



FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

**Un lugar para los deficientados:
análisis de *El grongo* (1976) de Julio Ricci en el marco de las
narrativas nacionales no miméticas**

por

María de las Mercedes Arocena Basso

Trabajo final de carrera presentado para optar al título de
Licenciada en Humanidades, opción Libre Configuración

Director de Tesis

Mariana Moraes Medina

Montevideo, Uruguay
2024



UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

Facultad de Humanidades y Educación

María de las Mercedes Arocena Basso

UN LUGAR PARA LOS DEFICIENTADOS: ANÁLISIS DE *EL GRONGO* (1976) DE JULIO RICCI EN EL MARCO DE LAS NARRATIVAS NACIONALES NO MIMÉTICAS

Nombre o nombres de director, tutor o asesor: Mariana Moraes Medina

TFC presentado para aspirar al título de Licenciatura en Humanidades,
Opción Libre Configuración

Juicio del Tribunal:

Recomendación para su publicación en el Repositorio de la UM:

.....
.....
.....

Presidente:
(Firma) (Aclaración)

Secretario:
(Firma) (Aclaración)

Vocal:
(Firma) (Aclaración)

Montevideo, de de 20XX

Descargo de responsabilidad

El autor/autores de este trabajo final de carrera declara(n) que es (son) el (los) único(s) responsable(s) de su contenido, y en particular de las opiniones expresadas en él, las que no necesariamente son compartidas por la Universidad de Montevideo; asimismo, declara(n) que no se infringe ningún derecho de terceros, ya sea de propiedad intelectual, industrial o cualquier otro. En consecuencia, es (son) el (los) único(s) responsable(s) y de manera exclusiva puede(n) asumir eventuales reclamaciones de terceros (personas físicas o jurídicas) que refieran a la autoría de la obra y a otros aspectos vinculados a esta, incluido el reclamo por plagio.

Agradecimientos

En primer lugar, corresponde agradecer a la Universidad de Montevideo, tanto al cuerpo académico de la Licenciatura de Traducción como al de la Licenciatura en Humanidades. Me gustaría agradecer personalmente a algunos de ellos.

A Damiano Tieri, por su manera tan genuina de contagiar su propio entusiasmo por las humanidades, y por haberme guiado en mis primeros pasos como docente. A Luis Bravo, a quien debo agradecer, además de mi formación académica, mi formación personal, intrínsecamente ligada a los libros. A Cristina Pippolo, por sus clases de latín, y por enseñarme la necesidad de los clásicos, porque, de alguna u otra manera, todo tiene que ver con los clásicos. A Pablo García y Francisco O'Reilly, por su disposición. A todo el personal de la biblioteca. En fin, a ellos y a todo el cuerpo docente de la Universidad de Montevideo, un sostén indudable y necesario.

Agradecimientos personales se los debo a todos los que indirectamente me acompañaron. A Ceci y Cami, compañeras diarias; a mis amigos-humanísticos, quienes hicieron que este camino cobre aún más sentido. A Pablo, por escucharme hablar de lo mismo durante mucho tiempo. A mi familia, por todo en general.

Un agradecimiento final y especial a mi tutora de tesis, Mariana Moraes Medina, quien desde un primer momento me alentó a trabajar sobre literatura uruguaya. Por su disposición constante y por acompañarme en un proceso largo y, como suelo acostumbrar, laberíntico. Por acompañarme durante todo un año, casi que con exceso de compromiso, en mi formación como docente e investigadora. Gracias.

Índice

Descargo de responsabilidad	IV
Agradecimientos	V
Índice	VI
Resumen.....	VIII
Palabras clave	VIII
Abstract.....	IX
Keywords.....	IX
Introducción.....	1
Antecedentes.....	8
<i>La ñata contra el vidrio: construcción del mundo en El grongo</i>	13
Montevideo como topografía reconquistada.....	19
El hiperrealismo como germen del sentimiento absurdo: «El regalo para el amigo de Hungría» y «Los domingos no los paso en casa de mi señora»	27
El cuerpo desgastado a través de sus relaciones con el espacio, el tiempo y el objeto	35
La espera devenida proceso: «La cola»	37
El sujeto junto a la cosa: cosificación en «El apartamento»	49
Los mecanismos del recuerdo y su fractura en clave espacio-temporal: «El shojjet».....	58
Derribar los muros grises: búsqueda de Lázaro, encuentro de López	61
Conclusiones	68
Repaso de los conjuntos temáticos y las técnicas narrativas principales en <i>El grongo</i>	68
Fuentes y bibliografía	75
Fuentes primarias.....	75
Archivos.....	75

Publicaciones periódicas	75
Fuentes secundarias.....	76

Resumen

La presente tesis se propone analizar el volumen de cuentos *El grongo* (1976) del escritor y docente uruguayo Julio Ricci (1920-1995). Se estudiará su obra según dos ejes: por un lado, su potencial pertenencia a una promoción de narradores que aparece en la década del sesenta, caracterizados por su impronta de ruptura respecto a la tradición anterior. Para llevar a cabo tal categorización, y como segundo eje, se abordarán las principales aristas temáticas de *El grongo*. A partir de las distintas conceptualizaciones de realismo y su repercusión en las narrativas del siglo XX, se ahondará en aquellos procedimientos narratológicos que permiten ver un distanciamiento respecto a las tendencias miméticas a nivel nacional, rasgo que comparten esta serie de narradores «tendientes a la ruptura» del último cuarto del siglo XX, revisitando así la etiqueta más popular que los categoriza como los «raros» uruguayos.

Palabras clave

Julio Ricci; abyección; realismo; narrativa uruguaya; El grongo.

Abstract

This dissertation is focused on the literary analysis of *El grongo* (1976), second volume of short stories delivered by Uruguayan author and teacher Julio Ricci (1920-1995). The thesis develops around two core ideas: on the one hand, it aims to fix whether his work belongs to a larger movement of national writers, all of which share a marked break from the preceding generation. This drives to the second core idea, which consists on identifying the main themes inside *El grongo*. Basing on different concepts of realism and how it affected twentieth-century fiction, it aims to delve into those literary devices that show a certain distance from reigning mimetic procedures at a national scale, a characteristic that these break-through authors from the last quarter of the twentieth century share, sometimes labeled as «raros uruguayos».

Keywords

Julio Ricci; abjection; realism; uruguayan narrative; El grongo.

Introducción

«Todo es misterio. Por eso hay Ciencia, Macumba y Literatura»¹.

JULIO RICCI

El presente trabajo se propone revisar el volumen de cuentos *El grongo* (1976) del escritor y docente uruguayo Julio Ricci (1920-1995), en lo que refiere al alcance temático de una obra singular y casi desconocida (aunque el adverbio es hasta generoso) en un contexto tan prolífero como irregular de las letras uruguayas. Se trata de un contexto cultural signado por la crisis previa a la dictadura cívico-militar del 73 y por los años transcurridos durante dicho periodo. Si bien no se estudiará la obra del autor en el contexto de una cultura marginada y reprimida, sí es oportuno aclarar brevemente en qué sentido es «irregular y prolífica», antes de adentrarnos en el perfil del autor. Según el docente e historiador Carlos Zubillaga, se trata de un momento cultural «(...) absolutamente marginal», no solo por carecer del apoyo oficialista, sino porque también fue «no pocas veces sancionado, censurado y reprimido», a lo que continúa:

Fue el tramo que podríamos denominar como «cultura del desgarramiento», caracterizada por la renovación de las interrogantes (la desconfianza frente a los esquemas maniqueos, la indagación pertinaz de las raíces de la crisis, la constatación de las desazones colectivas, una nostalgia por lo que fue). Este proceso cultural se desarrolló en un complejo relacionamiento entre agentes que operaron desde las «islas de libertad» que el régimen dictatorial hubo de permitir (...), desde la reclusión y el silencio del interior, y desde la diáspora del exilio y la emigración².

¹ Julio Ricci, *Cuentos civilizados* (Montevideo: Géminis, 1985).

² Carlos Zubillaga, «La inserción de la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico», *Revista iberoamericana*, Vol. 58, n° 160-161 (1992), 773.

Como se intentará demostrar en el análisis de la obra, algunos puntos aquí citados (desazones colectivas, nostalgia por lo que fue, reclusión y silencio interior) se harán visibles de manera parcial y entrecruzada, si bien no como una consecuencia directa de sus circunstancias (como señala el historiador), sí como una suerte de clima o de sentir general. Partiendo, entonces, de *El grongo*, segunda entrega del autor³ de un total de siete, se hará un relevamiento bibliográfico de los estudios críticos más relevantes que se desarrollaron en torno a la producción narrativa de la década del sesenta y del setenta, hasta aquellos estudios de mayor actualidad. Se verá así que muchos admiten una presencia dispar de autores, así como un común denominador que es el de la falta de crítica inmediata, o la falta de bibliografía actual. Sin embargo, antes de continuar con este proceso cultural en el que se enmarca su narrativa, cabe presentar al autor, para así construir una imagen más viva que permita desplazarse a esta sección.

Julio Ricci nació en Montevideo en 1920, y su trayectoria como escritor se caracteriza por una primera publicación bastante tardía (recién en 1970, a los 50 años, publica su primer tomo de cuentos, *Los maniáticos*⁴). De exhaustiva formación académica a nivel nacional e internacional, en 1952 egresa como profesor de Lengua y Literatura Españolas del Instituto de Estudios Superiores, para pronto convertirse en becario del Instituto Iberoamericano de Gotemburgo (Suecia), entre 1952 y 1955. Posteriormente, volvería a vivir en el exterior, esta vez en Estados Unidos, donde fue designado profesor de la Florida State University en Tallahassee y más tarde sería profesor del Centro de Estudios de esta misma universidad pero en Florencia, Italia. Finalmente, en 1970 se vuelve a instalar en Montevideo y hasta 1984 ejerce como docente titular de Lingüística, Filosofía del Lenguaje y Fonética en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), con algunas interrupciones como la de 1988, cuando viaja a Italia, como profesor visitante de la Università de Venèzia y más tarde a Nueva York, en la universidad de SUNY⁵. Estas varias experiencias son cruciales en lo que hace a su formación

³ Se listan a continuación la totalidad de las obras publicadas por el autor, en orden cronológico: *Los maniáticos* (1970); *El grongo* (1976); *Ocho modelos de felicidad* (1980); *Cuentos civilizados* (1985); *Los mareados* (1987); *Cuentos de fe y esperanza* (1990); *Los perseverantes* (1993).

