y estereotipada” del cowboy, los diferentes orígenes y la representación, generalmente fantasiosa, que tiene. Llaman la atención para el uso que muchos políticos hacen de ese ícono, buscando recursos en lo que representa: “símbolo de libertad, acción fuerza e individualismo, los políticos a veces buscan mostrar esa imagen de *self-made man* (‘el hombre que se vale por sí mismo’). Son los héroes que hacen el trabajo duro y defienden a la comunidad”. Citan a Ronald Reagan como ejemplo de hombre que se posicionó políticamente usando esta imagen. También explican el uso de la palabra *maverick*, que frecuentemente aparece en el medio político. Explican que, en el lenguaje de los *westerns*, es una alusión a las vacas sueltas o libres, a aquellas personas independientes del rebaño. Un *Maverick* es un “héroe de acción, el salvador arraigado en el imaginario estadounidense”. Comparan esa imagen con la política internacional adoptada por los Estados Unidos, dando como ejemplo las acciones sobre Irak: “se basan en partir de una convicción individual para llegar a una ciudad, arreglar los asuntos, eliminar al malo, y partir. La motivación se arraiga en la intención personal de hacer el bien, o creer que se lo está haciendo, más allá de los resultados que esto tenga”.

Las observaciones de los estudiosos nombrados ayudan a pensar en los momentos que un pueblo, o una cultura, recurre (o crea) a sus héroes, mitos, algo que va mucho más allá de lo político, como ya se comentó anteriormente. Tanto el gaucho como el cowboy inspiraron una literatura pintoresca, única. El ensayo intitulado *Gauchos, llaneros y cowboys: un aporte a la historia comparada*, de Richard W. Slatta (1984)¹², compara la trayectoria, semejanzas, diferencias y las obras literarias inspiradas en estos tres jinetes. Los primeros, habitantes del Río de la Plata; los segundos, de Colombia y Venezuela, y los terceros, del oeste estadounidense. Sobre las producciones literarias comenta:

Todos estos jinetes inspiraron grandes obras maestras de la literatura, aunque los géneros gaucho y llanero ocupan un más alto lugar en las letras latinoamericanas que el que tienen escritos acerca de los cowboys en los Estados Unidos. El gaucho vino a ser inmortalizado en una multitud de escritos en Argentina, Brasil y Uruguay.

El autor destaca al gaucho *Martín Fierro*, “un trabajo que devino en el poema nacional de la Argentina” y al *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, como fuertes representantes de la literatura gauchesca, y a *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, como relevante obra llanera. Por otro lado, llama la atención para la cantidad de memorias y novelas de cowboys, aunque ninguna con una posición tan alta como las sudamericanas nombradas anteriormente. Sin destaque novelístico, sobran los abundantes recuerdos y autobiografías escritas por los propios vaqueros, quienes, en general, sabían leer y escribir, a diferencia de los gauchos y llaneros. Otro estudio sobre el tema, de la Revista Iberoamericana (N° 14. Vol, VII. México, D. F., 15 de febrero de 1944), intitulado *La novelística del “Cowboy” y la del Gaucho*, confirma la poca relevancia de las novelas *westerns*: “Algunos nombres de cierta fama se encuentran entre los escritores de

¹² Disponible en: www.raco.cat/index.php/.../article/.../146061

‘Westerns’ (O. Henry, James Boyd), pero ningún novelista norteamericano de primer rango ha tratado al cowboy como tema artístico”. Si no encontró estatus en el universo literario, lo mismo no se puede decir de las producciones cinematográficas que van desde los clásicos de los años sesenta / setenta hasta los años recientes, como la segunda versión de *True Grit* (1969) de los famosos hermanos Coen en el año 2010, y la versión *western* de Tarantino, con su exitoso *Django Libre* (2012), una relectura de los *westerns spaguettis* de los años sesenta. Aquí en el Sur también hay producciones exitosas tanto en el cine como en la televisión: la más reciente versión del gaucho *Fierro* aparece en forma de dibujo animado (Roberto Fontanarrosa / Argentina, 2007). En Brasil se produjeron trabajos reconocidos y populares, no sólo en la región sur: *O tempo e o vento* (una serie televisiva de los años ochenta, basada en la novela homónima de Érico Veríssimo. Años después (en el 2013) se hizo la versión para el cine. A comienzo de los años dos mil se filmó la película *Neto perde sua alma* (2001), basada en la vida del general Antonio de Sousa Neto, que luchó en la Guerra del Paraguay (1864-1870). Otro gran éxito televisivo fue la obra *A casa das sete mulheres* en el año 2003, basada en la novela homónima de Letícia Wierzchowski, publicada un año antes.

Volviendo al ámbito novelístico, el autor apunta un mayor contraste entre la novela norteamericana y la sudamericana, que reside en el estilo, en el mensaje transmitido:

De un lado hallamos una relación viva y una psicología juvenil; del otro, los escritos esmerados de maestros del arte de novelar, que han aprendido de la tradición europea. Quizás la existencia de esta tradición causa el contraste, más marcado aún en el espíritu que la sustenta. En los Estados Unidos, ya se lea una novela espeluznante y chillona, o la relación auténtica de las diarias hazañas de un *cowboy*, se experimenta una sensación de fuerza en abundancia, de optimismo para lo futuro. Este *cowboy* nunca duda de que tiene una profesión espléndida, que puede dejar si lo quiere; pero no lo quiere. Él puede estar alquilado para el trabajo, pero es dueño y amo de su alma. No es tampoco la víctima de la suerte y de las circunstancias. El pequeño hacendado o el colono pueden desplazarlo, pero no desanimarlo... No pasa las horas apiadándose volublemente de sí mismo, como Martín Fierro, quejándose de

sus infortunios, ni tampoco como el muchacho de *Don Segundo Sombra*, meditando acerca de los misteriosos designios del destino. (MORLEY, Griswold S. *La novelística del "Cowboy" y la del Gaucho*. In: Revista Iberoamericana, N° 14. Vol. VII, 1944).

Además de los contrastes referidos, conviene señalar (brevemente) la diferencia del contexto histórico, político- económico que vivían el gaucho y el *cowboy*, ésa, según los diferentes estudios nombrados, embaza el contraste en el estilo novelístico. Según SLATTA (1984), si el *cowboy* trabajase duramente, “con un poco de esfuerzo y suerte” podía lograr un lugar para juntar su rebaño. Ya en Argentina había un monopolio por parte de los terratenientes, quienes impedían que los gauchos y pequeños agricultores se hiciesen propietarios. “El arrendamiento y el trabajo migratorio estacional quedaron como única opción”. El gaucho enfrentó interrupciones políticas y militares que el oeste norteamericano jamás presenció después de la dura guerra civil de 1860. “En los llanos y en la pampa, los comandantes militares podían reclutar forzosamente la mano de obra y retenerlos en servicio indefinidamente. Tal desarraigo y violencia hacía muy precaria la existencia de la mano de obra rural”. Al indicar las épocas históricas que los dos personajes ocuparon en el tiempo, el autor destaca otro contraste importante entre ambos, que los gauchos practicaban sus tareas desde el inicio del siglo XVII, “que existieron como grupo social diferenciado por más de un siglo hasta su declinación por el año 1870. De ahí en más, individuos aislados continuaron llevando la vida tradicional del gaucho”. Ya el *cowboy* tuvo otra trayectoria en los Estados Unidos, su tiempo áureo duró el tiempo de los “grandes arreos de ganado hacia el norte desde Texas”, de 1866 a 1890. “el alambrado y la granja pronto alteraron el tradicional trabajo rural a cielo abierto, estando contados los días libres de cabalgata del *cowboy*”. El autor deja claro que los vaqueros aún existen, pero “la época clásica de la vida había desaparecido”. Además, según su opinión, los *cowboys* fueron más abiertos a la modernización, una vez que se encontraban

más cercanos a las zonas industriales en expansión en los Estados Unidos. Menos aislados, fácilmente tuvieron acceso a los productos industrializados, que satisfacían a sus necesidades diarias (armas de fuego, montura, botas, alimentos y material de lectura). “En contraste, artículos hechos a mano acompañaban al llanero y al gaucho. El gaucho trenzaba su propio látigo y lazo y desgarraba el cuero de una pata de potro para hacer botas”. Actualmente, el gaucho (aquel hombre que realiza el trabajo de doma, campereadas, rodeos y otras actividades en las estancias) ya vive otra realidad. Por lo menos una gran parte de ellos está al tanto de las tecnologías, utiliza teléfonos móviles y computadoras, poco importa lo que consume, busca mercancías y recursos en los centros urbanos. En el interior del norte uruguayo, por ejemplo, hay un fenómeno relativamente reciente, que está relacionado con la modernización en el medio rural. Se trata de un fenómeno lingüístico de frontera, que pide más investigación y estudio, algo que no da para hacerlo en este trabajo. La llegada de los aparatos televisivos y los cables de comunicación en los medios rurales (específicamente en la región de Tranqueras, alrededor de veinticinco años atrás), permitieron que el gauchaje tuviese acceso a los canales brasileños de televisión, y con eso, a las famosas telenovelas. Más allá de la euforia generada, apareció un fenómeno lingüístico que se puede presenciar en la zona y alrededores: cuando uno de estos trabajadores intenta hablar portugués, en lugar de usar la forma de tratamiento *tu* (utilizada por los habitantes del Río Grande del Sur, compañeros de frontera), ellos automáticamente usan el *você* (forma de tratamiento ampliamente usada en Brasil y reproducida en las telenovelas). Sin embargo, hay muchas actividades de la labor rural que mantienen las características de antaño, es el caso de las *yerras*: actividad que mezcla fiesta y trabajo con el objetivo de marcar, castrar el ganado, de la cual participa la peonada, el patrón y el vecindario. Algunas estancias practican los métodos tradicionales, que ignoran por completo el sufrimiento del animal, mientras otras

han incorporado prácticas más modernas, que valoran el bienestar animal. Todavía existe el *guasquero*, aquel que hace un trabajo artesanal con cuero, es una habilidad que se transmite de generación a generación. Son muchos los jóvenes interesados en aprender las costumbres gauchescas y en mantener algunas tradiciones, con las adaptaciones y transformaciones necesarias y naturales, decurrentes del paso del tiempo. De norte a sur de Brasil están presentes los *CTGs* (Centro de Tradiciones Gauchas), lugares creados en el sur del país para mantener las tradiciones gauchescas (danzas, comidas típicas, rituales) y que se hicieron presentes a lo largo del país por los *gaúchos* que salieron a echar raíces en nuevas tierras.

El gaucho que aparece en la narrativa de Enrique Amorim es el que habita las fronteras del norte uruguayo, aquel que por convivir cercano a Brasil se mimetiza con el *gaúcho* fronterizo en algunos aspectos y se distingue en otros, logrando así rasgos particulares. Antes de entrar en los personajes del escritor uruguayo, conviene recordar que es necesario tener cuidado con las generalizaciones y tipificaciones de un grupo de personas. Ya se señaló que la palabra *gaucho* tiene diferentes significados, dependiendo del lugar, del tiempo y del individuo que habla.

LA CARRETA

La Carreta (1932) es la narrativa celebre de Amorim, que deriva de su cuento *Las quitanderas* del libro *Amorim* (1923), como ya se comentó anteriormente. Sobre la transposición cuento-novela se recomienda la lectura del análisis crítico de Fernando Aínsa que abre la edición del año 1988, de la Universidad de Costa Rica. La novela cuenta la trayectoria de un prostíbulo itinerante en la campaña, en los campos que se extienden a lo largo de la frontera Brasil-Uruguay. Está dividida en capítulos que van del I al XV, aparentemente autónomos, no hay una conexión causal entre ellos, como lo coloca COSSE¹³, parecen independientes, aunque se siente que van sumando y forman un conjunto final, hay un fondo conector: la frecuente animalización de las relaciones humanas, la realidad dura y grotesca, donde la sexualidad latente dicta las conductas, la precariedad de recursos (materiales, emocionales) encadenan el universo de los personajes:

Por la tiniebla de la carpa pasaba el de los cabellos largos y lacios; el de fuerte musculatura y el de magras carnes; el de violento olor a cuernos; el de la boca carnosa y bigotuda; el desdentado; el de barba y el lampiño, y el de largo facón o el de pesado revolver, todos diferenciados, ya sea por la indumentaria o por algún atributo natural sobresaliente, pero idénticos en el fondo: bestias sedientas de placer. Así fue pasando el pesado desfile de varones, cruel y sensual. (*La carreta*, Alcalá, 2012. Pg. 44).

¹³ COSSE, Rómulo. *Perspectiva de un narrador*. In: *La Carreta*. Edición crítica, Costa Rica, 1988.

En el texto *Perspectiva de un narrador*, COSSE (1988) hace la siguiente observación sobre la organización de los capítulos: “No hay un régimen causal que los encadene” y ejemplifica esa falta de articulación causal con lo narrado en los capítulos III (episodio que trae al tropero Chaves y su drama particular, a quien el difunto no lo “deja hacer”, que queda expuesto a la “pastelera” Clorinda. El tropero regresa en el capítulo VII, pero sin relación con la muchacha); IV (la pasión repentina entre Chiquiño y Leopoldina que el lector cree que continuará en el capítulo siguiente, pero el comienzo del V ni si quiera los nombra, hay un corte, se inicia otra escena y los dos personajes apenas son nombrados en la última página del capítulo, momento en que se escapan de Matabayo. Son pocos los personajes que el lector logra visualizar una trayectoria, aunque fragmentada, que ganan mayor destaque en la trama: son ellos Matabayo y Chiquiño. Ellos aparecen al comienzo y tienen una presencia más estable, llegan hasta el final de la trama, aunque no aparezcan en todos los capítulos, así como el misterioso Chaves. Incluso las “pasteleras” (prostitutas) cambian en un determinado momento de la novela (capítulo IX). Los demás personajes entran y salen sin ceremonia, con naturalidad, dejando el porvenir inconcluso, tal como la vida en el tiempo presente, se vive sin saber exactamente “el final”. Situaciones como las señaladas acompañan a toda la narrativa: “Ahora bien, aunque sea un hecho objetivo que el desarrollo de la historia no implica la presencia de una cadena consecuente de anécdotas, esto no es necesariamente un defecto. De forma que se está frente a un principio constructivo distinto al de la novela realista y decimonónica, “pensemos en un modelo al respecto, de Eugenia Grandet, de Balzac,” (COSSE). La estructura pensada por Amorim revela su lado experimentalista, creativo y artísticamente avanzado, en vanguardia. Como muy bien lo expresó Fernando Aínsa en su análisis crítico sobre esta novela, es que ésta “carece de una estructura novelesca tradicional”, porque en su génesis se encuentran diferentes relatos cortos, y éstos no son

encadenados de forma accidental. Otra vez más Aínsa acierta en su observación: “El autor los convirtió (a los cuentos) en el eje de su plan y no simplemente en episodios accidentales o secundarios de una estructura concebida de otro modo. Los cuentos constituyen el nódulo de *La carreta*”. Tal vez por eso, por la estructura desarrollada, el lector se queda con la impresión de que el mayor destaque de la novela, su personaje principal, no es una persona específica, es justamente la carreta, con su carga viva, con su ritmo particular, acomodaciones y situaciones que se dan con su andar.