⁴ Julio Ricci, *Los maniáticos* (Montevideo: Alfa, 1970).

⁵ Los datos biográficos listados se obtuvieron de las siguientes fuentes: Walter Rela (ed), *Diccionario de escritores uruguayos* (Montevideo: Ed. de la Plaza, 1986); Pedro Meléndez-Páez, Julio Ricci, «Los territorios de Julio Ricci: una entrevista» en *Confluencia*, Vol. 5, No. 2 (1990), 107-119; Entrevista de Fernando Butazzoni

lingüística, netamente reflejada en sus cuentos, y explican el hecho de que manejase con fluidez el inglés, el alemán, el italiano, el ruso y el francés, en fin, de su naturaleza políglota según indican algunas fuentes⁶.

Más allá de estos datos biográficos, de los que él mismo en una entrevista declara que «(...) todos estos datos de tipo fichero nada dicen sobre mi vocación de escritor»⁷, cabe destacar su dirección en la revista *Foro Literario*, activa entre 1977 y 1981. En la presentación del primer número, declara lo siguiente:

La revista no tiene mayores planes. El camino, como dijo el poeta, se hace andando. Con todo, algunas puntualizaciones sobre las metas fundamentales que nos hemos propuesto, no estarán de más.

En nuestro medio ha faltado y falta desde hace mucho tiempo una revista que recoja las inquietudes literarias de muchísimos uruguayos. Los literatos han debido refugiarse en las páginas literarias esporádicas de algún diario o de alguna revista de vida fugaz o han tenido que costearse sus poemarios o sus narraciones.

El objeto fundamental de **Foro Literario** es pues iniciar y promover una época de apertura literaria a muchos creadores que permanecen relegados y a otros que por falta de publicaciones han debido mantener sus cosas en el cajón⁸.

Foro Literario contó con una totalidad de 10 números emitidos. En su presentación, así como en su contenido, se palpa el esfuerzo por actualizar las letras, en especial para aquellos que «han debido refugiarse en las páginas literarias esporádicas de algún diario de vida fugaz». Esta preocupación que se proyecta en el binomio margen/centro⁹ constituye uno de

a Julio Ricci, 1985, transcripción «Aproximación a Julio Ricci» en Isolde J. Jordan (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci* (Montevideo: Graffiti, 1993), 13-23.

⁶ Ricardo Prieto le dedica las siguientes palabras a Ricci luego de su muerte, dedicatoria que adelanta algunos de los temas que se desarrollarán, pero que ahora interesa por la reconstrucción de su perfil: «Siempre me pareció admirable el estrecho vínculo que la vida de Ricci mantuvo con su obra. Pocos escritores, críticos o profesores tenían su rigurosa y clásica formación académica. Pero a diferencia de casi todos sus colegas de la generación del 45, el Ricci lingüista, docente y políglota de cultura vasta y refinada convivía con el hombre vivencial, capaz de explorar *in situ* los dolorosos sub mundos que nos cercan».

«Recordando a Julio Ricci», Letras Uruguay, 3 de octubre de 1995, https://letras-uruguay.espaciolatino.com/prieto_ricardo/recordando_a_julio_ricci.htm.

⁷ Meléndez-Páez, Ricci, «Los territorios de Julio Ricci», 108.

⁸ Julio Ricci (ed.), «Editorial» en *Foro Literario. Revista de Lenguaje y Literatura*, No. 1 (1977), 7.

⁹ Hay, incluso, una alusión al lugar de encuentro de las letras hispanas e hispanoamericanas en particular, lo cual materializa esta antinomia; «La política de Foro Literario será esencialmente flexible, para que tanto los trabajos académicos como las contribuciones de interés general, hallen siempre una palestra libre y abierta y

los ejes de su narrativa, que se propone explorar y poner en voz de sus propios personajes: seres auténticamente deficientes o, el concepto que prefiero y bajo el cual se titula esta tesis, *deficientados*.

¿Por qué *deficientados*, y no el participio irregular gramaticalmente aceptado, deficiente? ¿Con qué fin agruparlos? El término «deficientados» busca asentar un patrón entre todos estos personajes errantes, conceptualización que ya se ve en otros de sus títulos: *Los maniáticos* (1970), *Los mareados* (1987), *Los perseverantes* (1993) y que José Ángeles, uno de los críticos cuya ponencia se incorpora a una compilación de ensayos acerca de la obra de Ricci, delinea: «sus cuentos son siempre una progresión (...) hacia la distorsión extrema de los condicionamientos existenciales del individuo, que acaba siendo su víctima, **o la de sus propias deficiencias, porque el personaje es inherentemente débil y maleable**»¹⁰. La construcción del participio regular (terminación en –ado) nos retrae a la doble vertiente que trae consigo: la de ser de carácter activo y pasivo, la de ser un *deficientado* (aquí cabría el participio «deficiente», tal y como señala Ángeles, con su significación unilateral) y la de ser *deficientado por alguien*. Los personajes tienen la desdicha de ser constantemente saboteados, o lo que es más frecuente, de sabotearse a sí mismos, lo que los convierte en deficientados (víctima de sus propias deficiencias, como también señala Ángeles). La siguiente cita se extrae del manual de la *Nueva gramática de la lengua española* y hace de soporte a esta última aseveración:

En efecto, los participios están especialmente cercanos a los llamados adjetivos perfectivos o resultativos, como contento, enfermo, harto, junto, lleno, maduro, seco, tenso y otros similares relacionados con raíces verbales. Todos expresan estados que son resultado de un proceso, lo que les permite formar construcciones absolutas¹¹.

Cabe destacar el hecho de que dichos adjetivos perfectivos o resultativos son generalmente verbos de emoción o estado. Se buscará apuntar el dedo sobre el proceso

puedan ofrecer al lector una imagen renovada y dinámica del acontecer general en el campo de la literatura y el lenguaje en la América hispánica». Julio Ricci (ed.), en *Foro Literario. Revista de Lenguaje y Literatura*, No. 9-10 (1981), 2.

¹⁰ José Ángeles, «La narrativa desarraigada de Julio Ricci» en Jordan (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*, 145. Las negritas son de mi autoría.

¹¹ Real Academia Española (ed.), *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. (Barcelona: Espasa, 2009), 524-5.

resultante de tal estado, fuente de sus deficiencias, que muchas veces se esconde detrás de la figura monstruosa y omnipotente del Grongo, un ser sin forma que sin embargo da forma a esta serie de cuentos, al punto de convertirse en el término homónimo de la colección, segunda entrega del autor de un total de siete obras publicadas entre 1970 y 1993.

En este contexto de producción, cuyo carácter prolífico e irregular ya se esbozó, la obra de Ricci se inserta en el marco de una narrativa que parecería carecer de aquellos criterios cronológicos e historiográficos que, fruto de convenciones históricas, catalogan a nuestros autores de acuerdo con cierta trayectoria dentro, o fuera, del canon literario nacional. Las narrativas «del afuera» del canon caen inevitablemente dentro de él, por fijar su paradigma según el de aquel¹²; podría nombrarse un estudio como el de Ángel Rama, *Aquí. Cien años de raros* (1969), que reúne, bajo la crítica hegemónica de su autor, una serie de autores digresivos a, o distanciados de, la norma. Según el docente e investigador Hebert Benítez Pezzolano, a Rama lo mueve un «sentido de contemporaneidad (...), ya que de los 15 autores antologados, los textos de 12 de ellos son posteriores a 1945»¹³. El sentido contemporáneo es indudable; y la propuesta de Rama, si bien hoy ampliamente revisada y criticada, «introduce (...) algo que se percibe como discontinuidad del mapa hegemónico»¹⁴. Aun así, sus posiciones no alcanzaron «estricta continuación»¹⁵ (al menos en los años subsiguientes); y la narrativa posterior a la Generación del 45, de inminente ruptura como se intentará exponer a través de la obra de Ricci, parecería estar revisitándose recién en los últimos años,

¹² Noé Jitrik sintetiza este intercambio en el prólogo a su obra *Atípicos en la literatura latinoamericana*: «No obstante, por otra parte, sigue siendo complicado decir qué es un “atípico”, escritor, obra o situación; no ocurre lo mismo con el concepto contrario; creo que todos sabemos de qué se trata y hasta nos atreveríamos, a su vez, a tipificarlo. Se diría, por empezar, que el típico posee cierto carácter de “representante” (...) Los “atípicos”, en consecuencia, podrían ser buscados y hallados a partir de los rasgos que caracterizan la tipicidad». Noé Jitrik, *Atípicos en la literatura latinoamericana* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997), 6.

¹³ Hebert Benítez Pezzolano, «Mímesis en otro lado: disrupciones uruguayas» en Hebert Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado: disrupciones en la mímesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)* (Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República-CSIC, 2018), 13.

¹⁴ Benítez Pezzolano, «Mímesis en otro lado: disrupciones uruguayas» en Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado: disrupciones en la mímesis*, 14.

¹⁵ Benítez Pezzolano, «Mímesis en otro lado: disrupciones uruguayas» en Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado: disrupciones en la mímesis*, 15.

con una cantidad *in crescendo* de estudios¹⁶, en el marco de un país que insiste en una exposición más bien terca de sus escritores. Si bien la presente tesis no se propone visitar este fenómeno en particular, tan cuestionado y suscitado por la crítica literaria actual¹⁷, sí es pertinente reconocerlo a efectos de entender la publicación y difusión (o falta de) de la obra de Ricci, sobre todo tratándose de una figura cuya vida tiene mucho de cierto compromiso cultural, como se puede constatar en la presentación de *Foro Literario*, así como para con sus coetáneos¹⁸ o a través del ejercicio de la docencia¹⁹.

Cabe destacar ahora que su narrativa no se planta desde este mismo lugar ni desde un lugar de «compromiso social» con su época, como sí lo hacen los aclamados representantes de la Generación del 45, a la que pertenecería si se atendiese únicamente a un criterio cronológico²⁰. Se verá a lo largo del presente trabajo que el autor no demuestra afinidades

¹⁶ Benítez Pezzolano, «Mímesis en otro lado: disrupciones uruguayas» en Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado: disrupciones en la mímesis*, 15. Un ejemplo claro de ello es la conformación, en el marco de las Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de 2015, del Grupo de investigación sobre raros y fantásticos en la literatura uruguaya. Teoría, Crítica e Historia (1963-2004), Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Consultado 23 de febrero, 2023, <http://jornadas.fhuce.edu.uy/index.php/es/jornadas-antiores/jornadas-2015/104-gt-32-grupo-de-investigacion-sobre-raros-y-fantasticos-en-la-literatura-uruguaya>.

¹⁷ Valga como ejemplo de ello la constante tendencia a visitar o reeditar obras de autores ya póstumos. Uno de los casos más visibles es el de Felisberto Hernández, y la prolífica cantidad de estudios alrededor de su vida y obra, por igual peculiares; o los casos de reedición de muchas narradoras, como Armonía Somers y Marosa di Giorgio, quienes además, a través de su obra, desestabilizaron la hegemonía intelectual y logocentrista masculina. Véase como ejemplo de ello las publicaciones, en 2021, por la editorial Casa HUM de la tríada de obras de di Giorgio, *Rosa Mística*; *Camino de las pedreras*; *Misales*. O la de Armonía Somers, *La mujer desnuda* por Criatura Editora en 2020, así como su representación teatral en 2022 a cargo de la dramaturga Leonor Courtoisie, *Estudio para la mujer desnuda*, por la Comedia Nacional.

¹⁸ En el archivo Fernando Aínsa de la Université de Poitiers, se recupera la correspondencia Ricci-Aínsa. De una de ellas, se extrae lo siguiente, que deja en evidencia este punto apenas esbozado: «Es una lástima que no hayas incluido a Tarik [Carson] en una visión muy buena que hiciste para Khipu. Si no tienes nada de Tarik, decímelo. Yo creo que Tarik vale algo [tachado] bastante. Discúlpame. Yo sé que en estas cosas es imposible tener a todos en cuenta (...)». Carta enviada a Fernando Aínsa por Julio Ricci, el 24 de enero de 1989, *Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA–Archivos Institut des Textes et Manuscrits Modernes UMR8132), Fonds Fernando AINSA - Archives Fernando AINSA*. Tarik Carson es otro de los ejemplos de una obra de reconocimiento casi-póstumo, que recién ahora se revisita con estudios más amplios, como la publicación de 2019 del libro *Tarik Carson: una teoría de la amenaza. Narrativa de lo mutante, sabotaje humano y poética de la invasión* de Marcelo Damonte Luzi (Montevideo: Tenso Diagonal y Díaz Grey, 2019).

¹⁹ A los efectos de realzar este punto, vale citar el siguiente extracto de la entrevista de Ricci con Meléndez Páez ya citada: «Lo más que pude hacer fue dictar cursos en las frías noches del invierno montevideano, sin calefacción, luego de 6 horas en un banco, porque para subsistir debí siempre mantener un segundo empleo». Meléndez-Páez; Ricci, «Los territorios de Julio Ricci: una entrevista», 109.

²⁰ De hecho, comparte año de nacimiento con dos de sus mayores exponentes, Mario Benedetti (1920-2009) e Idea Vilariño (1920-2009). Pero como el término «generación» ya ha sido exhaustivamente analizado, y

políticas o partidarias²¹, sino más bien afinidades filosóficas o literarias cuyo centro de interés es, sin más, la existencia misma del sujeto y su realidad actual y moderna entre postergaciones indefinidas y espacios claustrofóbicos, por adelantar dos de los ejes temáticos del trabajo. Teresa Porzecanski argumenta que el criticismo del 45 «desde afuera de los procesos individuales de creatividad –en tanto que considera al hecho literario, antes que nada, hecho social– significó, a la vez, un avance y una clausura», hecho que estructura «una exigencia de correspondencia y adecuación entre texto y realidad, definido aquel como la descripción consensual de ésta última»; así, el modelo predominante y el que heredan las generaciones posteriores a la del 45, está constituido por «una escritura de realismo y objetivación, atenta al desnudamiento de las trampas y contradicciones inherentes en lo real»²².

Uno de los estudios más inmediatos al de Rama, que continúa y consolida la línea del quiebre mimético, es de Rómulo Cosse, y se titula «Fracturas y modelos en la ficción uruguaya»²³, y amplía acerca de aquella transformación que sufre un modelo oficialista que «(...) era en lo fundamental un traslado de las pautas de la literatura realista europea del siglo XIX»²⁴. Señala dos movimientos insurgentes a escala nacional que denotan este traslado: el primero, en la década del cuarenta, que narratológicamente se inaugura con la escritura de *El*

tomamos como referencia las palabras de Hugo Verani, limitarlo a una suerte de coincidencia cronológica no resulta suficiente: «El concepto de periodo generacional debe ser usado con cautela, limitándose a un papel auxiliar: si el esquema propuesto adquiere rigidez inquebrantable y se ajustan los cambios literarios a ese modelo abstracto, el concepto quedaría reducido a una mera etiqueta carente de sentido». Hugo Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario» en *Revista Iberoamericana* Vol. LVIII, No. 160-161 (1992), 781. Imponer la etiqueta de «generación» acentúa «la homogeneidad cultural y no admit[e] la pluralidad, la convivencia de normas disonantes y conflictivas en cualquier periodo histórico». Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 779.

²¹ Ángel Rama, en su texto *La generación crítica*, que es su forma de denominar a la Generación del 45, señala el surgimiento de una nueva conciencia, de la cual dice: «Cuando una cultura se incorpora al espíritu crítico, no deja ningún resquicio de las manifestaciones intelectuales sin contagiar del mismo afán: un poema erótico, un cuadro de caballete, una novela sentimental responden al mismo impulso que un estudio histórico, un editorial periodístico, una diagnosis sociológica». Ángel Rama, *La generación crítica (1939-1969)*, (Montevideo: Arca, 1972), 32. Deja así trazada la estrecha conciencia social inherente al acto artístico.

²² Teresa Porzecanski, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras» en Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*, (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987), 222.

²³ Rómulo Cosse, «Fracturas y modelos en la ficción uruguaya», *Escritura*, XII, n° 23-24 (1987).

²⁴ Rómulo Cosse, «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya» en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya. Levrero, Onetti, Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz, Rodó, Dossetti* (Montevideo: Biblioteca Nacional: Linardi y Risso, 2008), 95. En este artículo, el autor aclara que se trata de un desarrollo y actualización del artículo original (1987).

pozo (1939) de Juan Carlos Onetti, que se da en un contexto de «ruptura y fisura estructural en el canon narrativo hegemónico» y que consolidará «algunos de los rasgos distintivos de un nuevo modelo ficcional»²⁵. Pese a que enumera otra serie de obras que le siguen, el crítico hace otro salto para señalar el segundo movimiento, que ubica a partir de los años setenta. En plena crisis democrática, declara Cosse que «*la línea de la ruptura se fortalece y pasa al primer plano (...) toma el carácter de vertebral en la narrativa actual*»²⁶. Dentro de esta nueva línea ubica obras de Cristina Peri Rossi, Mario Levrero, Hugo Giovanetti, Teresa Porzecanski, y otros, y al respecto explica que estas referencias «no pretenden ser exhaustivas; este escrito es la remodelización del canon del relato uruguayo, no una historia de la literatura»²⁷. Además de estos dos textos citados, un estudio de mayor actualidad, también centrado en la producción que sucede a la del 45, es del investigador Benítez Pezzolano, ya citado, titulado *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Intenta, como indica el título, hilar el sentido de quiebre realista que comparten estas obras, muchas de las cuales no fueron propiamente atendidas o recepcionadas, y que se sitúan como herederas de un paradigma que se focalizaba en lo que Porzecanski denomina como «desnudamiento de las trampas y contradicciones inherentes en lo real». Como se intentará desarrollar a lo largo de la presente tesis, la narrativa de Ricci es un ejemplo de este nuevo paradigma de disrupción y fisura mimética respecto a la tradición que hereda.

Antecedentes

Algunos datos de corte histórico, para entender el contexto de nacimiento del autor, son necesarios, por lo cual debemos remontarnos al Uruguay de las primeras décadas del siglo XX. En estas primeras décadas, la sociedad uruguaya forja, al decir de Gerardo Caetano, su primer imaginario nacional²⁸. Se trata de una época en la que el primer batllismo modela a

²⁵ Cosse, «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya» en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, 96. Este punto se ampliará en el desarrollo del trabajo.

²⁶ Cosse, «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya» en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, 97. Cursivas del autor.

²⁷ Cosse, «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya» en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, 97.