El primer capítulo inicia con la presentación de Matabayo (apodo que ganó porque mató de un puñetazo a un potro), es un *guasquero* que arregla arreos, pero que no tarda en cambiar la labor con el cuero por el “circo”, el negocio de “la carreta”. Vive en Tacuaras, “instalado en una loma a la entrada del pueblo... Los malos pasos se podían ver desde su rancho. Y en oportunidades hasta contemplar la lucha de los carreros empantanados” (pg. 13). En uno de esos accidentes que conoció a los viajantes del “circo”. Está casado con Casilda, su segunda mujer, y tiene dos hijos: Alcira y Chiquiño. Su imagen ya fue rodeada de mitos entre la paisanada:

Hombre malicioso, estaba siempre decidido a la apuesta, para no permitir que alguien tuviese duda de su fortaleza ni se pusiese en tela de juicio su capacidad. La pulseada era su débil, y no quedó gaucho sin probar. Los mostradores de las pulperías habían crujido bajo el peso de su puño, al quebrar a los hombres capaces de medirse con él. Andaban por los almacenes un pedazo de hierro que había doblado Matabayo y una moneda de un peso arqueada con los dientes. (*La carreta*, pg. 12)

Pero la buena fama quedó en el pasado de Mata (así lo llamaban para acortar su nombre), ya le había contaminado el tifus, “que lo había tenido panza arriba un par de meses, le dejó como secuela una debilidad sospechosa. No era el mismo. Tenía un humor de suegra y ya no le daba por probar su fuerza con bárbaro golpe de puño en la cabeza de

los mancarrones” (pg. 11). Su vida cambia de rumbo cuando decide meterse en los asuntos de un circo decadente. Su idea era “sacarle partido al derrumbe. De todas aquellas tablas podridas, de todas aquellas raídas lonas y hierros herrumbrados podría surgir una nueva empresa” (pg.15). Para la nueva empresa cuenta con el apoyo de Secundina, quien “hacía en el circo el papel de capataza”, papel que más adelante lo desempeña Misia Rita. Juntos, Matabayo y Secundina, idean el negocio de las “pasteleras”, que luego son llamadas de “carperas” hasta finalmente llegar a “quitanderas”, nombre que solo aparece después de la primera noche de negocio (cap. III). Sin embargo, el plan de los dos no sale exactamente como lo habían pensado, una vez que el director del circo (don Pedro) se entera, a través del comisario del pueblo (don Nicomedes), del negocio paralelo y lucrativo, del cual lo dejaron de afuera:

Don Pedro, rojo de indignación, juró ignorar el negocio. Dijo que habría de vengarse de aquella gente, que echaba a perder el oficio... A don Pedro se le ocurrió una idea. Y, hombre de empresa, se decidió a ejecutarla. Para ello solo le hacía falta el apoyo del comisario (pg. 28).

El capítulo tercero es el que narra la venganza de don Pedro hacia las muchachas quitanderas, Secundina y Matabayo. El director, con la ayuda del comisario, planea que los clientes entreguen billetes falsos por el servicio de las “vendedoras de pasteles y quitandas”, y, para que ellas no se den cuenta de la trampa (en el texto aparece la palabra *treta*, que también se usa en la lengua portuguesa con ese mismo significado), necesita que la carpa de las mujeres esté a oscuras. Para ello le pide a Nicomedes que obligue a los frequentadores de las carpas a no prender fuego, ni encender luz después de la medianoche. Además del comisario, don Pedro tuvo el apoyo de Kaliso (el italiano dueño del oso) y Sebastián (el boletero):

Los tres sujetos parecían niños empeñados en un juego diabólico. Se habían tomado un trabajo singular. Luego de comprar una hoja de papel secante oscuro, con gran cuidado fueron cortándola en pedazos del tamaño de un billete de papel moneda. Después de darles la forma y la suavidad de billetes de banco, los frotaban entre sí, y se los iban pasando sin mirarlos para comprobar si era fácil confundirlos con el modelo (pg. 33).

Según las informaciones del prólogo de la edición de la Biblioteca Artigas (Montevideo, 2004), escrito por Wilfredo Penco, este capítulo (III) “el autor había titulado provisoriamente en uno de sus esquemas organizativos con dos palabras que son su síntesis argumental: *Broma y huida*” (pg. 23). La primera, una referencia a la venganza de don Pedro, al espíritu de los habitantes de aquella región: “Y no les fue difícil alcanzar la complicidad de aquella gente, dispuesta siempre al embollo y a la picardía” (pg. 33). La segunda, una referencia al misterioso Chaves, personaje que aparece, desaparece y resurge en diferentes momentos de la trama, y, “como una sombra acompaña, intermitente, el tránsito de la narración” (PENCO, 2004). Su huida de los brazos de Clorinda es el otro momento definitivo del capítulo tercero. El diálogo de los dos revela grandeza poética y profundidad humana, es uno de los mejores pasajes del texto: con pocos recursos lingüísticos, un vocabulario restringido y localizado, un estilo crudo, sin adornos, comunica mucho:

- ¿De ánde sos? Le preguntó muy por lo bajo Chaves.

Aquella apremiante pregunta bordeada de oscuridad, sorprendió a Clorinda.

- ¿Qué importa de dónde? Le contestó bostezando.

- ¿Venís del sur? ...

-Sí.

- ¿Cuánto tiempo hace que estás con esa gente?

- ¡Parecés comisario! Te da por preguntarme ahora...

Durante el día te quedás cayadito como con miedo y ahora querés conversar.
¿Sos casado?

-No, soy viudo- contestó con voz velada-. Hace poco tiempo perdí a mi mujer.

-Me lo imaginaba, por el luto... ¿Sos de por aquí?

-De muy lejos, m'hijita... ¡Y m'enredau en tanto camino, que cada día me parece que está más lejos mi casa!... (pg. 40)

El diálogo continúa entre caricias que avanzan y retroceden conforme las preguntas y respuestas. Al rato viene una pausa en la charla: “se quedaron silenciosos, respirando juntos” (pg. 42), pero las caricias no cesan. De repente, en ese momento de silencio y divagaciones por parte de los dos, Chaves es traicionado por su imaginación e interrumpe abruptamente las manifestaciones de deseo, alejándose fastidiado de Clorinda, quien por su vez se queda perpleja delante de lo ocurrido. Ella, insistentemente, le pregunta qué le pasa, pide una explicación. Después de mucho insistir, “él respondió, fuera de sí: - ¡El finau no me deja!... ¡Maldito sea!... ¡Desde hace tiempo no puedo hacer!... ¡No me deja, canejo, no me deja hacer!... ¡Maldito sea! ...” (pg. 43-44). Dice eso y sale campo a fuera, no sin antes haberle arrojado a la *carpera* los billetes de la farsa.

Del capítulo primero al cuarto fluye la narración, hay una secuencia cronológica, se define el universo de las *quitanderas*, el origen y el oficio de esas damas:

Eran varias las carpas. Las vendedoras de quitanda, charlatanas de oficio, animaban a la concurrencia.

Entraban, salían... se dejaban llevar por la cintura o simplemente esperaban atentas boca arriba al hombre que les tocaba en suerte.

Saciaron sus apetitos, calcularon sus ganancias, entre un desorden de cojinillos, arpilleras, sacos y paquetes de tabaco y rapadura. El aire fuertemente impregnado de olor a tabaco las había trastornado. Los silencios que por momentos se hacían afuera, les infundieron miedo. Era la soledad agitándose (pg. 44).

En los capítulos IV, V y VI reaparecen los personajes anteriores, con mayor o menor frecuencia, y también entran en escena otros núcleos narrativos de destaque. El episodio de Pajuán, un brasileño que gana la vida distraendo a los clientes de las pulperías con su carrera de gatos: “explicaba en una jerga pintoresca la utilidad de los gatos” (p. 52). La forma de hablar de ese personaje evidencia la mezcla lingüística que hacen los habitantes de la frontera del norte uruguayo, donde aparece el *portuñol*: “_ Bueno... Isto e para meus bichinhos... A segunda volta eu desafío a todos os gatos de *La Lechuza*” (p. 53). El lugar donde se desarrolla la historia es en la pulpería *La Lechuza*. El capítulo V termina con la huida de Chiquiño y Leopoldina y el relato de la situación de Matabayo y su “empresa”: “La noche en el carretón fue triste. Rosa, Petronila y Secundina no recibieron visitas. Matabayo, en la pulpería, fue empinando el codo, uno tras otro vaso de caña, hasta caer borracho” (p. 55). El capítulo sexto inicia con la descripción de otro lugar, el *Paso de Mataperros*, donde están Chiquiño y Leopoldina, un ambiente a campo afuera por el cual corría un hilo de agua. Aquí se nota la conexión del hombre y su medio, el campo:

Chiquiño se sentía en su medio natural. El campo abierto le parecía suyo, como cualquier otro siente la sensación de la propiedad, en un cuarto de tres por cuatro. El mundo, el campo que tenía por delante, era suyo, con sus montes, sus cerrilladas, sus arroyos y sus cuchillas. Suyo para andar con aquella china que había ganado bajo un carretón, una noche, en plena soledad. Se la había ganado a su padre, a la Secundina, a los del circo, a la noche y a todos los que se la quisieron escamotear. Era cosa suya, la primera cosa conquistada. (p. 57-58)

El narrador logra ambientar con naturalidad al lector. El universo narrado se hace vivo, presente, a través de las sensaciones, del lenguaje, de los aromas, de las impresiones, expresiones. La atmósfera amorimeana es cruda y se confunde con su gente. Ambiente y seres humanos se mimetizan:

A uno y otro lado del camino, las tierras laboradas ofrecían un armonioso conjunto. Hondonadas y cuestras, abiertas en surcos en la tierra negra, infundían en el ánimo un estado noble de amor al trabajo. La entraña partida por el arado exhalaba un olor penetrante. Paralelos los surcos, determinaban un orden perfecto en las ideas de los que los contemplaban. A lo lejos, un rancho daba la sensación de la propiedad, lo que llamaba el progreso lento y seguro. Un labriego, de pie en el medio de la tierra arada aparecía como surgiendo del surco. Alta y fornida estaca de carne y hueso, que traía a la mente una idea sana y alentadora. Imágenes de salud y de vida surgían al contemplar la labor realizada tal vez por aquel ejemplar humano, de pie sobre la tierra. Aquel hombre, vegetal, resuelta bestia de labranza. Era cuando contemplaba (pg. 45).

Hay en *La Carreta* una nueva creación o recreación de la campaña y su gente. No hay lugar, aquí, para el gaucho “floreado”. Los seres que habitan sus páginas tienen que lidiar con una realidad dura, pobre, melancólica, violenta. Sin embargo, Amorim también hizo notar que en este medio degradado hay espacio para el amor, la ternura, como en la escena de Chiquiño y Leopoldina: “La soledad les dio un valor inesperado que se hizo deseo en Leopoldina; impulso en el muchacho” (p. 49). Otros momentos menos densos aparecen cuando se relatan las creencias populares, los mitos y supersticiones, lo que ayuda a suavizar la atmósfera. El tono que predomina en la narración no sólo está en la contramano de la pintoresca literatura criolla, sino que también revela una intención crítica por detrás. Al mostrar un lado “feo”, personas vulnerables y olvidadas o ignoradas socialmente, el autor transmite su mensaje: el campo no es el paraíso perdido, el lugar “pintoresco y limpio, sano y feliz y que sus gentes eran ingeniosas y aguantaban más que

los restantes seres de la tierra... porque tomaban mate”¹⁴. Amorim fue duramente criticado por algunos críticos contemporáneos a la novela, como lo hace notar PENCO (2004) en su prólogo, a través de los periódicos y revistas de la época:

Se dijo que producía asco en el lector (en **La razón**. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1932), se le tildó de ofensivo a las personas de buen gusto (en **Crisol**. Buenos Aires, 3 de noviembre de 1932), con más cuidado se le señaló que cargaba demasiado las tintas (en **El país**. Montevideo, 5 de diciembre de 1932) o que *la nota realista... cuando llega a presentarse excesivamente descarnada, puede perjudicar una obra* (en **La prensa**. Buenos Aires, 22 de enero de 1933). Años más tarde otros autores siguieron haciendo observaciones en la misma línea: Luís Alberto Sánchez, “ese naturalismo de primer agua, tosco y hasta desagradable, que prima en **La carreta**. (*La carreta*. Biblioteca Artigas. Montevideo, 2004).

Lo que reclamaba Amorim en aquel entonces es, en mi opinión, aún oportuno y pasivo de crítica, pues al mitificar un determinado grupo de gente, como los gauchos, por ejemplo, se ocupa una posición cómoda. Las autoridades, los líderes políticos y los demás compatriotas cuando tienen internalizado el pensamiento y el discurso que coloca al gaucho en un lugar privilegiado, idealizado, de alguna manera se abandonan e ignoran otras cuestiones, otras verdades relacionadas a la vida de aquél. Si Amorim pesó la mano al construir su universo gauchesco, como lo hizo notar la crítica literaria de la época, hoy se sabe que, a su manera, pudo hacer con que aquella gente y localidad ganara notoriedad, o, lo que fue aún más importante, echaran una mirada diferente hacia el universo gauchesco: socialmente empobrecido, decadente, abandonado. Sin embargo, su obra está lejos de ser obra de testigo, de denuncia: “Ha sabido transmutar esa materia documental en arte. Ha conseguido salvar en buena parte de sus novelas el abismo que separa el

¹⁴ AMORIM, Enrique. “Conferencia” apud PENCO, 2004, p. 33.

testimonio social o político de la creación narrativa plena”¹⁵. El ambiente y los instintos naturales ganan otra dimensión. La naturaleza no es refugio, sino un resorte que acciona las conductas humanas y el acto sexual es la motivación principal de la existencia, que a veces sirve de remedio para aliviar a la condición solitaria y aislada de sus personajes y, en otras situaciones, perturba, deteriora, condena.

Continuando con el resumen del capítulo VI, el cual merece destaque por la carga mística que tiene y por tratar de algunas creencias y supersticiones. No por casualidad entra en escena un personaje indígena, el indio Ita, el cual proporciona una de las escenas más emblemáticas y representativas de la novela: la despedida sexual con su difunta mujer, *La Pancha*.