²⁸ Gerardo Caetano, *Historia mínima de Uruguay* (Montevideo: Colegio de México, 2019), 136.

la dimensión colectiva y social, proceso reformista que acelera y consolida de una vez al imaginario oriental, como Caetano expone:

Inscrita dentro de diversos contextos que impelían la consolidación de una visión ciudadana de la nación, la sociedad uruguaya ambientó en esta nueva etapa la acción de diversos productores de imaginario colectivo, que centraron su tarea en la integración del «adentro», lo que por cierto pudo asociarse en el plano simbólico con la experiencia histórica del «primer batllismo» (...) **De ese modo pudo expandirse desde el Estado un modelo integrador exitoso aunque con ciertos perfiles de base homogeneizadora** (...) Esa «sociedad hiperintegrada» fue en algún sentido una nueva traducción del «país modelo», anunciada por el propio Batlle y Ordoñez (...) Como mito movilizador, esta idea de un país utópico en el que «los pobres fueran menos pobres y los ricos menos ricos», tuvo un éxito indudable en la forja de una nacionalidad inclusiva y de perfiles igualitaristas (...) Sin embargo, también es en parte cierto que **el predominio de esa visión pagó los costos de una integración demasiado referida a la medianía y a ciertos estereotipos sociales y culturales «mesocráticos»**, lo que a menudo terminó ambientando en forma indirecta la sanción a la diversidad y aún a la innovación²⁹.

Esta reflexión referida a un país que comienza a mirarse a sí mismo, con una fuerte «base homogeneizadora» que acaba, como efecto colateral, por sancionar a la diversidad y a la innovación, también se traza en lo que respecta a la nueva sensibilidad estética que, según Hugo Verani, reacciona frente a una sociedad en la cual, hacia 1939, se materializó «el estancamiento y el deterioro de un sistema social hostil al cambio, que había dejado de producir efectos positivos»³⁰. Este nuevo paradigma se lee en dos fenómenos culturales constitutivos de la nueva sensibilidad: el primero, ya mencionado, la aparición de la primera *nouvelle* de Juan Carlos Onetti, *El pozo*, que «irrumpe a contracorriente» y como tal no tiene mayor recepción «en un ámbito poco propicio al cambio»³¹, y tendencias como la aparición exponencial de revistas y semanarios, área en la cual *Marcha* (fundada en 1939) constituye uno de los ejes cruciales que hacen a la refundación del campo cultural, según lo explican Heber Raviolo y Pablo Rocca³². Estos críticos proponen que la modernización del aparato cultural del país se refleja en cinco ejes del sistema literario, siendo una de ellas la

²⁹ Caetano, *Historia mínima*, 137. La negrita es de mi autoría

³⁰ Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 788.

³¹ Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura* (Montevideo: Trilce, 2009), 39.

³² Heber Raviolo y Pablo Rocca, *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996), 10-11.

mencionada, y la otra la «(...) transformación narrativa que interpela el canon realista imperante (...)»³³ refiriéndose en particular a dos autores representativos de esta transformación: una vez más, Onetti, y, por otro lado y con un reconocimiento más que tardío, Felisberto Hernández. Acerca de estos ejes de modernización, vale citar a Verani, que propone un análisis semejante en cuanto a los factores que hacen a la aparición de una narrativa desestabilizadora, fruto de una sensibilidad incipiente que desgarró esta integración mesocrática:

En el Uruguay contemporáneo, sin embargo, el momento en que se produce la transformación decisiva de valores estéticos y de inquietudes sociales es indudable: 1939. Este es, precisamente, el año en que Onetti publica *El pozo* y se funda el semanario *Marcha*, desde cuyas páginas pugna por imponer una nueva sensibilidad en la literatura nacional. El semanario representa, además, el primer índice de un cuestionamiento radical de la conciencia social del país. Esta fecha marca el comienzo de un esfuerzo consciente de crear en el Uruguay una narrativa que rompa definitivamente con remanentes naturalistas y que responda a la sensibilidad universal dominante. (...) Si se toma 1939 como punto de partida se tiene una hipótesis de trabajo. (...) En efecto, la narrativa uruguaya contemporánea puede subdividirse en cuatro períodos que coinciden con la serie generacional, aun cuando tal esquema difiera considerablemente de las clasificaciones usuales, como se verá más adelante. 1) El período neonaturalista, (...) 2) el período superrealista, de los narradores que nacieron de 1902 a 1916 (...) 3) el período neorrealista, formado por los nacidos entre 1917 y 1931 (...) 4) el período irrealista, de los nacidos entre 1932 y 1946 (...) Esta periodización — que confiamos sea operacional y persuasiva— se limita a esclarecer los procesos de cambio literario en la narrativa uruguaya desde la primera posguerra en adelante. Evidentemente queda por demostrar si funciona en un período histórico más amplio y qué sucede con los otros géneros literarios³⁴.

De tal modo, se tomará la década del 30 como aquel primer período fundamental de «transformación decisiva de valores estéticos y de inquietudes sociales». Puntualmente el año 1939, como se insiste, es el año que más tarde, como toda periodización historiográfica, se tomará como puntapié de la renovación estética: *El pozo* de Onetti es la materialización de ello, no solo por su propuesta narratológica, sino especialmente (y debido en parte a esta propuesta narratológica) por ser «una literatura que toma conciencia de sí misma y estimula la creación de universos imaginarios en vez de esmeradas representaciones de la realidad que

³³ Raviolo, Rocca, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, 10.

³⁴ Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 780-781.

caracterizaron a los años precedentes»³⁵. Esta postura también aparece respaldada en la obra *Tiempo reconquistado* del crítico franco-uruguayo Fernando Aínsa, cuyo pensamiento recorrerá la totalidad del presente trabajo. De dicha obra puede servir como disparador la reflexión que encabeza el capítulo titulado «1930: Las puertas al futuro», en donde Aínsa propone que, para fines de la década del veinte, «ya están echadas muchas cartas y agotadas muchas tendencias», subrayando una suerte de reclamo pendiente de la «angustiosa corriente subterránea que empezó negando a Dios para ganar la libertad y luego no supo qué hacer con ella», lógica que se adecúa a la vacuidad de los protagonistas de estos relatos. También señala que se deberá lidiar con «estilos y no fechas, tendencias y no nombres y dejarse a 1930 únicamente como un jalón, una línea divisoria entre capítulos»³⁶, criterio que se adoptará en la segmentación historiográfica-literaria de esta tesis.

A modo de primera síntesis, pues, lo que interesa para este trabajo es, por un lado, el argumento que distintos críticos (Caetano, o Verani) dibujan en torno a la posible invisibilización indirecta de lo diverso e innovador, proceso que se forja a la par, y como resultado de, la identidad uruguaya y aquel «estado modelo» que con tanto éxito se proyectó hacia el exterior. En la misma línea, los críticos literarios citados ven un primer cambio robusto en la década del 30, que en 1939 acaba por concretarse, impactando de forma definitiva en las actitudes y sensibilidades de época, que venían de recorrer «una cantera ya explotada en todas las direcciones», y cuyo primer síntoma, retomando a Aínsa, es el hecho de no estar guiadas por ningún «anti»³⁷, propuesta estilística que se traduce a nivel narrativo y social en la obra ricciana, oscurecida detrás de la monstruosa figura del Grongo. A ello se le suma una nueva preocupación que tiene que ver con «entender el mundo y su destino, el hombre y su razón vital»³⁸, otro epígono de la narrativa de Ricci, como se explorará en las páginas sucesivas. Por lo pronto, y como disparador, cabe una aproximación periódica a su obra como la que sugiere Verani, que lo ubica entre los narradores que se encuentran en una

³⁵ Alfredo Alzugarat, «Hugo J. Verani: la literatura uruguaya y la posmodernidad», *Cuadernos de marcha*, Tercera época, Año XI, n° 116 (1996): 68.

³⁶ Fernando Aínsa, *Tiempo reconquistado* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2001), 54-55.

³⁷ «Las actitudes literarias, curiosa y sintomáticamente, no estarán guiadas por ningún “anti” (como lo estuvo en la anterior generación contra el modernismo) y las obras de “la nueva sensibilidad” se insertarán sin vocinglería alguna entre las de sus mayores». Aínsa, *Tiempo reconquistado*, 54-55.

³⁸ Aínsa, *Tiempo reconquistado*, 54-55.

«fase de transición»³⁹, responsables de fundar una nueva narrativa, en este caso de identificación neorrealista, social, fantástica y nativista. Cronológicamente, pertenece al tercer período (recordando que se toma la década del 30 como punto bisagra en la producción contemporánea uruguaya), es decir, entre los narradores neorrealistas; pero, por tratarse de una periodización «operacional y persuasiva», este criterio de segmentación cronológica no tiene por qué corresponderse con las afinidades estéticas⁴⁰, y así se estudiará a Ricci en el marco de aquellas propuestas de fractura mimética, tomando como referencia la sinonimia entre los títulos de los que exploran esta tendencia que desafía el «canon realista imperante», según lo proponen Raviolo y Rocca. Léase, entre ellos, los mencionados: las «disrupciones en la mimesis» de Benítez Pezzolano, las «fracturas en la ficción uruguaya» de Cosse o el «fenómeno de ficción y fricción» de Porzecanski. Esta transformación y, como tal, nueva propuesta, será el primer factor a analizar en la obra de Ricci, como se expone a continuación, a partir de un breve análisis de las implicancias de la teoría realista.

³⁹ Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 798.

⁴⁰ Verani menciona el caso excepcional y ejemplar de L.S. Garini, al respecto de la determinación de una obra con su relación circunstancial: «Su obra es un caso convincente de que la fecha de publicación de un libro es un detalle circunstancial. Se le incluye por lo común en antologías de “los nuevos”, escritores que se inician a partir de 1960. Sin embargo, su narrativa está fuertemente determinada por su filiación generacional: es otro ejemplo de la poética antirrepresentacional y del hastío de la literatura que distinguen a la generación de 1939». Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 792. La obra de Garini, al igual que la de Ricci, está marcada por una tardía aparición, factor que parecería vincularse con su recepción; «[Ricci], Tenaz divulgador de la obra de su amigo Garini fue, como él, situado al margen, casi ignorado por su tardía aparición». Alfredo Alzugarat (coord.), *Nuestro tiempo 03* (Montevideo: Comisión del Bicentenario, Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales, 2013/2014), 10.

La ñata contra el vidrio: construcción del mundo en El grongo

«¿Quién no acaricia, hoy, una media *Ilusión?*»⁴¹.

FELISBERTO HERNÁNDEZ

Hablar de un «canon realista imperante» implica reconocer las aristas formales que conjugan el fenómeno del realismo, formulación teórica que aparece tempranamente, ya en la *Poética* de Aristóteles, bajo el principio mimético⁴². Alejándonos del problema filosófico de fondo que compete a la relación entre arte y realidad⁴³, lo que interesa es una de las tres facetas en las que, según Darío Villanueva, se manifiesta el realismo: el realismo «como período o escuela en las literaturas modernas y contemporáneas»⁴⁴, periodo desde el cual (tomando la modernidad decimonónica como periodo de gestación de este realismo moderno y contemporáneo) todos los trayectos, adversos o no a los estatutos realistas, «dependen de una suerte de cosificación de los realismos literarios como actitud ficcional ilusoriamente natural»⁴⁵. Esta postura, sostiene Rómulo Cosse, es válida para una época en la que a nivel nacional (como herencia, como ya se mencionó, de las pautas de la literatura realista europea del siglo XIX) «rigió sin variantes decisivas en nuestra literatura desde Acevedo Díaz hasta

⁴¹ Felisberto Hernández, «El cocodrilo» en *Cuentos reunidos* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), 328.

⁴² Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004), 19.

⁴³ El alejamiento es necesario porque, según explica Villanueva, la acepción filosófica del realismo occidental es *per se* binomial, entendida según el platonismo y el aristotelismo, a pesar de la indiscutible formulación teórica que Aristóteles hace de la mimesis. El primero, frente a su concepción arquetípica de la realidad, respondería más bien a un realismo metafísico, y el segundo, que pone a la experiencia como fuente de conocimiento de la realidad, a un realismo gnoseológico, por lo que queda establecido por qué estas relaciones filosóficas no competen al presente estudio, sino a un estudio hermenéutico del término. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 34.

⁴⁴ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 28.

⁴⁵ Benítez Pezzolano, «Mimesis en otro lado: disrupciones uruguayas» en Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado: disrupciones en la mimesis*, 11.

la década del cuarenta», y eclosiona así lo que en 1987 el mismo crítico denominó «*tendencia de la ruptura* (...) En definitiva, se cuestiona nada menos que la *necesidad de producir ilusión de lo real*»⁴⁶. Villanueva retoma el concepto de *fields of reference* propuesto por Benjamin Harshaw, que pone en diálogo a la realidad interna (*internal field of reference*, en adelante IFR) y la realidad externa (*external field of reference*, en adelante EFR), es decir, de la imposición de las expectativas del lector (el EFR) sobre el IFR textual⁴⁷:

Si el escritor asume que el realismo es un efecto que se habrá de inducir en los lectores mediante una prefiguración *ad hoc*, que vendría dada por el «lector implícito no representado», el hecho de que los horizontes de expectativa de la audiencia cambien con relativa rapidez impone la búsqueda de nuevas posibilidades estilísticas y compositivas. De ahí el continuo dinamismo de formas que provoca el «efecto de realidad»⁴⁸.

Este efecto de realidad, producto del choque de los *fields of reference*, «ratifica una condición sustantiva de los modos realistas, al tiempo que define el carácter de interferencia, transgresión o accidentalidad de aquellos modos que no lo son» pero, de manera paradójica, «aquello que constituye una disrupción conserva sus rasgos de artificio y de desvío, con lo que contribuye a perpetuar una cierta naturalidad normativa del realismo, a la vez que pone en tela de juicio las raíces de su canonicidad»⁴⁹, generando así una dialéctica de tipificación/a-tipificación, lo representativo y lo que se desvía de aquel. De cierta forma, Villanueva responde a esta artificiosidad del realismo, argumentando que una de las principales implicancias estéticas del realismo se sostiene en el hecho de que cualquier teoría realista «no puede ni debe incluir ninguna definición acerca de lo que es la realidad si quiere trascender los estrictos límites de una poética particular»⁵⁰, ya que parece ser la única manera de trascender la artificiosidad *per se* de las formulaciones teóricas. De ahí admite la categorización descriptiva de *distintos realismos* con sus «(...) diferentes poéticas, distintas

⁴⁶ Cosse, «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya» en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, 96. Cursivas del autor.

⁴⁷ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 113-4.

⁴⁸ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 177.

⁴⁹ Benítez Pezzolano, «Mímesis en otro lado: disrupciones uruguayas» en Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado: disrupciones en la mímesis*, 12.

⁵⁰ Piero Raffa, *Avanguardia e realismo* (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968) citado en Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 36.

fórmulas y reglas artísticas para producir realismo» que al fin y al cabo se subyugan a «(...) esa otra constante mimética del arte que observa y reproduce creativamente la realidad»⁵¹.

Asimismo, esta modalidad dialéctica entre un realismo que pone el foco en la reproducción de la realidad y aquel otro, de corte imaginativo, que pone el foco en la creación de un mundo autónomo que existe dentro de él⁵², es el tipo de dialéctica que justificaría la presencia artificial de un realismo literario en la narrativa de Julio Ricci, en tanto somete los principios del EFR a una realidad construida en un IFR⁵³, principios que «somete a un principio de coherencia inmanente, que los hará significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual»⁵⁴. Sugiere Villanueva que, en las teorizaciones de mediados de siglo XX, ya se vislumbra un pasaje del naturalismo, o realismo genético («Realismo genético significa, en suma, realismo originado en la realidad y, a la vez, en la captación objetiva de la misma por parte del escritor»⁵⁵), de herencia decididamente decimonónica, hacia una expresión subjetiva, que denomina «inmanentista»:

Se abandona, pues, como sustento de la creación literaria una epistemología ontológicamente positiva, en favor de otra relativista, existencial, fenomenológica o constructivista por la que el yo cognoscente no solo es la única evidencia, sino también la única fuente de realidad para los productos miméticos de su imaginación⁵⁶.

Que el yo cognoscente sea la «única fuente de realidad» –en un marco, como se indica, relativista, existencial, fenomenológico o constructivista– es el punto de partida teórico del presente capítulo, titulado *la ñata contra el vidrio*⁵⁷; ¿qué ocurre si uno apoya la nariz contra

⁵¹ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 36.

⁵² Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 42.

⁵³ Llevado a su extremo, propone Villanueva que esta concepción puede derivar en uno de los síntomas de la condición postmoderna, que concibe a la realidad como «un “constructo” en forma de “modelos”» en donde «(...) ninguna de esas construcciones existe, pero algunas son más ajustadas que otras, y pasan a ser “treated as standard elements of the ortho-world-model”, modelos socializados del mundo y la realidad» Siegfried J. Schmidt, «Receptional Problems with Contemporary Narrative/Texts and Some of their Reasons», *Poetics*, 9 (1980) citado en Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 63. Articulación potencialmente *ad infinitum*, de todos modos no se corresponde unívocamente con el abordaje realista que se hará de la obra, pero como «síntoma de la condición postmoderna» en el que se inscribe, debe reconocerse.

⁵⁴ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 42.

⁵⁵ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 71.

⁵⁶ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 70.

⁵⁷ Julio Ricci, «La cola» en *El grongo* (Montevideo: Géminis, 1976), 47.

el vidrio? El esfuerzo por querer ver algo lo más cerca posible sucumbe ante las volutas de vapor que, en forma ascendente, nublan la visión al punto de difuminarla; surge, ya sea por necesidad o causalidad, la necesidad de hacer ilusión de lo real, como Rómulo Cosse sugería. A través de este singular caleidoscopio se accede a la realidad ricciana –conjugándose la imposición de la mirada sobre la realidad y la subsiguiente deformación de esta– en un marco nacional tendiente a la ruptura, según ya se articuló en la mirada de Rómulo Cosse, así como al desarrollo de una narrativa imaginativa, según lo establece Verani⁵⁸ y lo reafirma posteriormente Porzecanski, en el interés de sistematizar la trayectoria narrativa de las tres décadas anteriores a la dictadura cívico-militar del 73, en su artículo «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras», que ve a esta nueva ola narrativa como la ruptura definitiva con la tradición expansiva de la Generación del 45:

Dentro del nuevo elenco cultural que aparece en la década del 60, una línea de confluencia agrupa lo que podemos llamar «narrativa de imaginación». (...) Para [Ángel] Rama, esta ruptura se ve venir como un experimentalismo que apela a «una exacerbación ilusoria de los datos reales, una afinación del arte de la transición que permite una movilidad y equivalencia más presta a los materiales literarios, una libertad para recoger lo innoble, lo vulgar junto a lo artístico, ya bajo formas barrocas, ya con simplicidad aparentemente tosca»⁵⁹.

Además del agotamiento formal y estético que históricamente ha desencadenado el fenómeno de la reacción, la autora también traza un nexo causal entre el surgimiento de esta narrativa de imaginación y las circunstancias inmediatas: la interpretación oficialista ya no sirve al lector que es vigilado (teniendo en cuenta que es una generación que vive los años anteriores y los que transcurren durante la dictadura cívico-militar del 73), y ello provoca fricción con el centro; y a más estrecho el centro, mayor fricción. En este sentido, Porzecanski explica lo siguiente: «Así, una narrativa de borde, de límite, de margen –marginal y marginada por la crítica oficialista– se acercó mucho más a la captación de lo paradójico y

⁵⁸ Verani, en el artículo ya citado «Narrativa uruguaya contemporánea», anexa un apartado para los «Fundadores de la nueva narrativa», acerca de la que desarrolla lo siguiente: «A partir de los años treinta una nueva sensibilidad artística –más imaginativa, más experimental– prevalece en la literatura contemporánea (...) Las formas portadoras de cambio surgen, observa Miklos Szabolscsi, en comunidades que “muestran un desarrollo social, una economía y una civilización estancados, es decir, aquellos países donde la revolución artístico-intelectual reflejaba un descontento social.”» Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 187.