Ita, el indio milagrero, estaba desnudo, y desnudo el cuerpo de la finada, desnudo el cadáver de la Pancha. Bárbaramente unidos, frenético el indio desde la vida. La mujer, fría. Los brazos de la hembra caían como péndulos de la cama. Iba la boca del indio de un lado a otro del rostro exangüe, besándola, en aquellas últimas nupcias, a la luz de un candil parpadeante y amarillo. (p. 64)

La lectura de esa escena “deslocante” me trajo a la memoria un episodio bastante similar presenciado por mi mamá. Una vez en campaña, en las tierras coloradas de Rivera, Uruguay, mirando hacia el alambrado, divisó a lo lejos a un pavo. El animal le llamó la atención porque se movía enloquecidamente. Cuando se acercó más, pudo ver que se trataba de un acto sexual entre un pavo y una pava, pero la pava estaba muerta y el macho seguía en su frenesí, como si nada. La actitud del pavo se puede considerar natural dentro de su contexto, se trata de un animal, con todo, a mis ojos, siempre la tomé con violencia,

¹⁵ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Realidad y fantasía*. In: *La Carreta*. Edición Crítica, Costa Rica, 1988.

justamente por la transposición posible: la pava podría ser yo, mi madre o cualquier otra mujer. La vida y la literatura han comprobado que el ser humano es capaz de las mayores bestialidades. ¿Y qué decir del indio, su actitud está relacionada a un rito, a una costumbre ancestral o estaría medio *embrujaú*? *¡Aura hay que despedirse!* ..., lo repite en más de una ocasión (p. 63), con la naturalidad de quien sabe lo que está haciendo. Por otro lado, lo que hace Ita provoca asombro a los demás presentes en el rancho de la difunta: Chaves (el tropero viudo del capítulo III), una vieja, dos muchachas y un paisano de pelo largo. Este último fue quien vio la escena del indio *jineteando a la muerta*: _ ¡La Virgen me perdone!... _ Dijo dramáticamente. ¡Joi Dio!” (p. 64). Otro gesto del indio que inquieta a los otros participantes es el sacrificio de *Sentencia*, un perro mastín cimarrón que tenía. Lo mata “de una apuñalada” porque creía que con el sacrificio reviviría a su mujer. Los tres hombres dicen qué opinan del acto de Ita. El de pelo largo y Chaves condenan al indio, concuerdan que fue un sacrificio *enútil*, que fue injusto, pero Chiquiño exclama: “_ Cada cristiano tiene su creencia! Y hay que respetarla” (p. 63). El de los cabellos largos termina concordando con Chiquiño y finaliza comentando que en la tribu de Ita, “asigún cuenta él, las cosas eran muy diferentes”. El relato y los diálogos del capítulo permiten reflexionar sobre el papel del indio en aquella sociedad, ¿qué lugar social ocupaba? Se nota que a través de sus costumbres “diferentes” logró un lugar definido, aunque aislado y al margen de los centros poblados, ganó visibilidad y voz por sus particularidades:

Observaba el vuelo de las aves, escudriñaba el cielo, hablaba con la luna. Todos estos extraños hábitos sorprendieron en un principio. Pero como en repetidas ocasiones acertó, anunciando, con muchos días de anticipación, mangas de langosta, lluvia con granizo y algún otro fenómeno extraordinario acabaron por creerlo un poco brujo. No se sabía de dónde había venido. Siempre que se hablaba de ello, respondía que la selva impedía ver el lugar. (p. 62)

Chiquiño y Leopoldina llegan al rancho del indio porque ella necesitaba de cura, creía que los yuyos de Pancha le iban a quitar los dolores. Todavía existe mucha gente del campo que recurre a los remedios caseros, a rezas y hierbas para las dolencias o, simplemente, para lograr algún beneficio. De todos modos, se percibe el espacio restringido y limitado del indígena, algo que se pone aún más en evidencia con el transcurso del tiempo.

Al entrar en el capítulo VII ya aparecen otros nuevos personajes, son ellos: Tomasa, Maneco y Cipriano. El capítulo es bastante corto, pero intenso al relatar la relación de los tres, que se da a un nivel físico, sexual, aunque el tercero participa a distancia, sólo en los pensamientos de Tomasa, quien admira a Cipriano (su joven patrón) desde lejos, mientras se deja acariciar por su compañero Maneco. Pero el relato gana cuerpo cuando aparece la carreta, que pasa por la estancia de Cipriano rumbo al *Paso de las Perdices*, momento en que el narrador reflexiona sobre la propiedad de tierras y la cuestión social:

Desde la carreta se veía la estancia como se ven las rocas de la ladera de las sierras, como se ven los árboles al borde del camino. Como cosas de Dios, del destino, de la fatalidad. Estancias arboladas, casas firmes, algún pequeño torreón. ¿Por qué estaban ellas enclavadas en los cerros y tenía que rodar la carreta como rancho con ruedas, siempre por el camino, sin hallar un trozo de tierra que no fuese de nadie? ¿Es que no habría un rincón en el mundo, para dar de comer a los bueyes, sin tener que pedir permiso, un palmo de tierra para sembrar un poco de maíz y esperar la cosecha? ¿No habrá en la tierra tan grande, un pedazo de tierra sin dueño? (p.70)

Cuando se ve a una carreta pasando desde una casa de campaña, ésta transmite la idea de que tiene un rumbo fijo, un destino final. “Sin embargo aquella carreta, únicamente tenía rumbo cuando se detenía en la noche” (p. 71). La carreta y su carga viva seguían lentamente, errantes, como un barco a la deriva, sin saber del porvenir, sin nada para

conquistar, sin nada para esperar: “¿Para qué moverse en el campo, sino para conquistar algo? Nadie dio jamás un paso, nadie anduvo una legua sin conquistar un palmo de tierra.” (p. 70).

El capítulo VIII trae como protagonista a una quitandera innominada, una mujer “cuarentona, ancha de caderas, de piernas flacas, sorprendentemente desproporcionadas con el resto del cuerpo... dientes blancos, fuertes y parejos” (p. 75). Además de ella, componen el relato seis hombres que viajaban juntos por catorce días, en un barco, sin encontrar paradero. Son “cinco humildes y uno soberbio: el capitán, de robusto tórax, brazos al aire, tostados por el sol; ojos pequeños y dañinos, frente estrecha, bigotes caídos sobre un carnoso labio inferior” (p. 74). La embarcación, finalmente, ancla una noche en el rancherío de un puerto. En esta ocasión la vida de la quitandera y la del capitán se cruzan, ella había ido hasta el barco a encontrarlo a pedido de un amigo de él. A semejanza de lo que ocurre en el capítulo anterior, aquí también el acto sexual gana participantes imaginados. Al verse en los brazos del capitán, la quitandera siente la presencia de los otros cinco hombres, quienes “simulaban dormir, esperando el instante apasionado” (p. 75). Los tripulantes estaban del otro lado, los separaba apenas un tabique de por medio. Ella “los tenía tan presentes que era imposible atender como debiera al capitán: ¿Cómo eran? ¿Altos, bajos, negros, blancos? ¿Estarían dormidos o escucharían las palabras de amor del capitán?” (p. 77). La idea de estar ella sola, sobre las aguas, con los seis hombres no la soltaba: “Se había acostado con seis hombres a un tiempo, pues oía roncar a uno, toser a otro, darse vuelta a un tercero, y sentíase clavada en el duro lecho por el vigor del capitán” (p. 78). La pobre mujer se fue sintiendo cada vez más presa y sin aire con el peso de los presentes, pues ya no se trataba de uno. Al tratar de librarse del plomo que la aplastaba, el amenazante hombre la hizo callar para que pudiese concluir lo que había empezado. Una vez terminado, la llamó de basura y la expulsó con un puntapié. Lo que

sigue es el relato crudo del lado más bajo y bestial que puede tener un ser humano. Los tres hombres que acompañaban despiertos al encuentro del capitán salieron como zombis detrás de la mujer: “Disputándose la presa, los tres hombres anduvieron un trecho, como tres hormigas con un pedazo considerable de azúcar. La mujer era una carga ya sobre el hombro de uno, ya entre las piernas del tercero” (p. 78). La quitandera trata de defenderse, lucha, muerde, araña, grita, pero termina cediendo. Según lo narrado, ella sólo resiste porque piensa que el ataque fue una orden del capitán, “del canalla”. Los tres entran en un acuerdo de cuál va primero, ella atiende a todos y termina en un estado lamentable, de pura desgracia: “Sorteando piedras, cruzando barrancos, alzando teros, que revoloteaban encima de su cabeza, iba despertando el campo, desfalleciente, embarrada de pies a cabeza, con los cabellos sueltos al aire del amanecer” (p. 80). Al llegar al carretón, toma unos mates y se acuesta, como si nada hubiese pasado, como si lo ocurrido fuese totalmente natural dentro de su mundo, donde nada cambia, pues, al día siguiente, todo a su alrededor continúa en un fluir lento, tedioso, y ella simplemente se deja llevar:

El sol le bañaba el rostro, el aire le agitaba los cabellos y le alzaba las faldas. Algunas hierbas secas se le habían metido entre los senos. Un perro, a pocos pasos, la miraba con el hocico alargado, con el olfato atento. Y, altas las voluntariosas caderas de la cuarentona parecían a otros hombres desde el sueño en que estaban guarnecidas. (p. 80)

Es justamente esta mezcla de naturalidad, brutalidad y pasividad en lo narrado que desafía e inquieta al lector. El medio hostil, las condiciones precarias fomentan el lado feo, deforme del ser humano, aquel que se cree esconder, o controlar, cuando se lleva puesto el traje de la civilización. Las situaciones que salen del control, que exponen la fragilidad humana, son las que agudizan los instintos y, en estos casos, nada es mayor que la preservación del individuo, es donde se reduce el “otro”. Dentro del contexto presentado,

ya es esperado que hombres que pasan meses sin ver a una mujer reaccionen como lobos delante de corderitos, incluso las propias mujeres tienen consciencia del rol que ocupan: una vez metidas en el carretón, andan “por los campos secos de caricias, prodigando amor y enseñando a amar”. La única promesa de cambiar la situación en que viven, de soñar con otro destino, también depende de la voluntad masculina: un casamiento con un hombre más afortunado, un estanciero. Tal cual lo soñó Clorinda, la quitandera rubia que fincó su viaje, en la carreta, en la promesa que le hizo Secundina, la de que le había reservado un estanciero: “Si te acomodás con él, te vas a ráir de todas las mujeres de la tierra” (p. 46).

En el capítulo siguiente, el IX, la carreta, su carga y funcionamiento vuelven a ser el núcleo. También reaparece la quitandera brasileña, una jovencita con alrededor de quince años, Petronila. Es la única tripulante conocida de la carreta, que lleva otras tres mujeres y un *gurí*. La Mandamás ahora se llama misia Pancha o la Gonzáles, “una vieja correntina, conversadora y amable, con aire de bruja y de hechicera” (p. 82). Además de las mujeres, aparecen también un comisario y un muchacho, *Correntino*, quien protagoniza, junto a Petronila, el capítulo. Algunas páginas después el lector se entera que el joven es hijo de la celestina, la Mandamás, se trata de un hijo perdido: “La vieja alcanzó a ver las dos cicatrices, anchas y profundas, huellas de dos troncos de ñandubay caídos sobre aquellas espaldas cuando Correntino era niño” (p. 88). Él jamás llega a enterarse que aquella mujer es su madre. Estas dos vidas se vuelven a cruzar porque, una noche, el comisario cae con Correntino donde acampaba la carreta. El apodo de Correntino era *marica*, por la fama que tenía, porque no buscaba chinas y sólo al sentir hablar de ellas y de las aventuras, él ruborizaba, enmudecía (p. 81). Era siempre motivo de bromas y chismeríos por donde pasaba, todo porque su postura no estaba de acuerdo con los moldes de los demás hombres de aquellas bandas: “—Dicen que muenta una

yegüita pिकास –maliciosamente remataba la broma un mal pensado”. El comisario lo lleva al carretón con la promesa de “desembrujaarlo”, hecha por la Mandamás: “—Llévelo a la carpa, comisario; yo sé desembrujar maricas... ¡Si habré lidiau con cristianos ansina! – Dijo la vieja –. Repúntelo p’al campamento esta noche y verá si no le quito las mañas, comisario. ¡Mi difunto marido tenía ese vicio!” (p. 84). Correntino termina en los brazos de la joven quitandera, por quien se enamora perdidamente. Como no le puede seguir a Petronila: “—No se puede; él es muy celoso y te mataría...”, la carreta sigue su rumbo y él se queda llorando por ella. “Y era tan de *marica* eso de llorar por una *hembra*, que a los pocos días de la desaparición de las quitanderas Correntino recuperó el apodo de *marica*” (p. 89). En el contexto narrado no hay lugar para un tipo como él (que no es un marica, y si lo fuese pasaría lo mismo, que no se encaja en el perfil esperado del hombre de campaña, el gaucho macho, el cazador de hembras); por lo tanto, le queda sólo una salida: la aniquilación, la muerte. Un día recibe una enorme paliza de dos forajidos, que querían “quitarle las mañas”, y, en razón de los golpes que recibe, una madrugada lo encuentran muerto.

El capítulo X relata la vida de dos personajes ya conocidos, reaparecen Chiquiño y Leopoldina. En este episodio el lector se da cuenta del transcurso del tiempo, que han pasado años. Chiquiño, en una noche de borrachera, va hasta las carpas de las quitanderas y, al mirar a la carreta, “retrocedió a sus días lejanos... Aquel vehículo le recordó su mocedad” (p. 92). Y es en este lugar que él encuentra a su enemigo, Pedro Alfaro, con quien piensa que lo traiciona su Leopoldina. En el mundo de Chiquiño, cualquier hombre que se sienta amenazado por la sombra de la traición, tiene la obligación de defender su honor, lo que significa matar al (presunto) traidor. Y otra vez más la muerte aparece como la solución para una situación amenazante, que amenace la integridad física o moral del individuo, que lo ponga exponga al ridículo, que lo fragilice:

Pedro Alfaro pensó que no sospechaba de él. Confiado, le tendió la mano para despedirse. Y, en lugar de un saludo le asestó la puñalada que tumbó a Alfaro del caballo. Los animales no se asustaron. Chiquiño, con un tajo de oreja a oreja, separó del cuerpo la cabeza de su enemigo (p. 93).

El relato termina con el cuerpo de Alfaro lanzado al chiquero, a los chanchos hambrientos de Chiquiño: “El cuerpo, al caer, hizo un ruido como de pellejo a medio llenar. Se abalanzaron las bestias sobre los despojos de Alfaro. Gruñían, rezongaban, se peleaban a dentelladas, para ver quien aplicaba el mejor golpe de colmillo” (p. 94).

El capítulo XI parece el más independiente de la novela, como lo hace notar PENCO (2004). “Había sido publicado por primera vez como cuento, en **Caras y caretas** con el título *El lado flaco*, sometido el texto a diversas correcciones, pasó a integrar, también como narración autónoma, la primera edición de **Tangarupá**, modificado su título en *El pájaro negro*” (p. 26). Los personajes son nuevos y no hay ninguna conexión con lo ocurrido antes, pero sí se hace una referencia a la carpa de las quitanderas, escenario perfecto para otra tragedia más. Son tres los personajes principales: Cándido, “el loco del Paso de las Piedras”, el *cuentero* (sobre quien recae el tono trágico) y un forastero, un tropero desconocido. El primero representa bien a estos tipos excéntricos que se hacen conocidos por toda la gente de un pueblo o ciudad chica, que tienen fama de locos y viven vagando por ahí como ánimas penadas. Su comunicación verbal se reduce a esta frase: “—El lau flaco, ¿sabe? El lau flaco” (p. 95). Sólo agrada al paisanaje cuando traga piedras redondas a cambio de un trago de caña, “cuxassa brasileira”. Después de algunos relatos sobre el loco descamisado, el narrador anuncia que llega un nuevo personaje, *el cuentero*. Pienso que ése último es la personificación de un escritor, ¿y por qué no decir el alter ego de Amorim?, porque en él se detecta el dilema que vive

quien se dedica a contar historias, que en este caso son los relatos orales: el que cuenta / escribe necesita de un oyente / lector, también espera aceptación y agrado de su público. Y, como cualquier ser humano, tiene dificultad en aceptar las críticas negativas. La popularidad *del cuentero* es enorme por aquellos parajes. Basta llegar a un lugar y todos se paran a escucharlo, “sin que decaiga un solo momento la atención de los circunstantes. Jamás comete la indiscreción de hablar en primera persona –y atribuirse a sí alguno de los casos–. Mañoso y despierto vagabundo, vividor de sobrados recursos” (p. 96). Pero, en un día de fuerte tormenta, su vida cambia feamente. La llegada del forastero, del pájaro negro, del aguafiestas, trae la tinta trágica que falta. Este hombre-pájaro llama la atención en el ambiente por su postura indiferente, “discordante”. Cuanto el cuentero termina uno de sus relatos, él comenta entre dientes: “—Gracioso el mozo... ¿no? ¡Qué me dice!... ¡Gracioso! Todos lo miran enmudecidos. Alguien interrumpe el silencio y pide que el *cuentero* repita su relato más exitoso y conocido, el *del chancho colorado*, y así lo hace, complaciendo a su auditorio. Al terminar, se escucha la voz del hombre desconocido preguntándole al *cuentero* quién era el comisario en aquel tiempo (el tiempo del relato). “El auditorio siente una ráfaga helada. Las quitanderas embebidas en el relato, despiertan a la realidad” (p. 98). El aguafiestas sigue parado, como si nada, y al cuentero no le dan las fuerzas para responder. “Sin duda alguna, se le ha presentado, por primera vez, el enemigo inevitable e ignorado”. Ahora entiende el mal presagio de los pájaros negros que traen las tormentas. El *cuentero* se depara con su “lau flaco” (como dice el loco). Desde ese episodio, sus narraciones no logran el éxito de antes, “sus palabras han perdido el mágico poder”. En el intento de alejarse lo antes posible de su enemigo y de recibir el alago de la gente que lo quiere, que se encuentra del otro lado del río, trata de cruzar al otro lado de la orilla sin esperar la bajante, lo que resulta en una tragedia. Al otro día, el loquito Cándido lo encuentra muerto y exclama: —¡El lau flaco, el lau flaco!... ¡Ayí,

ayí!... “Sus ropas, rasgadas, ofrecen al sol su carne fofa y amoratada” (p. 99). El capítulo llega a su fin con un tono pesimista. El *cuentero* es vencido por su debilidad y por la muerte, él representa perfectamente la lucha del ser humano contra sus debilidades y su ego. Este episodio también está cargado de superstición y creencias populares, como el simbolismo que cargan los pájaros negros que llegan en días de tempestad.

Distinto es el caso del capítulo XII, que inicia con el relato de las crueldades y abusos sufridos por Florita, pero ella logra esquivarse del destino y termina encontrando consuelo y cariño en los brazos del joven Luciano. Florita vivía en la casa del marido de Casilda, “él la había recogido, salvándola de la peste, en un sórdido rancherío” (p. 101). La pareja quiso librarse de la muchacha cuando ella empezó a desarrollarse: “con trece años, carnes abundantes y el seno abultado, querían deshacerse de ella antes de que algún tunante la dejase encinta”. El temor de hacerse cargo de más gastos y la necesidad de recuperar lo que ya habían gastado con su crianza, los llevó a venderla a la Mandamás, para que ésa pudiese agenciarla. La primera oportunidad que surge es con don Caseros, quien ya le había pedido a la agenciadora que *le agenciase un cachito sano*, él quería una jovencita virgen. El relato que sigue causa repugnancia, indignación. El narrador así lo describe al hombre elegido para la primera noche: “Don Caseros era un animal manso, mañoso y cachaciento. Sabía darse los gustos. Inofensivo y cobardón, no se exponía para ello, teniendo a su servicio una serie de vecinos miserables, a los cuales trataba con aires de señor feudal” (p. 101). Se crea una atmósfera repulsiva, irrespirable para el lector, que se apiada de la frágil y miedosa figura de Flora. Sin embargo, la figura monstruosa del hombre gana otro tono, pasa de abusador / amante a protector / padre. Don Casero no avanza en la aventura sexual y la deja dormir: “era una solución el sueño de la botija, en el embarazoso trance en el que se hallaba. Ya no sabía dónde posar sus manos, qué hacer con la criatura dormida en sus brazos. No era el amante. Más bien parecía el padre de la

muchacha” (p. 105). Para todos los efectos, ante los demás, había cumplido su papel, después de esperar un poco, “el tiempo, según sus cálculos, necesario para poseer una virgen, se compone y sale para hablar con la Mandamás: “—¡Linda la gurisa!... Como güeso de espinaso, pelaíto pero sabroso!”. Después que sale Don Caseros, hay un breve comentario sobre el sueño que duerme la virginal Florita entre las quitanderas y, de repente, la narración cambia el rumbo, se presenta otro escenario, un boliche, y aparecen otros personajes: Pequirre y Luciano. Algunos críticos, como PENCO (2004), llegan a afirmar que el capítulo tiene dos partes, perfectamente hiladas entre sí. En esta parte el lector se entera de una novedad que surge en la carreta, se trata de un mecanismo de “control”, ideado por la Mandamás. Cada cliente debe aparecer con una vela y mientras la luz esté encendida puede permanecer con la quitandera, pero cuando se apague, significa que *se acabó la junción*. En razón de eso, la Mandamás, por un largo tiempo, ganó el apodo de *cachito ´e vela*. “El ingenioso sistema no se aplicaba con todos. Era con los abusadores y, sobre todo, la Mandamás de aquella carreta lo ponía en práctica en días de fiesta, pues era difícil explicar a los borrachos que todas las concesiones tenían un límite” (p. 108). Otra noticia que llega al lector es que la Mandamás Secundina ya es finada: “Yo conocí a la Mandamás más peluda, la finada Secundina, que era capaz de darte una cachetada si te pasabas con alguna de las chinas” (p. 107), es lo que afirma Pequirre. Todo eso es discutido en el boliche por los dos muchachos, que también discuten si a Florita la obligaron o no a permanecer en la carreta. Luciano defiende a la joven, mientras el otro defiende a don Caseros. Los dos casi salen a los golpes, pero Luciano corta el clima de pelea con una carcajada y un comentario burlón. El narrador abruptamente coloca el lector en otro lugar y contexto. El capítulo termina con el encuentro amoroso de Luciano y Flora, ellos se encuentran no en la carreta, sino bajo un cielo estrellado, “entre pilas de cajones vacíos y latas de grasa”.

El capítulo XIII recupera la figura de Matabayo, que anda a servicio de un jefe revolucionario. El servicio consiste en llevarle la “encomienda” prometida, encargada por el jefe. Se trata de una carga viva, una joven mujer, futura esposa del caudillo. Viajan con don Mata el viejo Farias (encargado de vigilar la carreta) y la muchacha. Además de esos personajes, aparecen otros cuatro: el guerrillero Jerónimo, el rubio Carlitos, el melnudo Eduardo y el petiso Manolo. los cuatro hombres pasan todo el tiempo desconfiando de la “carga” de Mata, pero no se acercan al campamento para averiguar. Hay un clima de desconfianza generalizada, “eran tiempos de revoluciones”. El más joven de los cuatro hombres, el rubio Carlitos, es el único que sospecha que hay una mujer en la carreta, y que ésa no es una mujer cualquiera, se trata de una ex novia que había dejado en el pueblo, de la cual no pudo despedirse antes de partir, “porque la madre quería entregársela a un caudillo revolucionario que le había prometido casamiento cuando ganase la partida” (p. 117). El gran destaque del capítulo es la muerte de Matabayo, que ocurre cuando intenta escapar del ataque de los milicos: “Lo alcanzó una bala cuando desaparecía tras de un cerro. Se desplomó del caballo, rodando por la pendiente. Y quedó trabado entre dos espinillos. Nadie buscó su cuerpo” (p. 123). El final tiene un tono mítico, de acuerdo con el pasado de Mata. Según el narrador, los huesos de Matabayo sirvieron de adobo para los dos arbolitos: “Por varias primaveras, en muchas leguas a la redonda, no se vieron dos copas de oro más violento que las de aquellos espinillos favorecidos por la muerte” (p. 124).

El capítulo XIV narra los momentos finales de Chiquiño, de alguna manera se rescatan los personajes del inicio de la novela: Leopoldina, que ya es finada, la *finadita*; misia Rita, la primera Mandamás y Matabayo, nombrado en la última página, para comparar las muertes de padre e hijo y concluir que “ambos conocieron el amor sobre una tierra áspera. Barro y frescas flores de espinillo” (p. 136). Chiquiño reaparece en el

Paso de Itapebí, después de pasar seis años en la cárcel, donde levanta su rancho, que está estratégicamente ubicado cerca de un pantano, así puede conseguir unos pesos ayudando de pantanero, sacando a los viajeros empantanados. Cuando no tenía función en los pantanos, mataba las horas haciendo algunas artesanías, oficios que aprendió de preso. Él tuvo que readaptarse, ya no había lugar para baquianos, su antigua vocación, recuerdo de sus buenos tiempos: “Cuando conocía los endiablados caminos como punto de referencia. Y no erraba jamás al sentenciar que el nauseabundo olor que salía del monte era de tal o cual animal vagabundo... Cualquier accidente por insignificante que fuera, tenía su lugarcito en el prolijo mapa trazado en su cabeza” (p. 126). En tiempos de picadas que se abrían cada vez más, dando paso a los caminos, ya no se necesita del baquiano. Pasado y presente están entreverados en la mente de Chiquiño, recuerdos vienen como fantasmas y cambian el presente. Es lo que pasa cuando recuerda lo que le sopló la Mandamás Rita: “—La *faca* del finau Alfaro la enterraron con la Leopoldina... La finadita así lo pidió... Parece que lo quería hasta después de muerta” (p. 131). Él descubre donde la enterraron, lugar también reservado a su destino final, a su muerte. Al llegar al lugar destinado, recibe un golpe en la cabeza, que vino de la mano de uno de los “traidores pantaneros”. Quedó tirado, boca abajo, en el barro. Las últimas páginas del relato conducen el lector a otra dimensión, a un delirio, ya no se sabe si es pasado, presente, sueño o realidad y al final se descubre: “Pudo soñar, antes de morir, en el rescate de Leopoldina, salvada de las uñas del diablo” (p. 136).

El último capítulo trae otra vez las figuras de Marcelino Chaves, el tropero viudo; misia Rita, la Mandamás; las quitanderas Petronila, Rosita y la *brasilerita* Brandina. El final de la novela coincide con el final de la actividad de la carreta, cuando ésta se transforma en rancho y echa raíces:

La carreta, apenas separados los bueyes, tomó las apariencias de una choza. Echó una raíz: la breve escalera de cuatro tramos. Las ruedas no se veían, cubiertas con lonas en su totalidad, de uno y otro lado. Bajo la carreta se instaló un cuartucho. Parecía un rancho de dos pisos. Arriba, la celda donde las quitanderas remendaban su ropa o tomaban mate canturriando. Abajo, la Mandamás conversando con Chaves, *prendidos* del mate amargo. La *brasilerita* marimacho corría de un lado a otro, tratando de arrear los bueyes hasta la aguada (p. 140).

La actividad de las chinas ambulantes termina por el capricho de un extranjero, el *turco* (como les dicen a los descendientes de árabes y libaneses) Abraham José. Se trata de un vendedor ambulante, viejo conocido de las quitanderas, así como Chaves, pero especialmente de la brasileña (la *macaca*, como suelen llamar a los brasileños en la frontera). La *brasilerita* ya había escuchado de él todo tipo de promesa, quería que se fuese con él, que se casasen, que viviesen juntos en la ciudad, pero ella decía que no podía abandonar a la vieja, a la Mandamás. Para lograr su soñada vida junto con Brandina, el turco envenena a la vieja, aprovechándose de la ausencia de Chaves, el único hombre que acompañaba a la comitiva. Después de la muerte de misia Rita, la desintegración de *la carreta* es inmediata. Petronila se va con un sargento, se quedan los tres: Rosita, Brandina y el turco. Cuando regresa, Chaves ya sabe que la carreta *había tomado otro rumbo*, no se conforma y siente mucha rabia de Abraham: —¡Pícaro turco, me ha reventau! El hombre misterioso tenía planes de seguir con el negocio, pero al ver el estado que se encontraba la carreta, decide marcharse con Rosita. “Partieron. La última mirada de Chaves fue más de asco que de odio: —Quedarse empantanaos así! ¡Turco pícaro! —Dijo entre dientes—. ¡Gringo tenía que ser!” (p. 148). Los dos marchan sin mirar hacia atrás, donde están los restos del carretón. El comentario de Chaves sobre el extranjero deja trasparecer la resistencia y desconfianza de aquella gente hacia los de *ajuera*. Queda evidente que Abraham embarra su negocio, pero, desde el instante que sale a caballo con la china en la garupa, Chaves ya divisaba otro horizonte: *aquella vida le pertenecía*. La

idea de tener las riendas y el control de la situación, cargando con aquella mujer que sólo “balbuceaba unos sí, que parecían caérsele de los labios, como una entrecortada baba de buey... Sí, sí, sí... goteaban las respuestas” (p. 149), era la gloria para el tropero. El capítulo encierra con una imagen cinematográfica, como las clásicas películas de *cowboys*, pero en el lugar de un vaquero solitario a caballo, que avanza hacia el horizonte, se ve a una pareja (¿un nuevo comienzo?). El tono iluminado reproduce una atmósfera optimista: “Bajo un violento vuelo de teros, el viejo Marcelino Chaves, con su pañuelo negro, y Rosita, con los cabellos en desorden, siguieron por el camino interminable bajo el claro signo de un cielo altísimo y azul. La luz del ocaso empezó a dorar las ancas del caballo y las espaldas encorvadas de la mujer” (p. 149).