⁵⁹ Porzecanski, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras», 222-3.

trágico, que el modelo realista»⁶⁰. Suscribe a esta nueva oleada narrativa del sesenta al propio Julio Ricci, entre otros autores que también fueron parcialmente relegados como Héctor Galmés, L.S. Garini, Miguel Ángel Campodónico y Tarik Carson, pero también entre aquellos autores ya reconocidos por asentar nuevas pautas narrativas a nivel nacional: Armonía Somers, Felisberto Hernández y Mario Levrero. Las propuestas de este grupo de escritores, de quienes Porzecanski resalta su carácter disímil⁶¹, convergen en un punto en común: «(...) en mayor o menor grado desafiando la convencionalmente descripta “realidad objetiva” como centro de la producción literaria»⁶², lo que nos devuelve al problema del realismo y cómo Ricci, a su recepción, lo reinterpreta y recodifica, recodificación que, como primer punto, podría decirse que obedece a la «exacerbación ilusoria de los datos reales», según lo propone Rama⁶³ citado por Porzecanski.

En Ricci, la exacerbación toma forma de personaje grotesco, innombrable e indefinido: es un *grongo*, un neologismo que podría recordar al congrio, un pez anguiliforme, pero que la base de la palabra *gro-* trastoca, y bien podría referirse al campo semántico de lo grotesco o lo gro-sero. La captación de lo paradójico y trágico, como dos de los atributos de esta nueva promoción que señala Porzecanski, se da en el seno del modelo realista (hasta llevarlo a sus límites, tendencia denominada «hiperrealismo»), y no directamente como su antagonista. Ricci incluso hace referencia a este desplazamiento en la literatura: «Yo pienso que la gran literatura [es] la que parte de modelos reales, modelos que pueden llegar a ser incluso transformados y llevados a niveles a veces aparentemente muy distantes de lo real, como en

⁶⁰ Porzecanski, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras», 226.

⁶¹ Porzecanski, «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras», 223. No extraña que a esta disimilitud, ante la dificultad y resistencia de asignarle un rótulo generacional, se los haya agrupado como los «raros uruguayos», tanto en una de las obras fundacionales a nivel regional: *Aquí. Cien años de raros* de Ángel Rama publicada en 1969, como en un estudio posterior, ampliamente revisado y actualizado en relación al de Rama: *Raros uruguayos. Nuevas miradas*, publicado en 2010 y coordinado por Valentina Litvan y Javier Uriarte, que reúne una serie de artículos que se proponen visitar la etiqueta del «raro» uruguayo. Uno de ellos, escrito por Hugo Achugar, propone lo siguiente: «Ser raro es ser otro. A veces, ocasionalmente, es un plus; pero en esos casos o situaciones el objeto o el sujeto se convierten en algo pasible de ser adorado por su excepcionalidad. Otras veces, sobre todo pensando en una sociedad que se jactó siempre de ser hiper integrada y homogénea como ocurrió con la sociedad uruguaya, ser raro es un precio a pagar, un delito a ser castigado, una diferencia no permitida». Hugo Achugar, «¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas», en Litvan, Valentina y Uriarte, Javier (eds.) *Cahiers de LIRICO*, «Raros uruguayos. Nuevas miradas», n° 5, París, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2010.

⁶² Porzecanski, «Ficción y fricción», 224.

⁶³ Rama, *La Generación Crítica*, 101.

Kafka»⁶⁴. Una de las líneas directrices de una obra como *El grongo* se fija en el epígrafe en italiano que abre al prólogo y libro:

«Tieni presente l'importanza enorme che ha per la tua personalità la tua famiglia! Senza di loro forse la tua vita perderebbe significato. Io invece sono solo e non ho potuto evitarlo in nessun modo. Come vedi ci sono misteriose leggi, diverse per ciascun uomo; nulla di più stupido della famosa "égalite" ipocrita di triste memoria». Fragmento de carta de un solitario⁶⁵.

«Como ves, hay leyes misteriosas, distintas para cada hombre; nada más estúpido que el famoso "égalite", hipócrita de triste memoria», guiña el autor a través del fragmento. Dichas «leyes misteriosas, distintas para cada hombre» asientan la tónica de estos relatos, que encierran un misterio inadecuado para la atmósfera situacional en la que se desarrollan: casas o apartamentos del barrio Pocitos –lugar en el que transcurre la vida del autor, sin ser por los años en el exterior–, espacios explícitamente públicos –la fila detrás de un trámite público– o el espacio laboral, parodiado hasta el extremo en el cuento titulado «El laburo». Pero son las casas y apartamentos las que (o quienes) se sitúan con particular protagonismo, hasta arribar al cuento homónimo titulado «El apartamento», cuento en el que finalmente este espacio, tan íntimo como privativo, toma control de la territorialidad ficcional.

Sin más, la búsqueda de las motivaciones de esta singular línea «dentro de fronteras», como lo pone Porzecanski, caracterizada por el despliegue imaginativo entre la inoble vulgaridad, será el hilo conductor del presente capítulo, dentro de las fronteras de *El grongo*, del cual el autor nos regala unas cuantas «Palabras preliminares»:

Si estas breves páginas buscan algo, ese algo es mostrar a muchos hombres de hoy cómo pueden ser. Quizá eso nos ayude a comprender y a comprendernos. No son exageraciones. Si nos ponemos a hurgar, encontraremos que la realidad en mucho nos aventaja y que es más dura y a menudo incluso más asqueante que todo esto. Si mis relatos contribuyen de algún modo al mejoramiento de la sociedad, me sentiré muy feliz, mucho más feliz que si tienen algún valor literario. Aunque me temo que esto no ocurra⁶⁶.

⁶⁴ John Walker, «From *maniáticos* to *mareados*: The Fictional World of Julio Ricci», *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 18, n° 1 (1993), 94.

⁶⁵ Ricci, «Palabras preliminares» en *El grongo*, I.

⁶⁶ Ricci, «Palabras preliminares» en *El grongo*, VII.

De este modo el lector se sumerge en el mundo ficcional de *El grongo*, seguido de un aviso más bien pesimista por parte del autor, manto que vela sus cuentos pero que al correrlo se descubre un genuino esfuerzo por «comprender y comprendernos».

Montevideo como topografía reconquistada

En el prólogo a su obra *Tiempo reconquistado. Siete ensayos sobre literatura uruguaya*, Fernando Aínsa dedica unas breves palabras bajo el título «Prólogo a modo de salvataje por la memoria», donde expresa lo siguiente:

Hace años que siento la necesidad de este libro que he terminado de escribir hoy, 12 de setiembre de 1977. Los culpables de esta necesidad han sido la distancia y, sobre todo, el paso del tiempo. Ambos me han sorprendido y hostigado cada vez que me he puesto a mirar y a leer los viejos recortes, algunos verdaderamente amarillos, de diarios y periódicos que ya no existen (...) donde había ido publicando artículos críticos sobre literatura uruguaya. (...) Con una mezcla de nostalgia, una cierta frustración y, por qué no, un poco de orgullo, estos recortes de diarios y revistas me perseguían y volvían a mí de un modo u otro, como una obsesión de la memoria que reclama ser puesta en orden y salvada de la destrucción. Pensé que el único modo de salvar ese tiempo era intentar reconquistarlo desde el presente (...) ⁶⁷.

El estado anímico en y detrás de estas palabras refleja, de cierto modo, el estado de quien deja su lugar de proveniencia, quien abandona, con o sin intenciones, el país natal⁶⁸. La memoria y el tiempo, la memoria y la distancia: la triangulación de la nostalgia. Una mezcla de nostalgia, frustración y orgullo, son lo que constituyen el estado de ánimo del protagonista de «El laburo», el octavo de estos diez cuentos. El proceso de rechazo y abandono del país natal, asentamiento en el país-otro (de proveniencia arquetípica), rechazo del país-otro y deseo de vuelta al país natal, es lo que estructura el principal hilo conductor del relato. En una suerte de vuelta al «tema del arraigo»⁶⁹ e incorporando la creación de un ser «americano,

⁶⁷ Aínsa, *Tiempo reconquistado*, 3.

⁶⁸ Desde el mismo lugar escriben Litvan y Uriarte, directores del ya mencionado dossier de Cahiers *LI.RI.CO* «Raros uruguayos. Nuevas miradas»: «Por último, habría que decir que los dos editores de este libro escriben desde espacios *extrañados*, marcados por la distancia, por una lejanía en el espacio y un deseo de cercanías que acaso estas páginas busquen hacer posible».

⁶⁹ Aínsa, *Tiempo reconquistado*, 33

rioplatense tal vez –¡y por qué no!– uruguayo»⁷⁰ para evocar el movimiento nostálgico, Montevideo aparece, con sus modismos, sus protagonistas y usos lingüísticos, como la topografía a reconquistar, fruto del desarraigo⁷¹. Verani, al respecto de *El grongo*, expone que «(...) la narración lineal avanza sin prisa, acumulando datos informativos con fidelidad realista, sin proponer múltiples lecturas, sino una *imago mundi* específica: una interioridad frustrada y el temor de expresarse»⁷². La reconstrucción de un Montevideo que se nos presenta gris y monótono, un Montevideo más bien onettiano⁷³, comienza a cambiar de luz cuando la reconstrucción se da en el imaginario del protagonista, en la evocación que el paso del tiempo produce. Aínsa, alineado con la opinión casi que unánime acerca de la apuesta narrativa de *El pozo*, refiere que la ciudad «fue un referente» para esta *nouvelle* y, como consecuencia, en sus repercusiones; «más que un *topos* geográfico reconocible por sus rasgos urbanos se proyectó como pretexto literario para la vivencia o la nostalgia»⁷⁴, uno de los temas desencadenantes de «El laburo», hecho que también ayuda a entender la inminente transformación de valores estéticos y estilísticos que se sucede en 1939 en Uruguay. Desde el título del relato se enuncia un *topos* específico de proyección localista (el término «laburo» es, por excelencia, rioplatense⁷⁵), que contrasta con el primer acercamiento al texto, de proyección universal. Acerca del tema del espacio (para cuya teorización Aínsa toma el concepto griego *topos* en su acepción literal⁷⁶) se ampliará en los capítulos dos y tres.