El primer contacto con la novela no tuvo el efecto esperado, no motivó, no tocó fondo. Como lectora me sentí traicionada por Amorim, por no lograr acompañar a la estructura particular, de episodios discurridos con mayor o menor conexión entre sí, me perdí. Sin embargo, una segunda lectura posibilitó otra mirada hacia *La carreta*, la obra ganó otra proporción, creció ante mis ojos. La aparente desconexión y confusión disminuye con la riqueza y particularidades de los personajes. La estructura y la forma de narrar hacen con que se destaque lo esencial: el ambiente y su gente, cuyas características e historias giran alrededor de la carreta, que se revela como personaje principal, es la ambulante, la que viaja por los pagos, coleccionando *casos*, despertando múltiples y antagónicos sentimientos, cambiando paisajes y personas, llevando y dejando gente, siempre cambiante, siempre viva, aunque testigo de tantas muertes y violencias. Su principal función: ofrecer sexo a hombres solitarios, con todo tipo de carencia y apetitos, en un ambiente aislado y olvidado por todo y todos. La propuesta aparentemente animada y festiva gana tonos oscuros y tristes, las quitanderas no son alegres, ¿dónde están el fetiche y el glamour asociados a estas damas? El sexo no trae el aliento prometido, por el

contrario, genera otras angustias, activa impulsos incontrolables y brutales, junto con el gozo y el placer viene una especie de maldición.

La lectura de esta obra me hizo invocar, otra vez más, la figura del peruano Mario Vargas Llosa. Mientras avanzaban las páginas de *La carreta*, la lectura de *Pantaleón y las visitadoras* (LLOSA, 1973) se hacía presente. No se puede afirmar con certeza que el autor peruano se haya inspirado en la obra de Amorim para escribir su novela, cuarenta años después, pero lo que sí se sabe es que la temática del uruguayo fue original, nadie había escrito algo parecido antes, se hablaba de prostitutas, pero era la primera vez que se hablaba de prostitución itinerante; por lo tanto, arriesgo afirmar que el uruguayo sin duda fue y es referencia para muchos escritores, y que su obra más reconocida, valorada y difundida fue fruto de polémica y curiosidad. El realismo de lo narrado ha llegado a generar duda cuanto la existencia no ficcional de las quitanderas. Fernando Aínsa (1988), en la edición crítica sobre la obra, explica que es natural que estas mujeres se hagan “reales”, se materialicen, una vez que la existencia del burdel ambulante es totalmente verosímil en el contexto narrado:

Pese al carácter de *pura invención* que Amorim reivindica para sus quitanderas, es interesante observar que —gracias al realismo en que se inscribe su narrativa— podrían ser el reflejo de un fenómeno social que hubiera existido en la realidad.

El origen del burdel en una carreta parece verosímil. No se ha concebido como una empresa deliberada, sino que es resultado de la crisis de un circo ambulante y del hecho que las vendedoras de “quitandas” han “agotado sus manjares”. La prostitución, “mal necesario”, por no decir inevitable en esa tierra sin mujeres, aparece condicionado por necesidades económicas. (AÍNSA, en: *La carreta*. Edición crítica, 1988, p. 317).

Ya las *visitadoras* de Vargas Llosa no son fruto de una crisis, sino para una crisis, ellas “nacen” para aliviar un momento crítico que vive el ejército peruano en Iquitos,

Amazonía Peruana. El servicio de visitadoras, prostitutas ambulantes, fue creado para disminuir el índice de violaciones realizadas por los soldados en la región. Las dos novelas tienen en común la temática del prostíbulo ambulante, el ambiente aislado, fronterizo, en pésimas condiciones y predominantemente masculino. En la trama del escritor peruano, el personaje principal es un oficial del ejército peruano, Pantaleón Pantoja, el cual está encargado de llevar a cabo la misión secreta de las visitadoras por su postura impecable y por tratarse de un sujeto casado y “sin vicios”. El tono de la narrativa es irónico y cómico, aunque esté cargada de temas y personajes polémicos y densos. El lector embarca en la misión de Panta, que piensa detalladamente en cada paso dado, él está totalmente obsesionado con el proyecto y lo toma con la seriedad y responsabilidad de una gran misión, la mayor y más importante de todas. Al principio se siente traicionado por sus superiores porque esperaba algo más honroso, pero acata a las órdenes sin pestañear. El funcionamiento del esquema es tan convincente y eficiente, que el lector hincha por la *Pantilandia*, como quedó conocido el servicio de visitadoras, y se siente triste cuando todo su trabajo se viene abajo, se arruina por intrigas, ambiciones y pasiones que le escapan del control. Pantaleón se enamora de una de las prostitutas, una recién llegada de Brasil. Y desde ese momento, la narrativa se llena de erotismo, sensualidad, belleza y riesgos. Él intenta seguir con el profesionalismo de siempre, pero evidentemente no lo logra, se deja llevar por la Brasileña, pasa a no poder vivir sin ella y deja de lado algunos principios. Su ruina está asociada a la muerte de su amante. Ella se muere cuando la embarcación en que viajaba, ella y las demás prostitutas, sufre un ataque. Los hombres que intentan secuestrar a la embarcación abusan de ellas y cuando llega el ejército para salvarlas, la Brasileña muere de un disparo. El capitán Pantoja no se conforma y organiza un entierro con honores militares para la visitadora. Para él, todas estas mujeres son servidoras de la patria, merecen respeto. La reacción del ejército y de la sociedad de

Iquitos fue instantánea, lo condenaron por rendir honores a una prostituta. La organización secreta se hizo pública y notoria. El ejército negó la existencia del esquema de visitadoras y como forma de punición al gesto de Pantaleón, lo mandaron a un lugar casi invisible en el mapa para rendir servicios inferiores. Sin embargo no va solo, lo acompañan su esposa e hijo.

Según AÍNSA (1988), el relato de Vargas Llosa está basado en un hecho real “acaecido durante la primera guerra mundial” y transpuesto a la realidad peruana, “cuando en las campañas del norte de África los italianos organizaron prostíbulos itinerantes en grandes tiendas de campaña para sus tropas estacionadas en el desierto” (p. 318).

La campaña uruguaya de Amorim y la Amazonía peruana de Vargas Llosa tienen en común personajes y ambientes aislados, con leyes propias, exclusivas e independientes, están alejados y olvidados de los grandes centros políticos y económicos. Son regiones fronterizas donde ocurre la miscegenación étnica y lingüística, que favorecen el multilingüismo y el multiculturalismo. Los lugares y espacios en una obra literaria ganan protagonismo cuando se percibe el vínculo existente entre una determinada localidad geográfica y la construcción de una significación cultural. Como muy bien lo coloca STÜBEN (2002)¹⁶, “bajo ciertas circunstancias, la identidad local y regional se desarrolla en el espacio vivido e interpretado. Regiones multiculturales, espacios fronterizos y de convergencias son frecuentemente marcados por múltiples identidades culturales y presentan lugares de memoria de distintas tradiciones culturales y discursos histórico-políticos”¹⁷. El autor agrega que las percepciones del ambiente pasan por las

¹⁶ STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*. In: *Regionalismus Regionalismos*, Subsídios para um novo debate. Organizadores: João Claudio Arendt e Gerson Roberto Neumann. Fundação Universidade de Caxias do Sul, 2013.

¹⁷ Traducción propia.

condiciones topográficas. Y concluye que tanto los escritores como sus lectores, se desplazan desde siempre en “espacios de sentido”, “espacios de experiencia”, ambos ganan sentido a través de la interpretación de “sus protagonistas. El espacio percibido en su significancia reacciona bajo objetivaciones artísticas”. El artículo intitulado *Literatura regional y literatura en la región* (STÜBEN, 2002, traducción propia) es sobre la literatura alemana en las regiones del centro-este europeo, pero ayuda a reflexionar sobre la representación literaria de una determinada región: “Las regiones y sus características son representadas en la literatura; y a su vez, esa representación que surge en la cabeza del lector, y va más allá, colabora para formar y estilizar la imagen de la respectiva región” (p. 40). Además, llama la atención para las expresiones *literarización de la región* y *regionalización de su literatura*, son aspectos que están “entrecruzados hasta llegar a una indisolubilidad”. El autor presenta una variedad de conceptos vinculados a las palabras literatura y región, con base “en la doble relación existente entre la literatura y el espacio, que (en primer lugar) haya inspirado los autores a escribir y a quien ésa, por eso, esté conectada temáticamente, y que (en segundo lugar) sea el local en el cual encuentra su gran público” (p. 46). Sin entrar en el análisis detallado y rico del artículo alemán, se cree que las observaciones son pertinentes para pensar la producción literaria de Amorim, especialmente la de temática gaucha. El éxito literario del uruguayo vino con las obras inspiradas en una región y gente específicas. Ya se sabe que él tenía la vivencia local, se trataba de un ambiente familiar para el autor, pero también se sabe que su identificación (literaria y biográfica) no tenía exclusividad, no estaba atada a un determinado lugar, era una identidad en movimiento. Aunque en *La carreta* y en *El paisano Aguilar* (obras que interesan aquí) se hable desde una región bien determinada, no son obras regionalistas: “Obras que propagan la cultura de la región, como programa y paradigma, que la distinguen de otros locales o que la defienden contra una perspectiva volcada hacia un

centro” (STÜBEN, 2002). Queda evidente que la región fronteriza es su fuente inspiradora, que existe una temática regional, justamente por tratarse de textos involucrados con particularidades, problemas, formas de pensar y percepciones de una región. El hecho de elegir un lugar aislado, un rincón, como localidad de acción no implica una renuncia a “*pretensiones* modelares o contextos sociales mayores, ningún desprendimiento del curso del mundo político o social.” (SCHOLDT, 1996 apud STÜBEN, 2002, p. 49).

EL PAISANO AGUILAR

Como ya se comentó, la producción amorimeana trasciende el gauchismo florido, lo que se refuerza con su próximo éxito *El paisano Aguilar* (1934), escrito dos años después de *La carreta*. La novela se divide en veintitrés capítulos secuenciales, que están entrelazados. Desde el comienzo del relato queda visible la dicotomía entre ciudad y campo; innovación y tradición, dilemas presentes en el protagonista Pancho Aguilar, pero que también aparecen en el escritor uruguayo, quien transitó entre la experimentación estilística y temática (motivado por los movimientos de vanguardia) y el mundo rural, un viejo conocido suyo. El personaje principal tiene que lidiar con un pasado que lo aprisiona, y hasta lo avergüenza en ciertos momentos, y un presente desconocido, incierto, con el cual tampoco se identifica. Pancho Aguilar decide regresar a la estancia de su padre, Don Francisco Aguilar (*el finau*), para “tomar las riendas del establecimiento” (p. 19), después de haber vivido en la capital, “donde hiciera estudios y de haber pulsado la vida comercial del pueblo vecino”. El capítulo primero narra el retorno de Pancho al lugar donde pasó su infancia y juventud, la propiedad rural *El Palenque*. Y desde el inicio del relato el narrador ya plantea los contradictorios sentimientos experimentados y vividos por el protagonista.

Sobre la mesa, polvorientas libretas en las cuales abundaba el nombre de la hacienda: *El Palenque*, en caracteres de imprenta *El Palenque*, en la torpe caligrafía de su padre, capaz de hacerle ruborizar.

No le proporcionaba placer el hurgueteo de aquellos documentos, el investigar en la administración curiosa de su progenitor. Pero le era imposible desviar los recuerdos, no dar curso a las evocaciones de la infancia. (AMORIM, Enrique. *El paisano Aguilar*, p. 17. Alcalá, 2012).

El nombre de la estancia es bastante sugestivo: el palenque es donde se atan los animales. El narrador comenta la cuestión del nombre y lo que ése representa para el protagonista: “El nombre de la hacienda, cuando lo repetía en la ciudad, le sonaba a signo fatal... tenía para Pancho Aguilar el mismo sentido que para un caballo” (p. 22). Pancho Aguilar está atado a aquellas tierras (¿determinación?), a los recuerdos, a los traumas. Intentaba, en vano, juntar las piezas del rompecabezas del pasado para entender el modo de actuar de su padre, “quien empollaba a los hijos para expulsarlos al llegar la adolescencia, prohibiéndoles de traspasar el límite de la sede mayor” (p. 20). La residencia de piedra era la sede mayor, donde vivían los padres de Pancho y de donde él y sus hermanos fueron expulsados cuando completaron doce años de edad, momento en que tenían que pasar a vivir en la casa de ladrillo, separada a unos cincuenta metros de la otra, “con los troperos, peones, mensuales, agregados”. Después de la “expulsión”, Pancho no había pisado más en la residencia de piedra, lo que vuelve a ocurrir sólo dos años después de la muerte de Don Francisco. El regreso a esa casa es el puntapié inicial del relato y de la lucha entablada por el protagonista: enfrentar a viejos fantasmas y a al nuevo desafío de tirar *El Palenque* hacia adelante, sacar la propiedad de la ruina. Para eso necesita superar el primer obstáculo, el trato con la gente del campo. La peonada, en especial el viejo peón don Farías, lo compara todo el tiempo con el *finau*, de ese modo la figura paternal se hace cada vez más presente: “—El finau quería las cosas ansina. No sé si mi patroncito gustará... Pero el finau, ricuerdo...” (p. 20). El recuerdo más vivo y dolido es el del día de la expulsión de la casa de piedra. El campo y su gente lo hacen “enturbiar el recuerdo”, por la forma de hablar campesina o por la soledad que emana del casarón, lo llevan a

recordar a un padre deforme, grotesco: “En los retratos conservados con religiosidad, aparecían tan sólo los rasgos atenuados de su persona. El traje, el sombrero o la postura fotográfica, no le daban la verdadera efigie. Sin embargo, ahora aquella casa abandonada le hacía resaltar su figura en lo caricaturesco” (p. 21). Hay una escena que revela con claridad el enfrentamiento de sentimientos antagónicos. Cuando el narrador recuerda los días de bachillerato de Aguilar, cuenta que ése “tuvo mañanas inesperadas, extrañas, en que habría dado cualquier cosa por sentirse ajustado a la vida de la hacienda, como una bestia al yugo. Entonces, en la charla con sus compañeros, mechaba su conversación con giros apasionados de la jerga campesina”, como si de repente una “fuerza” lo empujase a actuar de esa manera, “se veía inducido a ello, al punto de no poder evitarlo”. Queda claro para el lector que Aguilar necesita del campo, lo evoca y lo extraña: “Oía el balar de los animales, percibía el aroma salvaje del campo amanecido. Sus manos necesitaban acariciar la crin de un caballo, el pescuezo de un ternero”. Al recurrir al ambiente rural, a un tema conocido y de su dominio, Aguilar crece frente a sus compañeros, marca su territorio, deja evidente, a través de la diferencia, que no es uno más en el montón, que carga particularidades y que éstas ayudan a aumentar la autoconfianza, a sumar en un contexto ajeno. Él es un “extranjero” en la ciudad, también lo es en el campo, de donde inconscientemente “buscaba la liberación de su destino” (p. 22), pero las características campesinas se sobresalen en su carácter, incluso cuando trata de esconderlas, de controlarlas, principalmente delante de los suyos, de su familia. Frente a ellos quiere sentirse superior, diferente, busca la singularidad, no pretende ser un peón más, como sus hermanos. Para tanto necesita controlar su lado paisano y manifestar su lado urbano: “Y, aunque le dominase el fervor campesino, huía con dolor de la guitarra que otras tañían, para no dar su brazo a torcer”. En ese juego y en esa lucha interna, Pancho se revela un ser solitario, su pensamiento divaga, difícilmente se concentra en las actividades, siempre

hay una situación que lo abstrae. En el capítulo IV se narra una escena que revela perfectamente ese rasgo de su personalidad y también evidencia el conflicto ciudad versus campo, a través de la comparación entre los toros.