⁷⁰ Aínsa, *Tiempo reconquistado*, 33.

⁷¹ Acerca de este viraje narrativo, Aínsa explica que «Son los novelistas de los años sesenta los que confrontan mejor las “dos ciudades” que coexisten en un Montevideo donde se superpone un presente agrietado y ruinoso sobre un pasado reconstruido con secreta nostalgia». Fernando Aínsa, *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya* (Montevideo: Trilce, 2008), 59.

⁷² Hugo Verani, «El grongo de Julio Ricci» en *Revista Iberoamericana*, Vol. 45, n° 108 (1979), 720.

⁷³ Onetti planta en Uruguay la prefiguración de la corriente existencialista y el problema del «hombre en la urbe»; su minuciosa descripción de un mundo degradado, tomará forma autónoma en la creación de un mundo *sui generis*, encarnado en Santa María: «Onetti inventa un mundo desolado de progresiva plenitud imaginativa en el que reordena las tensiones existentes en la vida contemporánea (alienación, incomunicación, corrupción moral, sordidez, etc.) en construcciones verbales autosuficientes que desmitifican la propia condición humana». Verani, «Narrativa uruguaya contemporánea», 790.

⁷⁴ Aínsa, *Espacios de la memoria*, 31.

⁷⁵ «1. m. coloq. Arg y Ur. **trabajo** (ocupación retribuida)». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [18 de marzo de 2024].

⁷⁶ Una obra de referencia para aproximarse al tema a través de la producción nacional es *Del topos al logos: propuestas de geo-poética* (Madrid: Iberoamericana, 2006).

En el relato «El laburo», la acción se centra en las ambiciones de vida de un funcionario de banco y empleado de «la pizzería de la calle Justicia»⁷⁷, quien es presentado por su apellido, «Martínez», que ya denota una identidad a medias: o mejor dicho, una identidad «de rúbrica», denominado según su apellido y, dentro de fronteras, un apellido ordinario; un tal Pérez, un tal Martínez, un tal Fernández, da lo mismo cuál. La carencia articula así una esfera propia y se asienta como denominador común de estos relatos, como se verá. Lo primero que se narra es lo siguiente:

En el escritorio del banco, debajo del vidrio, tenía colocadas las postales de los amigos y, a veces, por prolongados instantes, perdía contacto con los clientes que se agrupaban en el mostrador y miraba con nostalgia de futuro la estatua de la libertad, el puente Verrazano o, lo que más le fascinaba, el enorme mazacote de edificios de Manhattan en una vista aérea. Desde que el país había entrado en crisis, como sostenían los pesimistas, el sueño de Martínez había sido Nueva York. Escapar, fugar de Montevideo, de ese Montevideo gris y anémico, de ese Montevideo de veredas rotas, calles deshechas, casas sin pinturas, basurales inmundos y yiras mañaneras, había sido su única meta. Es que no quería ser un Manolo más en ese mundo que se venía abajo⁷⁸.

Se definen, así, distintas unidades de espacio binomiales: el escritorio del banco (lugar que genera rechazo asociado al país de origen) y las postales (lugares arquetípicos); la periferia (Montevideo, los países sudamericanos que, siempre bajo la óptica colonizada, se sumían en el «tercermundismo») y el centro (Nueva York, es decir, la cultura anglosajona en tanto potencia del imperialismo capitalista). Pero es principalmente la «nostalgia de futuro» lo que lo atrapa en un no-tiempo: ¿Cómo añorar un tiempo que no fue? Afuera, vive la promesa del «trabajo firme, la libertad, la guita, las minas»⁷⁹; mientras que adentro, Martínez busca la salida:

Basta de vida gris, de vida montevideana, porque aunque hasta ahora hubiera estado forzado a recibir y controlar cheques y a hacer pizza, fainá y olímpicos, no era, no se sentía un hombre gris. No era un hombre oscuro. Era un hombre con ambiciones, un hombre que quería salir del pozo⁸⁰.

⁷⁷ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 126.

⁷⁸ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 125.

⁷⁹ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 126.

⁸⁰ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 126.

Se trate o no de una evocación a la *nouvelle* ya exhaustivamente aludida, *El pozo*, en esta primera parte se accede a un Montevideo de tintes onettianos: «gris y anémico», el que genera rechazo, en el que a un lado y al otro de la Avenida Millán «miles y miles de figuras rutinarias se alojaban como bichos en esas casitas lúgubres de las barriadas montevidéanas», y donde lo único que se escuchaba, relata Martínez, era «“vieja cebame un mate”, “viejo prendiste la tele”». Era, sin más, «un país que no tenía más levante, una sociedad sin dinámica, avejentada, sin fuerza»⁸¹, a los ojos del protagonista. La tensión entre permanecer en Montevideo, lugar donde a Martínez «(...) no le iba mal, que se diga. No le pasaba como a sus amigos, que no tenían dónde caerse muertos» (sentencia que actúa como presagio del desenlace ficcional) se apila hasta que el relato da un salto temporal, bastante abrupto de hecho, y se continúa con la llegada de Martínez a Nueva York, finalmente.

Más que estrangular al «hombre gris, mezquino, insignificante, al hombre montevidéano»⁸², el primer contacto con Nueva York es turbulento, y Martínez debe combatir «el primer mazazo demolidor de la soledad»⁸³. Así lo describe:

Y todo en una atmósfera humana diferente, en una atmósfera huraña, inexplicable, cuyos valores morales y sociales contrastaban con los que desde niño había bebido en Montevideo; todo en un mundo duro y agresivo que se le abría a la experiencia como algo inasible, brusco, hostil. Porque aquí todo era hostil, todo chocaba. Hasta la expresión de las caras, de esas caras newyorkinas que parecían talladas en piedra de tonos azules, moldeadas en una bigornia del infierno, duras, sin alma⁸⁴.

Montevideo comienza progresivamente a cambiar de luz. A medida que se sucede el relato, se describe la voluntad de torcer una realidad hacia otra que ya no existe, que ha quedado sepultada bajo los cimientos de una realidad ajena, aunque esta construcción se da, siempre, a nivel imaginativo, porque al protagonista solo le resta ello: imaginar a partir del recuerdo (de por sí asaltado por los mecanismos propios de la mente). La realidad «objetiva» progresivamente se desliza a un lado para dar lugar a su propia fabulación que tiende a la fragmentación metonímica de los cuerpos y de la realidad misma, de progresión tal vez

⁸¹ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 127.

⁸² Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 127.

⁸³ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 131.

⁸⁴ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 130.

infinita. A su vez, el trabajo de Martínez –que da título al cuento, «El laburo»– se construye como pilar simbólico en el que gravitan las pulsiones de Martínez. Cabe antes describir dicho trabajo, tomando la carta que el protagonista le escribe a su amigo «El Gaita»:

Mirá, lo que desde hace tiempo quería era hablarte del laburo, de ese laburo que tanto intriga a los viejos. Digo esto porque no hay carta en que no me pregunten qué hago. Te aseguro que cada vez que me siento a escribirles, me dan ganas de llorar y de gritar. Me da vergüenza confesarles la verdad. Yo, el bancario, el pizzero de la calle Justicia, haciendo lo que hago.

¿Sabés una cosa Gaita? Estoy trabajando de peluquero. Pero esto no sería nada. Estoy trabajando de peluquero de muertos en una funeraria. Tengo que afeitar y maquillar cadáveres de americanos ricos. Tengo que trabajar con muertos de familias muy poderosas que contratan los servicios de la funeraria donde estoy empleado. A veces me paso más de una hora arreglando una cara. Quién iba a decir que iba a terminar así. Aquí, en pleno Nueva York. A veces hasta les tiño el cabello a estos seres para que luzcan mejor en el velatorio. A veces hasta sueño con mis obras. Al fin y al cabo soy un artista.

No les digas nada a los viejos. Chau⁸⁵.

Julia Kristeva, en su obra *Los poderes de la perversión*⁸⁶, sugiere que el trabajo se posiciona en tanto antonimia del sujeto, y por ende acaba por volverse «objeto», en el cual lo abyecto «(...) no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo»⁸⁷. Así, el trabajo de «maquillador» se construye con ironía –«¿Sabés una cosa Gaita? Estoy trabajando de peluquero»– en tanto implica maquillaje, disfraz, apariencia, el cadáver que es maquillado y el trabajo que Martínez trata de esconder(se) y al resto. Esta aversión hacia el cadáver muerto, en fin, de mirar cara a cara a la muerte, se interpreta según lo que Walter Benjamin identifica como una consecuencia del desvanecimiento del concepto de eternidad, de aquella corriente que comenzó negando a Dios para ganar libertad y luego no supo qué hacer con ella, que «tiene que haber cambiado el rostro de la muerte». En el siglo XIX se concreta este cambio en torno al concepto de la muerte que, tal vez entonces acelerado por la sociedad burguesa, «mediante dispositivos higiénicos y sociales, privados y públicos, produjo un efecto

⁸⁵ Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 134.

⁸⁶ Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989).

⁸⁷ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 8.

secundario, probablemente su verdadero objetivo subconsciente: facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos»⁸⁸. La risa es una manera de evitar mirar al cadáver, es decir, a la cosa abyecta, a la cara, una manera de desplazarla⁸⁹. Continúa Kristeva:

Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo *abyecto*, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila⁹⁰.