Aquellos toros que, excitados, se lanzaban el uno sobre el otro, en un acto sexual perfectamente claro, le provocaban un alejamiento total de *El Palenque*. Como un autómata, seguían montando en su animal. Cada vez que veía a un toro emprenderla contra su semejante, se hacía preguntas que no tenían respuesta. Lejos ya de las bestias, se agolpaban recuerdos de casos humanos, extraños para él. Un centenar de historias de la adolescencia, con sus rubores, sus miedos, sus consecuencias perfectamente establecidas. (p. 62-63)

Sobre el conflicto dicotómico el narrador comenta que Aguilar vive en un “endiablado ir y venir, con su pensamiento atribulado, de la ciudad al campo, del campo a la ciudad. Puesto que el *paisano* quería destruir a viva fuerza, pero que se mantenía firme, indestructible” (p. 63).

Además del *Paisano*, vivían en *El Palenque* la cocinera Juliana y el viejo peón don Farías, los dos empleados más cercanos al patrón y, a la vez, lo empujan a la vida rural. A través de ellos el *Paisano* se entera y se apodera de su nueva realidad. Por momentos que intenta evadirse de la faena campesina, pero de pronto uno de ellos se hace presente y Pancho vuelve a sentirse vinculado, “empalencado” al campo. El mismo sentimiento confuso, ambiguo (repulsión / atracción) que nutre por el campo, es el que siente por Juliana: “... sintió que de don Pancho Aguilar le cerraba el paso, pesando sobre sus hombros e intentando besarla. Presa de sus brazos, envuelta la cara en trapos, sin mirarle y sin sorprenderse, sin un temblor, como si aquello fuese natural...” (p. 78). La naturalidad con que la cocinera maneja la actitud del patrón es típica de los personajes amorimeanos, condenados a moldearse conforme los fenómenos naturales e instintivos,

a tal punto que no se sabe cuál es uno, cuál es el otro, están mimetizados, el ser humano y el ambiente.

Juliana, pasiva, bestial, con inocencia de vaca, con zalamerías de perra, con sumisión de oveja, con mirada de yegua por parir, estaba en todo lo que veía a su alrededor. En el mate manoseado; en el sobeo de sujetar los mansos; en el basto tirado en el suelo; en un par de espuelas enlodadas... Era el alma de Juliana, encima de cada cosa, entre los arreos de un apero, entre un montón de huesos pelados por los perros. Todo pertenecía a su alma, a su olor, a su voz que regateaba, a esa mujer profundísima del campo, a veces casi mineral... Poseía la mujer todo aquello que era característico del campo, como si estuviese hecha con retazos de una vida animal. Y, a su lado, desfilaba, pesada y grasosa, la jornada campesina. Sus pocas palabras parecían excesivas siempre. La pampa es muda y tan sólo se expresa por hechos grávidos de silencios. (p. 80)

Otro personaje abarcado por la vida rural de Pancho es su vecino de campo, Cayetano Trinidad: “Éste era un hombre en cuyas espaldas el poncho caía con una gravedad de capa guerrera de caudillo.” (p. 42). También conocido como *Quema-campos*, por la costumbre de quemar chircas por donde se le ocurra, “encendía fósforo tras fósforo e iba arrojándolos al azar. No detenía su caballo para encenderlos; ni siquiera volvía la cabeza para mirar dónde caían”. Es un tipo que tiene alguna riqueza y tierras, *La Rosada*, como su vecino de *El Palenque*, tiene el respeto de las personas que lo rodean porque aún mantiene la pinta de “patrón criollo”. Los dos personajes se encuentran al comienzo del relato (capítulo III), en el bar de don Ramón, un almacén estéticamente semejante a la casa de ladrillo, donde Aguilar había pasado su adolescencia: “... con idénticas ventanas y el ladrillo con sus aristas carcomidas, hecho cascote...” (p. 46). En ese ambiente entablan una conversación que más parece una pulseada. De un lado, el representante de *La Rosada* intenta demostrar a su vecino que, a pesar de ser un hombre del campo, sabe portarse con educación, que tiene características ciudadanas, “como una *persona de bien*... Aguilar no dejó de notar el interés que ponía su acompañante en mostrar su

estilográfica, sus libretas, el reloj, hasta las iniciales que ondulaban en su discreta camisa de popelina”. En el otro extremo, el representante de *El Palenque* intenta dejar claro que los ademanes citadinos no hacen de él un hombre flojo, que mantiene el coraje y la virilidad campesina: “No podía echarse atrás, mostrarse aminorado, como esos muchachos de la ciudad que de pronto tienen mala bebida y abandonan el vaso de alcohol por la dosis de bicarbonato. Recordó a los cobardes de la ciudad, a quienes en tantas formas condenara” (p. 52). El relato avanza y el duelo de los dos se pone más insano, compiten para ver quién es más cordial, es decir, quién representa serlo, porque ninguno lo hace de buena voluntad, simplemente mantienen la actuación, dejan surgir “el doble personaje de segundo plano, que suele acudir en ayuda de la serenidad en ciertos momentos... su salvadora segunda persona, la ocultadora” (p. 53). El colmo de la necesidad ocurre cuando disputan para ver quién acompaña quién hasta la entrada de la respectiva propiedad. El primero a hacerlo es Aguilar, pero llegando a la entrada del campo de Trinidad, éste no se conforma e insiste en acompañarlo hasta *El Palenque*: “De una puerta a la otra mediaba una legua escasa” (p. 54). Llegado al campo del *Paisano*, Trinidad se prepara para despedirse (ya indignado con el teatro de la cortesía): “—¡Así procede un Trinidad, aunque es un hombre de campo!”. Aguilar enfurecido con la declaración de su enemigo levanta la voz y exclama: “— ¡Pero aquí no lo dejo! Ahora me toca a mí acompañarlo” (p. 56). La riña sólo termina porque Trinidad se duerme arriba del caballo y, así, Aguilar logra dejarlo en tierras de *La Rosada*.

Es también en ese capítulo que el narrador revela la opinión que Pancho tiene sobre la figura del gaucho y de las personas de su entorno. Sobre éstas destaca como característica el individualismo “en grado máximo, en relación directa con la naturaleza, sólo les interesa su suerte... Trabajo, descanso, proyectos, todo ello de un acendrado individualismo” (p. 41). Y sobre aquél, piensa que es una leyenda, perdida en el tiempo,

en la historia, pero aún así “le gustaba meterse entre la gente a su servicio, a fin de descubrir el perfil de aquella figura legendaria. Y, cada vez que lo intentaba a fondo, se afirmaba en sí la idea de que no existieron gauchos”. Para él sólo existió un gaucho “en cada salvaje provincia”, al cual se debe la expresión *hacer una gauchada*, que significa hacer un favor, algo que sólo lo podía realizar una persona con más condiciones, en mejores condiciones. Por lo tanto, ese gaucho era aquel que prestaba una ayuda considerable: “Dar un par de reses para carnear; ceder el paso de una recua; permitir el corte de una alambrada; ordenar a sus peones incorporarse a un trabajo desinteresado” (p. 42). Eran unos pocos afortunados, “contados seres de privilegios, dueños de vidas y haciendas, serviciales, dueños de la suerte de los paisanos de la comarca. Gaucho fue después el mayoral poderoso, capaz de decidir la suerte de los hombres a su servicio. Era el vivo ideal del paisanaje, lo que cada uno de ellos anhelaba ser”. Según lo relatado, eran seres cada vez más raros de encontrar, una vez que la vida en el campo se hacía cada vez más difícil, complicada, y, consecuentemente las *gauchadas* se hacían menos frecuentes. “Los favores solicitados no eran pocos. Menudeaban y se hacía imposible favorecer a todos. Y, en esa forma, la condición servicial del gaucho, del patrón criollo, había desaparecido”. Otra vez más se percibe en la narrativa amorimeana una preocupación en alejarse de la imagen mitológica, legendaria, del gaucho, un rasgo ya detectado en la novela comentada anteriormente. En una entrevista concedida por Jorge Luis Borges, a Miguel Briante, en 1970, Confirmado, N° 240¹⁸, el autor argentino reproduce la opinión de Amorim sobre la obra *Don Segundo Sombra*:

—...Y me acuerdo que cuando publicó el libro, un primo mío, Enrique Amorim, dijo: “Bueno, éste es el libro de un porteño, que tiene una idea romántica de los gauchos. Yo me he criado entre gauchos en la frontera de

¹⁸ Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-20580-2006-01-28.html

Brasil...”

—El *Caballo y su sombra* —apunto, señalando uno de los libros de Amorim.

—Y *El paisano Aguilar* —dice Borges, y sigue—: “...y sé que no son así”. Me acuerdo haber estado con Amorim, cerca de la frontera del Brasil, en unas carreras cuadreras. Yo, con un candor porteño, le dije: “Pero, Enrique, aquí habrá como trescientos gauchos”. (Él no hubiese dicho gauchos sino paisanos, ¿no?) “Bueno —me dice él—, pero asombrarse de ver trescientos gauchos aquí es como asombrarse de ver trescientos empleados de Gath y Chaves.” Recuerde usted que toda la poesía gauchesca ha sido hecha por estancieros y por hacendados, no ha sido hecha por gauchos. Sabemos que Bartolomé Hidalgo fue peluquero, pero fue también soldado; Hilario Ascasubi tuvo una vida muy aventurera, creo que fue buscador de oro en California, dio la vuelta al mundo, se batió en la Guerra Grande como unitario, edificó el Teatro Colón, fue diplomático en París, asistió a la Batalla de Ituzaingó; bueno, no era exactamente un gaucho. Estanislao del Campo era hijo de un coronel de la guerra de la Independencia: un abuelo mío lo conoció mucho, hizo con él las batallas de Cepeda y Pavón, conoció además todo ese mundo más que Hernández, porque Hernández se documentó, pero, que yo sepa, no estuvo en ninguna batalla. Un coronel amigo me mostró unas cartas de él en que pedía datos sobre la vida en los fortines: personalmente él no los conocía, y además él era Hernández Pueyrredón Linch, de una de las familias importantes de esa época. Y Eduardo Gutiérrez y también Güiraldes eran estancieros. Por eso yo siempre digo que se ha cometido un error con la poesía gauchesca y la literatura gauchesca, porque ha sido hecha por hombres de la ciudad que se han compenetrado con los gauchos, pero a ningún gaucho se le hubiera ocurrido escribir las novelas de Eduardo Gutiérrez, los poemas de Ascasubi y de Lucich. Lucich era yugoslavo. Quiero decir que todo ese mito del gaucho es un mito del Este, como los cowboys son el mito del Oeste.

La mirada de Amorim sobre el gauchaje, el lenguaje que usa en sus textos, lo distinguen de los demás autores nombrados por Borges, pero, así como ellos, él también era un estanciero y, en su caso en particular, adinerado, cosmopolita y sumamente culto, como ya se comentó. Los textos del autor uruguayo, junto a otros escritores del Sur, como Érico Veríssimo (1905), por ejemplo, expresan lo que Ángel Rama llama de *inquietud telúrica*¹⁹:

Esta narrativa foi grandemente afetada pelo desproporcional crescimento das cidades, intensificado pela Segunda Guerra Mundial. A industrialização e os bons negócios proporcionados pela guerra começaram a forjar as cidades (no Sul, São Paulo, Porto Alegre, Montevideú, Rosario, Buenos Aires, Santiago) que sugaram a vida intelectual de seus países e contribuiram para fazer

¹⁹ RAMA, Ángel. / organização Flávio Aguiar & Sandra Guardini T, Vasconcelos; tradução Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

desvanecer a perspectiva nacional. A intercomunicação cultural da América Latina que estava e curso intensificou essa independência urbana: parecia que o continente não era senão uma cadeia de cidades. O realismo narrativo acompanhou essa evolução, urbanizando primeiro seus temas e depois suas formas (p. 163).

En los dos textos de Amorim se observan los cambios en la campaña por el contacto, la aproximación urbana. Las fronteras (campo / ciudad) se diluyen, se construyen caminos, vías de acceso. Se hace notar la llegada de los emigrantes (los *gringos*), que cambian el aspecto urbano y rural, causando ansiedad, miedo y forzando adaptaciones. El uruguayo, al presentar una campaña, un gaucho, ignorados hasta el momento y totalmente distintos de lo idealizado, desloca el mito. Revela un “otro” ser, que vive en un territorio desconocido, un “extranjero” dentro del mismo país, dentro de una misma localidad. Expone, intencionalmente o no, lo difícil y contradictorio que es hablar de una identidad nacional y, posteriormente, de una identidad cultural²⁰, concepto que comienza a aparecer en los medios académicos a principio de los años sesenta. Aunque su uso sea reciente, no se puede decir lo mismo de la búsqueda por rasgos distintivos con relación a Europa, algo que se inaugura “desde el instante del descubrimiento del Nuevo Mundo”²¹. Lo “nuevo” es lo diferente, lo desconocido y, por lo tanto, lo que encontraron los conquistadores cuando llegaron a estas tierras. Aquí querían replicar la cultura que habían dejado para tras, imprimir las costumbres del Viejo Continente, pero las diferencias eran evidentes, incluso ellos ya no eran más los mismos, eran “*seres mudados*”.

Estos **otros**, alimentaron durante el período colonial, la famosa discusión sobre los “españoles americanos” y llevarían al sucesivo acento que se puso en América en lo criollo, lo indígena, lo hispánico, lo europeo o sobre el mestizaje cultural, para resaltar las características primordiales de una identidad que se

²⁰ Ver AÍNSA, Fernando. *Discurso identitario y discurso literario en América Latina*. Disponible en: <https://amerika.revues.org/478>

²¹ Idem.

consideraba al mismo tiempo **única** y **diversa**, pero en todo caso diferente al resto del mundo.²²

Se sabe que la intención de marcar las diferencias entre los dos continentes y buscar una característica propia, original, un rasgo genuino, cumplió una función histórica, fue importante en un momento determinado. Sin embargo, Amorim, por su perfil vanguardista, por haber sido un hombre “en tránsito” (que transitaba y se identificaba con diferentes mundos, viajaba constantemente de un continente a otro, abrazando más de una patria), ya hacía notar, a través de sus textos, que la cuestión identitaria latinoamericana escapa a encasillamientos y conceptos, una vez que prevalecen la diversidad, las mezclas e interferencias. La identidad es orgánica, viva, mutable, aunque siempre hay costumbres, rasgos que son compartidos por un grupo de individuos, que a su vez se relacionan con otros grupos y de ese contacto (no libre de tensión) siempre aparecen nuevas marcas, huellas, y se pierden otras.

Esta noción tradicional de identidad, concebida como universo autónomo, coherente y negándose a influencias exteriores, aunque históricamente haya cumplido su función, ahora es difícilmente sostenible. Lo distintivo ya no es siempre sinónimo de homogeneidad y no coincide necesariamente con un territorio determinado. Menos aún puede reivindicarse como una colección de textos, objetos a conservar, raíces definidas, ritos y símbolos fijados de una vez para siempre, cuando no convertidos en estereotipos repetidos sin cuestionarlos. Las identidades no son impermeables las unas a las otras. Todo sistema identitario – es decir el conjunto de tradiciones culturales, sociales o históricas al que una comunidad pertenece y a cuyo destino está uncida para lo mejor y lo peor – aunque se pretenda cerrado, es “poroso” y puede llegar a tener una relación “osmótica” con otros grupos o sistemas que lo impregnan, lo oprimen o lo favorecen.²³

Con el avance de las comunicaciones y de la tecnología, la identidad “exclusiva” se hace cada más más impracticable, es un concepto que no se sostiene, por no lograrse una

²² Idem

²³ AÍNSA, Fernando. *El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada*. Disponible en: <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/ainsa.html>

uniformidad dentro de una cultura y las interferencias se hacen cada vez más visibles en este mundo cada vez más globalizado, donde las fronteras están cada vez más “líquidas”, fluidas, lo que no quiere decir que estén más receptivas, simpáticas o favorables al “otro”, a lo que viene de afuera, al “extranjero”. La especie humana es bastante territorialista y su instinto de preservación natural no acepta perder / ceder lo dado como “suyo”, de su propiedad, así nomás. Consecuentemente, entra en crisis, colapsa. “Vivimos, es cierto, una crisis por la pérdida de los tradicionales referentes telúrico-biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de las nociones de territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces”²⁴. La necesidad de referencias comunes, de una herencia compartida, de un distintivo, permite, aunque ilusoriamente, sentir que no se está “desnudo” frente al “otro”, sentir la seguridad de poder anclar en un puerto seguro, en un refugio. “El ‘sentimiento’ de tener identidad está respaldado por la ‘seguridad’ que brinda la pertenencia a un grupo cuya definición y cohesión reposa sobre un sistema común de valores y de instituciones, pretendidamente coherentes”²⁵.

Los textos elegidos de Amorim hacen notar que ese “otro” ya estaba penetrado dentro del mismo territorio, ciudad e incluso dentro de uno mismo, como en el caso del *Paisano*, quien vive en una constante lucha interna, en tensión con su “otro”:

El campo lo había invadido. Sombreros gauchos, cinturones, yesqueros, botas, látigos, espolines, todo había adquirido tinte de trabajo, pátina de *paisano*.

Un retrato de su madre le salió al paso. No le sugirió nada, ni un recuerdo tierno. Abrió el armario, y en el estante alto, el flamante sombrero gris, de peculiar elegancia pueblerina, asomaba sus alas rígidas. La copa, con las pequeñas abolladuras de rigor. Aquello sí tenía un alma. El alma perdida de la ciudad. Recogió con violencia una camiseta sucia que halló a una mano y la

²⁴ Ver AÍNSA, Fernando. *Discurso identitario y discurso literario en América Latina*. Disponible en: <https://amerika.revues.org/478>

²⁵ AÍNSA, Fernando. *El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada*. Disponible en: <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/ainsa.html>

arrojó encima del sombrero, como quien echa una palada de arena sobre un foco de incendio (p. 81).

En el capítulo VII el narrador comenta las *fronteras* existentes dentro de los pueblos, como las diferencias conviven y forman un todo que se caracteriza por ser plural.

Hay en los pueblos un límite perfectamente definido, en donde termina la edificación compacta, de ciertas pretensiones, y comienza la barriada suburbana, con casillas de zinc y madera. Barrio de gente trabajadora, donde la haraganería es, muchas veces, fundada indiferencia por la vida. Un *¡no vale la pena!*, un *¡para qué!*, un mantenerse conforme sin desesperarse, de la razón de ser de ese conglomerado de casuchas de mate en la vereda, acordeón o gramófono adentro, y niños y perros pululantes. Algunos trabajan, otros descansan. Holgazanean por temporada los más, sin darle mayor importancia a la existencia. La vida es, si bien se mira desde las casuchas, muy poca cosa. Allí están los pobres, no los miserables, los pobres nada más. Un poco más adentro, los ricos, los que a lo sumo tienen un automóvil y van con frecuencia al cine... De manera que las relaciones entre uno y otro extremo son cordiales. Los ricos consiguen poco más que los pobres, en el pueblo inanimado, muerto (p. 89).

El pueblo es un lugar despreciado por el personaje, tiene la misma *llanura* del campo, ofrece una vida sin “acciones”, ni “alternativas”. En el capítulo XVII aparece un personaje que fascina y a la vez *desloca* a Pancho. Se trata de un extranjero, un paraguayo, que invade al campo del dueño de *El Palenque* en busca de posada, para luego seguir de viaje. Aguilar sólo se depara con ese hombre, de apellido Laguna, porque sale a dar un recorrido a caballo por la estancia. Laguna no está sólo, lo acompañan otros dos hombres. Se tratan de tres contrabandistas, llevan tabaco y caña. El único que conversa es Laguna, los otros dos miran con desconfianza a Pancho. “Hablaron del tiempo, de los arroyos, de los caminos, de la reciente lluvia. Conversaron de haciendas, de arrendatarios, de sistemas de trabajo” (p. 173). El forastero compara el Norte y el Sur del país, comenta que se siente mejor en el Norte: “Aunque la selva es menos fácil de penetrar y más duro el vivir, yo prefiero los días anchos del Norte, de leguas y leguas sin casa, de extensiones de tierra

que dan miedo, a este corral de por aquí” (p. 173). Y continúa el análisis: “A medida que bajamos, voy sintiéndome como encerrado, vigilado de noche, perseguido de día. El preguntón, el curioso, el compañero que topamos, nos hacen chico el tiempo” (p. 174). Aguilar escucha admirado los relatos de Laguna, “aquel personaje alto, de acento extraño, de cálida palabra”. Le agrada escucharlo hablando del Norte. El paraguayo comenta que cada vez que se desplaza hacia al Sur, comprende más al Norte, “porque no hay quien los entienda a los de por aquí. No se sabe que es lo que quieren, si dinero, si pelea, si bienestar...” (p. 174). Cada palabra que dice el contrabandista logra aumentar la admiración del *Paisano*. La llegada de ese extranjero sacude los días *parejos* de Aguilar, trae vida, movimiento, contraponen ideas y estilos de vida. “Remolino de ramas y de vidas. Los tres relatos de Laguna, de acento desconocido, despertaban en Aguilar viejas leyendas muertas en su alma, secadas por el destino apacible de *El Palenque*” (p. 175). Además de ofrecerle una “fiesta” en el monte, Laguna, con sus relatos, moviliza viejos recuerdos, Pancho recuerda a sus hermanos aventureros, y posibilita una nueva interpretación para la actitud misteriosa de su padre, el *finau*. Al imponer que desde jovencitos pasasen, él y sus hermanos, a vivir del *otro lado*, en la casa de ladrillo, junto a la peonada, el viejo quería “precipitarles a la lucha” (p. 177). Conviviendo con gente campesina, nómadas, “no era difícil prever destinos aventureros de luchadores a campo abierto”. Sin embargo, el proyecto paternal para Pancho Aguilar toma el rumbo contrario: “... en la esquina de la llanura, en lugar de sentir la llamada del Norte, se había sometido a la voz del Sur, la de la ciudad. Se le habían brindado posibilidades entre *civilizados*...” (p. 177).

El episodio refuerza la fragilidad de las *divisas*, aunque se construyan muros, se refuercen los límites, las penetraciones, las mezclas son inevitables. Las fronteras están en constante movimiento.

Lo extranjero penetra las fronteras políticas y económicas, “hibridiza” los reductos culturales de la identidad, mezcla costumbres y comportamientos. Nuevas fronteras (lo que metafóricamente podrían ser “fronteras asimétricas”) se instalan en el interior de países y ciudades y se desdibujan en la multiplicación de los circuitos de circulación de personas, ideas y costumbres que las relacionan entre sí.²⁶

Las mujeres que habitan la vida de Pancho Aguilar funcionan como su espejo, reflejan características suyas y también algún anhelo suyo. Juliana, como ya se comentó, representa la fuerza, la brutalidad y la estagnación de la tierra, del campo. La novia Sofía vive en el pueblo y sueña con una vida en la capital: “Sofi quería una casa en la capital. Cine, mucho cine... La atracción de la capital, para después, un buen día hartarse y querer unas largas vacaciones en la hacienda” (p. 161). Elvira, *La Cubana*, y Tota, la rubia, las dos amantes de la *Pensión*, sueñan en compartir con él las tareas campesinas, la rutina de *El Palenque*. Y entre los temperamentos femeninos opuestos, los que sueñan con la paz campesina, y el de su novia, deseosa del ruido de la urbe, aparece un temperamento entre los dos deseos bien definidos, la dulzura firme de Malvina.

Su voz era la voz hecha de quien no está de más en ningún lado. Sumisa, recelosa, pero firme. No opinaba, pero se hacía oír. Más hermosa que antes de dar a luz, llenaba *El Palenque*, era la dueña de los muros de piedra de la casa. Su docilidad era su fuerza. (p. 162)

Malvina fue a parar en *El Palenque* a causa de la enfermedad de su madre, la casera Juliana. La muchacha trabajaba para Don Cayetano en *La Rosada*, de quién pasaba esquivándose desde que tomó forma de mujer. Su madre la dejó bajo los cuidados de los

²⁶ Ver AÍNSA, Fernando. *Discurso identitario y discurso literario en América Latina*. Disponible en: <https://amerika.revues.org/478>

Trinidad por no tener condiciones de hacerse cargo de la crianza de su hija, por la miserable vida que llevaba. Juliana nunca comentó quien era el padre de Malvina, de quien supuestamente había heredado los rasgos delicados de la cara y la belleza poco común. Más adelante se descubre que el padre era el propio don Cayetano. Malvina, con el apoyo de Aguilar, se queda al lado de su madre y permanece, por voluntad propia, en *El Palenque* incluso después de la muerte de ésta. La decisión de la joven alegra a Pancho, una vez que ya estaba enamorado de ella y que había ganado la “disputa” (otra vez más) con el vecino de *La Rosada*.

Quiso comprender la terquedad de aquel vecino, como un deseo, a todas vistas, de poseer a la chica. Trinidad puso fuego a la reyerta. El interés era poco común y fácil de interpretar, en su vehemencia, como inclinación sexual por Malvina. Por ello, Pancho Aguilar la defendió casi como se defiende a la mujer querida. Si razonaba que no era lícito que se la apartase del lecho de su madre enferma, en el fondo de su conciencia no hacía sino defenderla para sí. Trinidad era un rival imprevisto, de esos que hacen brotar los sentimientos y las inclinaciones ocultas. Malvina se transformó, en pocos días, en una presa codiciada por dos hombres (p.133).

Malvina, la protegida de Aguilar, la que pasa vivir bajo su techo, la madre de su hijo Carlitos, un hijo del cual se quiso deshacer, tratando de interrumpir el embarazo de la joven, bajo los métodos más brutos que pudo empeñar: “Y fríamente, le dio a beber un abortivo traído de la ciudad. Y la hizo subir al Ford, y, como un enloquecido, en el colmo de la sinrazón, corrió en su coche por el camino abierto, entre *cuevas de toros*, *tucurúes* y mil obstáculos más” (p. 163). Hecho del cual se arrepiente profundamente después. Todo eso porque un hijo significaba un vínculo, una prisión, otro palenque en su vida. Conforme crece la criatura, crece también el cariño paterno: “Aquel hijo delicioso que ya decía *papá* y se llenaba de alegría si le subían a un caballo”. Cunado todo parece marchar bien entre los tres (madre, padre e hijo), llega un episodio trágico, se le muere el

primogénito en el mismo Ford, mientras iban a camino del pueblo, para ponerle una vacuna antidiftérica al niño. “Los barquinazos que daba el vehículo en los baches del camino le parecían tan violentos para el niño muerto como lo fueron para aquella mujer encinta, cuando intentaron el aborto” (p. 164). El capítulo termina con el narrador anunciando que Malvina ya estaba con otro hijo en el vientre. A pesar de haber tenido un hijo con él y de esperar a otro, ella trataba a Pancho como a un patrón. “El tuteo brotaba a medianoche o en las siestas pesadas y largas de *El Palenque*” (p. 167). Ella es la mujer que, silenciosamente y con aparente ausencia, “estando sin estar”, absorbe Aguilar, tal cual lo hace la llanura. Y de ese mismo modo, no sabe qué sentimiento nutre, a veces las ama, otras veces las odia, hay atracción, repulsa, temor. Durante mucho tiempo Pancho no sabe dónde ubicar a Malvina en su vida (algo que sólo ocurre al final de la trama), una vez que mantiene su compromiso con Sofi, hasta que ésa se cansa de esperar por el casamiento prometido. Hay un momento en que Pancho se ve cada vez más enredado y perdido. Lo sofocan su novia, Malvina, Carlitos y las deudas de *El Palenque*, especialmente éstas: “Sofía, Malvina..., Carlitos, su hijo, no significaban nada, ante el avance de las deudas, de los embargos, ante la inevitable bancarrota final” (p. 193). La salida que encuentra para vencer los obstáculos e abandonar todo y huir. Llega incluso a planear el tan anhelado día de aventurarse hacia el Norte junto a Laguna y a los demás contrabandistas.

El desastre le impedía normalizar la vida y cumplir con Sofía, Malvina y el hijo, los obstáculos que crecían a la par de las deudas. ¡Abandonarlo todo y correr mundo! Ya vería la forma de enviarle dinero para que no le faltase lo necesario al hijo. Y, si no podía... culpa del destino. Aquel hijo. Que ni se había tomado el trabajo de inscribirlo, bien podía correr el riesgo de la madre. Si ella, como mujer, había hallado la protección de un Aguilar, su cría encontraría una hacienda donde guarecerse. No había por qué torcerle el destino. Lo abandonaba así, como su padre lo arrojara a él, provocándole tentaciones de nómada. *Hijo del campo, el campo es su mundo*, se decía para conformidad de su conciencia herida (p. 193).

Sin embargo, un episodio trágico impide que Pancho repita lo “heredado” de su padre con su criatura. En el día pensado para el viaje, hay una inundación en el campo, debido a las lluvias y a la creciente del arroyo. Tratando de salvar a una manada arrinconada, pierde la vida el viejo peón don Farías. “La búsqueda del cadáver se hizo imposible en la noche. El campo, la tranquila llanura, disminuía el dolor de Pancho Aguilar, con su inmensidad calmosa. Una congoja se anudaba a su garganta, como una garra” (p. 209). Después de ese episodio, Aguilar pasa a aislarse y a alejarse. Todas las noches sale a fumar, a unos metros de la casa de ladrillo, contempla el campo apoyado en el palenque. Malvina se inquieta con esa actitud, no entiende del todo su aislamiento, piensa que se debe a la culpa, por los remordimientos que carga. Todo lo que quiere es aliviarlo, por eso ella comenta con Pancho que el viejo Farías había hablado en suicidio. Aguilar se da cuenta que lo que dice la joven no pasa de un invento, una mentira piadosa pensada para calmarlo, y eso lo llena de cariño. La aproximación y un posible entendimiento, diálogo, con Malvina se da al mismo tiempo que con la llanura, con el campo. “No eran sobras de supuestos crímenes lo que le alejaba de la casa. Era un deseo de paz, un dejarse penetrar por la atmósfera, por el olor de los campos. Poner oídos a las voces que se levantaban a esas horas de la tierra (p. 211).

Son las mujeres que ofrecen las epifanías vividas por Pancho. Con Juliana entiende y empieza a absorber las expresiones silenciosas y grávidas del campo (capítulo V). Junto a su amante Elvira, *La Cubana*, en la *pensión* de misia Carmen, mirando viejas fotografías, se descubre fraterno y cariñoso, se deja llevar por la emoción y percibe que nunca había tenido una demostración afectiva de esa dimensión, con tanta intimidad, con su novia (capítulo VIII). “Pero, ¿no estaba bien mostrarse cariñoso con aquellas pobres mujeres, cuyo sufrimiento moral era tan evidente?” (p.98). Sin embargo, el momento más “deslocador” para Aguilar es cuando Elvira le muestra el vestido de sus

quince años, el mismo que lleva puesto en la foto que acaba de mirar. La foto revela un contraste violento de vidas, donde Elvira aparece con ese traje blanco, puro, familiar, combinando con su “faz de niña, su mirada inocentona... Un retrato para el álbum de una esposa, de una madre” (p. 99). El vestido en cuestión se encuentra mezclado a los demás vestidos del armario: “Rojos, verdes, negros, azules; colores de combate, banderas en descanso, trajes de cabaret”. La visión del pequeño vestido blanco, que *La Cubana* sostiene frente a su cuerpo, molesta y entristece al paisano, quien “intenta ver a aquella mujer vestida de niña... era el vestido de la niña de entonces, en manos de la *mala mujer* de ahora”. Elvira comenta que a ese vestido “nadie lo tocó, la mano de ningún hombre se le puso encima”, mientras Pancho se hunde cada vez más en sus pensamientos, es sacudido por las contradicciones observadas y lo invade una ternura completa, no sabe qué hacer con la emoción que se apodera de él, si se deja llevar o si la contiene.

Siente como si entregase algo que no le pertenece. Pero al mismo tiempo hay en él un deseo natural de abandonarse al momento de ternura y pureza. ¿Por qué no? ¿Por qué contenerse? ¿Qué le impide vivir su minuto, completar aquel estado especial de mimo, piedad humana y recogimiento fraternal? ¿A qué negarle a la vida lo que ella pide de nosotros? Un río de ternura le anega. Los ojos sombreados de la mujer, los halla castos y purísimos; los labios, los de una boca sin rivales, infantil. La blancura es la blancura que apetecen los hombres buscadores de piel inmaculada. Elvira desaparece, para dejar pasar a la muchacha que quisiera tener en sus brazos, disponer de ella, besarla y adorarla sin vallas ni convencionalismos molestos. Novia y querida (p. 100).

La “entrega” permitió que Aguilar conociese a un nuevo “otro”, justamente por librarlo de las ataduras, de los códigos pre establecidos socialmente y lanzarlo a un estado de pureza “original”. En el instante que baja la guardia del individualismo, logra ponerse en la piel de Elvira, comparten los sentimientos. La tristeza del recuerdo ya no es sólo de ella, pasa a ser de él también. Es tan fuerte la conmoción que Pancho tiene un síncope.

Tanto Elvira como Malvina “provocan” situaciones catárticas en la vida de Pancho Aguilar. Y son estas mujeres las que protagonizan las dos escenas más fuertes y tristes de la narrativa. Las dos aparecen vinculadas a la imagen de un *niño muerto*. Cada cual carga en los brazos a su *niño*. Malvina lo hace de una forma literal, como comentado anteriormente. Elvira, por otro lado, lo hace metafóricamente: “Elvira besa el traje. Elvira lo coloca próximo a sus mejillas. Elvira lo aprieta en su seno, como a un niño muerto” (p. 100). Ya no se trata de un vestido, de un traje, es un recuerdo de un momento pasado, lejano e irrecuperable, de una vida que no se vive más, de una juventud e inocencia perdidos, un pedazo enterrado de esa mujer.

Los dos últimos capítulos (XXII y XXIII) narran el enraizamiento de Pancho Aguilar. El capítulo XXII termina con la escena de su hijo Carlitos colgado a sus piernas: “De las rodillas del paisano Aguilar pendía el cuerpo de su hijo, como una raíz hambrienta de tierra” (p. 212). En el capítulo final la idea de arraigo se hace más visual a través de los elementos que acompañan al desenlace.

Reducido en un ropaje urbano, bajó al pueblo. Volvía abofeteado de viento y sol. Sentía en sus manos el campo, el campo que se había enredado allí, sacándole callos. Endurecido, áspero, avanzaba por las calles sin árboles, emparedado, molesto ante la limitación de la visual. En aquel ambiente de piedras y cemento se sentía un poco vegetal, árbol trasplantado de rugoso tronco. Marchitado el semblante, como las hojas de una fronda revolcada por los caminos (p. 213).

El aspecto embrutecido de Pancho tiene una relación directa con el estilo de vida regido por *El Palenque*: un hombre que casi no sonrío, que tiene el rostro moldeado por una barba hirsuta. “Dura e intrincada barba, áspero rostro, endurecido como su alma; difícil

de penetrar, como su inteligencia endurecida, ...” (p. 214). Las características físicas y de carácter aparecen asociadas a un “fenómeno” natural recurrente en la región. Mientras Aguilar dialoga con su amigo Luciano, el subastador, (diálogo que ocupa la mayor parte del capítulo), en la plaza principal del pueblo, el narrador llama la atención para “dos magníficos troncos vegetales, mineralizados, muestras de la propiedad particularísima de los ríos de aquella región” (p. 215). Las aguas y el limo pueden transformar troncos de madera en piedras, son “troncos fosilizados”. Luciano indaga al paisano qué tiempo lleva para transformar la madera en piedra. Pancho no tiene idea, pero arriesga decir que el fenómeno se da en “poco tiempo”. El amigo no se convence y afirma que debe tardar “quizá un siglo”. De pronto, sale con la siguiente reflexión: “en qué pocos años, en la intemperie y la bárbara soledad de los campos, un ser humano se convierte en...” (p. 216). Hay una interrupción en el diálogo, en el pensamiento, Luciano saluda a un grupo de muchachas que se acerca a “curiosear los dos troncos fosilizados”. Ellas se impresionan con el estado físico del paisano, comentan que está cambiado, que parece otro. Seguido al comentario viene la escena del *mareo* de Aguilar. La llegada de la noche en el pueblo lo aturde y lo conduce a un ensueño: “Hasta que no pudo escapar por el subterráneo del sueño no se sintió dueño de si mismo. Anduvo hasta el hotel, evitando encuentros. Y cayó en el lecho, rendido. Esa noche durmió como un tronco recién talado” (p. 217). La escena siguiente conduce el lector a otro escenario y momento, se trata de un 31 de diciembre, Año Nuevo, fecha simbólica que trae la expectativa de un fin y de un comienzo. La ilusoria sensación de controlar el tiempo y los hechos con el simple gesto de arrancar una hoja del calendario. “31 de diciembre... Un año más, un año menos. Alguien se había entretenido rasgando los almanaques, que ya mostraban todos la carnecita colorada del 1 de enero... (p. 217). De pie junto a el palenque, apoyado de una mano en Malvina, Pancho Aguilar contemplaba el campo que “permanecía impenetrable, y su vasto paisaje,

atrapador y absorbente” (p. 218). La pampa representando las acciones y hábitos que aprisionan al ser humano, es todo lo “heredado”, las costumbres perpetuadas generación tras generación, todo aquello que lo limita e impide trascender y avanzar hacia un estado, una cultura armónica e igualitaria. El aislamiento y el egoísmo cultivados a diario por una fuerza “natural” sobrehumana. La oración final, la que encierra la novela, tiene un tono duro, seco, casi fatalista: “Porque aún no ha comenzado el diálogo entre el hombre y la llanura”. Es decir, hasta el presente momento no hay diálogo, pero el adverbio temporal anuncia una esperanza, quizá un día sea posible dialogar.

CONSIDERACIONES FINALES

Se hizo notar a lo largo de estas páginas que las obras *amorimeanas*, de temática gaucha, innovaron en el abordaje del tema, que el autor se esquivó del tono folclórico que aún alimenta el mito de la pampa y, a su vez, creó situaciones completamente originales, que sirvieron (y sirven) de inspiración. Por lo tanto, Enrique Amorim merece seguir ocupando un lugar de destaque, digno de un protagonista (¿por qué no?) en el panorama literario latinoamericano, como se observa en los textos de AÍNSA, de RAMA. El texto del peruano RONCAGLILOLO (2012) colabora para que la figura y los textos de Amorim estén (o puedan estar) nuevamente en boga, especialmente porque es un tipo de lectura con un alcance de público bastante amplio, que va más allá de los muros académicos. Aunque las páginas de *El amante uruguayo* (2012) no sean tan favorables a la imagen del escritor uruguayo, no se puede negar que reavivaron su nombre en los canales mediáticos, y lectores que jamás han escuchado su nombre, tuvieron la posibilidad de acercarse a su vida y obra, aunque de una forma cuestionable, antipática, en algunos aspectos, y egocéntrica, como se destacó en los capítulos anteriores. Sin embargo, hay una cuestión que traspasa por todos los críticos nombrados, es el aspecto multifacético e inquieto de Amorim. Y es justamente esa característica que lo hace inclasificable, inconcluso, complejo y admirable. Además, se trata de un rasgo que se refleja en su literatura, lo que es extremadamente desafiante y favorable para el lector. Las obras nombradas favorecen a un diálogo interdisciplinario, con diferentes áreas del conocimiento, como la sociología, la filosofía, la psicología, como se pudo ver al abordar la temática identitaria: “hoy en día

un estudio completo sobre la identidad cultural tiene que manejar nociones de filosofía, de antropología cultural, de sociología, de historia y de literatura y no puede prescindir de los aportes de la psicología y aún del psicoanálisis ".²⁷

De hecho, las obras expuestas aquí tienen valor de por sí, valen por lo que son, por el contenido, por la riqueza de los personajes, por las tramas, por el lenguaje y por las posibles conexiones / relaciones que despiertan en cada lector. El abordaje identitario simplemente fue el camino elegido por esta lectura (lectora), por el eco que aún se hace sentir en muchos que (con)viven la cultura gaucha y fronteriza. El lado “camaleónico” y “multifacético” de Amorim, tan nombrados a lo largo de estas páginas, está vinculado a su forma de vida, un hombre en *tránsito*, para quien las fronteras (de cualquier naturaleza) están en constante movimiento, no hay rigidez, línea divisoria que impida el *cruce*. Y cuando el individuo se permite *cruzar*, hay contacto, interferencias, mezclas, *deslocamiento*, y el ser híbrido se pone en evidencia.

²⁷ Ver AÍNSA, Fernando. *Discurso identitario y discurso literario en América Latina*. Disponible en: <https://amerika.revues.org/478>

REFERENCIAS

AÍNSA, Fernando. *Los destinos de Enrique Amorim*. En: Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya: (1960-1963), 2001.

AÍNSA, Fernando. Prólogo de *La Carreta*. Costa Rica, 1988.

AÍNSA, Fernando. *Discurso identitario y discurso literario en América Latina*. Disponible en: <https://amerika.revues.org/478>

AÍNSA, Fernando. *El desafío de la identidad múltiple en la sociedad globalizada*. Disponible en: <http://universum.utalca.cl/contenido/index-97/ainsa.html>

ALZUGARAT, Alfredo. *La memoria traicionada*. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/alzugarat/la_memoria_traicionada.htm

AMORIM, Enrique. *La Carreta*, Alcalá, 2012.

AMORIM, Enrique. *El paisano Aguilar*, Alcalá, 2012.

BÖHMER, Martín; DINWIDDIE, Michael. *Gauchos y cowboys: navegando en las mitologías políticas y culturales*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1060755-la-argentina-y-eeuu-como-el-gaucha-y-el-cowboy>

CAPÍTULO ORIENTAL 27: la historia de la literatura uruguaya. Centro Editor de América Latina, 1969.

CORTÉS, Raúl. Reportaje disponible en: <http://www.vanguardia.com.mx/latumbadelorcaenuruguayenigmaodisparate-1429230.html>

COSSE, Rómulo. *Perspectiva de un narrador*. En: *La Carreta*. Edición crítica, Costa Rica, 1988.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre, Leitura XXI, 2004.

LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Disponible en: http://biblioteca.unedteruel.org/la_biblioteca_recomienda/la_verdad.pdf

LLOSA, Mario Vargas. *El sueño del Celta*. Alfaguara, 2010.

LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Disponible en: <http://www.liceosannicolas.cl/attachments/article/1330/pantaleon-y-las-visitadoras.pdf>

LOPES NETO, João Simões. *Cuentos gauchescos*. EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL S.R.L. Montevideo, Uruguay, 2008.

MARSIMIAN, Silvina. *Hispanoamérica: literatura e identidad*. Colegio Nacional de BSAS, número 50.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Realidad y fantasía*. En: *La Carreta Ed. Crítica*, 1988.

MORLEY, Griswold S. *La novelística del "Cowboy" y la del Gaucho*. En: *Revista Iberoamericana*, N°14. Vol. VII, 1944.

PENCO, Wilfredo. *La carreta*. Ed. Biblioteca de Artigas. Montevideo, 2004.

RAMA, Ángel. *Enrique Amorim cuentista. Los fueros del artista*. Biblioteca Nacional, 1990.

RAMA, Ángel. / organização Flávio Aguiar & Sandra Guardini T, Vasconcelos; tradução Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RONCAGLIOLO, *El amante uruguayo. Una historia real*. Penguin Random House Grupo Editorial Perú, 2012.

SCHÜLER, Donaldo em: *Pampa e cultura; de Fierro a Netto*. Porto Alegre, 2004.

SLATTA, Richard W. *Gauchos llaneros y cowboys: un aporte a la historia comparada*.

Disponibile en: www.raco.cat/index.php/.../article/.../146061

STÜBEN, Jens. *Literatura regional e literatura na região*. Em: *Regionalismus, subsídios para um novo debate*. Organizadores: João Claudio Arendt e Gerson Roberto Neumann. Fundação Universidade de Caxias do Sul, 2013.

VERANI, Hugo J. *Narrativa uruguaya contemporânea: periodización y cambio literário*. University of California, Davis.