En esta misma línea, Martínez oculta su oficio del resto, que es una forma de ocultárselo a sí mismo; así como Dorian Gray vive hasta que se enfrenta con su retrato cargado de sus propios pecados. De tal manera, pronuncia en varias ocasiones el hecho de que sus padres insistan en conocer su oficio (del que reciben dinero en cantidades «exorbitantes»), como hace mención en la carta citada. Es «poseedor» del sentido abyecto y, como tal, reconocerlo y reconocerse en él, lo aniquilaría; «dominado por la pulsión, se construye su propio territorio, cercado de lo abyecto»⁹¹. Y este territorio está cercado por el cadáver, figura de abyección que Kristeva trae y se cita a continuación:

El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. (...) así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. (...) Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver* (...) el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. (...) En esta cosa insistente, cruda, insolente bajo el sol brillante de la morgue llena de adolescentes sorprendidos, en esta cosa que ya no marca y que por lo tanto ya nada significa, contemplo el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus

⁸⁸ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (Madrid: Taurus Humanidades, 1991), 121.

⁸⁹ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 16.

⁹⁰ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 8-9.

⁹¹ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 13.

límites: desvanecimiento. El cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección⁹².

La muerte, que es cadáver y como tal cloaca, materia a desechar, se enmascara bajo el trabajo de Martínez. Lo que no tiene «disimulo ni máscara», porque, trayendo de nuevo a Benjamin, «morir, en el curso de los tiempos modernos, es algo que se empuja cada vez más lejos del mundo perceptible de los vivos»⁹³, Martínez se encarga de disimular y enmascarar. Del seno de esta contradicción es que nace la ironía de los hechos (y del lenguaje): como señala Kristeva, los humores (la impureza, la mierda) son aquello que la vida apenas soporta, humores entendido según la herencia etimológica griega, atribuido generalmente a Hipócrito, en donde uno de los humores era propenso a causar enfermedades y perturbar las funciones del cerebro: la bilis negra o *melancholia*⁹⁴, responsables de «consumar las vísceras mismas del enfermo»⁹⁵. En esta misma línea, Aristóteles plantea una relación causal entre la melancolía y la bilis negra; «Lo que ocurre es que la “bilis negra” caldeada trata de *salir*. Puede hacerlo mediante el extravío del pensamiento. Hace salir al individuo de sí. También puede salir por la piel y crear ulceraciones»⁹⁶, a lo que Pollock concluye: «Los fenómenos psíquicos y físicos se colocan en el mismo plano: todo depende del lugar donde se haya depositado la bilis negra en el organismo»⁹⁷. Los humores comienzan a asociarse con la risa cuando Hipócrito diagnostica a Demócrito, demente y risueño⁹⁸, la sobreabundancia de bilis negra (que causa la risa estrepitosa que asusta a sus compatriotas): «la tradición humoral habrá de sistematizar esa relación al atribuirles a la risa y a la bilis el mismo órgano como

⁹² Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 10-11.

⁹³ Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, 121.

⁹⁴ Jonathan Pollock, *¿Qué es el humor?* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 14.

⁹⁵ Pollock, *¿Qué es el humor?*, 17.

⁹⁶ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía, Problema XXX* (Barcelona: Sirmio, 1996) citado en Pollock, *¿Qué es el humor?*, 19. Pollock resalta en particular este doble atributo (físico y moral, relativo a una sustancia del cuerpo y a una disposición del ánimo) inherente al vocablo *melancholia* en la medicina antigua, que «nosotros» (los contemporáneos) desdoblamos como «bilis negra» por un lado y «melancolía» por el otro. Pollock, *¿Qué es el humor?*, 16-17.

⁹⁷ Pollock, *¿Qué es el humor?*, 19.

⁹⁸ «Entre estas cartas [las *Cartas* de Hipócrito, tercer texto fundador de la historia de la melancolía], las que más interesaron a la posteridad fueron las referentes a Demócrito. Los senadores de la ciudad de Abdera, preocupados por el estado de espíritu de su ilustre ciudadano, convocan a Hipócrates para que lo auxilie; “la gran sabiduría que lo colma – escriben refiriéndose a Demócrito – lo ha convertido en un enfermo” (...) sobre todo, lo más perturbador es que se ríe de todo. (...) Este único rasgo le permite decirle a Demócrito: “En ti obra la bilis negra”». Pollock, *¿Qué es el humor?*, 21.

base y trampolín de su acción»⁹⁹. La visión del cadáver, «el más repugnante de los desechos», más repugnante que los humores, provoca, sino la «risa malsana», sí la ironía (que es una suerte de risa malsana) del protagonista ante sus circunstancias: «Al fin y al cabo soy un artista».

Lo que vuelve abyecto, concluye Kristeva, no es la ausencia de limpieza, sino lo que perturba «una identidad, un sistema, un orden»¹⁰⁰. La abyección es inmoral, como «un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo **comercia** en lugar de abrazarlo (...)»¹⁰¹. La identidad y la potencial vuelta al yo, asociada al lugar de origen, de infancia y primera adultez, se anula cuando se llega a la identificación con ese yo, es decir, cuando Martínez pronuncia lo siguiente en la posdata de la carta a su amigo:

Últimamente me subieron de categoría. Soy el que hace los mejores trabajos de afeitado y maquillaje y la gente más rica de Boston y hasta de San Francisco viene a preguntar por mí y pide mis servicios. Me regalan incluso dinero. Esto me recuerda los tiempos de la pizzería. Era el mejor pizzero de la Comercial. Venían clientes hasta de Pocitos y Carrasco [fin del relato]¹⁰².

Si el cadáver era el colmo de la abyección, la simultaneidad de sus oficios (que lo definen) producen el apogeo de lo abyecto, porque el sujeto se halla allí donde se negaba: «cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto»¹⁰³. Es un camino que ya se había anunciado como presagio al comienzo del relato en el que Martínez deviene frente al elemento que repugna, «[da] a luz un yo (*moi*) en la violencia del sollozo, del vómito»¹⁰⁴, si se recuerda que confesarle a sus padres la verdad le daban ganas de «llorar y de gritar», para finalmente descubrirse en la abyección: «Esto me recuerda los tiempos de la pizzería. Era el mejor pizzero de la Comercial. Venían clientes hasta de Pocitos y Carrasco». La triangulación de la nostalgia, mencionada al comienzo, compuesta por la memoria, el tiempo y la distancia, está determinada por el tiempo de abyección:

⁹⁹ Pollock, *¿Qué es el humor?*, 26.

¹⁰⁰ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 11.

¹⁰¹ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 11. Las negritas son de mi autoría.

¹⁰² Ricci, «El laburo» en *El grongo*, 135.

¹⁰³ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 12.

¹⁰⁴ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 10.

Constructor infatigable, el arrojado [aquel en virtud del cual existe lo abyecto] es un *extraviado*. Un viajero en una noche de huido fin. Tiene el sentido de peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquel. Y cuanto más se extravía, más se salva.

Pues obtiene su goce de este extravío en terreno excluido¹⁰⁵.

En el extravío se apropia de su extrañeza; este movimiento de «divorcio», explica Albert Camus, es lo que genera el sentimiento de lo absurdo, por hallarse en «(...) un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida»¹⁰⁶. El objeto y el sujeto caen por igual, aspirándose el uno al otro indefinidamente.

El hiperrealismo como germen del sentimiento absurdo: «El regalo para el amigo de Hungría» y «Los domingos no los paso en casa de mi señora»

En el prólogo a su quinta obra, *Los mareados*, Ricci reúne a los protagonistas de ese tomo (si bien la etiqueta podría aplicarse a los protagonistas de su obra en general) bajo la categoría de «mareados», según el reconocido tango de Juan Carlos Cobián, en el que el tema del desgarramiento entre tiempo pasado y presente fija la tónica de los relatos comprendidos:

El tener que desprenderse del presente, el tener que pasar a nuevas instancias de la vida produce en algunos seres una especie de dolor existencial. Marea. (...) Quieren evitarlo, pero el futuro se les impone y los vence mecánicamente instante a instante¹⁰⁷.

Este es el caso para los personajes del cuento «El regalo para el amigo de Hungría». El relato está protagonizado por el vínculo de Ladislao y Alberto, amigos que comparten un contexto socioeconómico similar y determinado por una crisis nacional. Comienza con un

¹⁰⁵ Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 16-17.

¹⁰⁶ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 1985), 18.

¹⁰⁷ Julio Ricci, *Los mareados* (Montevideo: Monte Sexto, 1987), 6.

hecho alrededor del cual ronda el resto de la trama; Ladislao decide prestarle a Alberto una revista con artículos de economía:

El sábado acordado pasé de mañana por su casa y me aguardaba con la revista sobre el escritorio. Tardó un rato en entregármela. Mejor dicho, no me la entregó hasta que amenacé con irme y cuando finalmente se levantó y me la dio pareció como que quería decirme algo, pero no se animaba. (...) Antes de salir de la casa me confesó que le gustaba cantar cuando se duchaba, pero que no lo hacía porque solo sabía cantar en húngaro y esto le parecía irreverente (...) Una vez más me impresionó su nariz enrojecida y su cara larga como la de un perro ovejero. Y en el fondo de ella los ojos, esos ojos azules claros que nunca se sabía qué tipo de sentimientos reflejaban. Él me habló algo de la situación y la carestía y yo por un instante perdí el hilo del discurso y me sentí como si estuviera talmente frente a un perro. Pero frente a un perro misterioso, incognoscible. Y entonces pensé que Ladislao era un hombre muy extraño. (...) Y no pude soportar más y mientras el hombre hablaba dejé divagar la mirada en el verde de los árboles del Prado que me tranquilizó un tanto y finalmente me ayudó a cortar la conversación y marcharme. Me fui como mareado (...) ¹⁰⁸.

La tensión nace del intercambio de la revista; y a partir de esta tensión se comienza a gestar el clima absurdo que se sostiene durante todo el relato, no por el simple examen del préstamo de la revista, sino por la reacción que ello desprende. En primer lugar, lo absurdo aparece a partir de la confrontación insignificante entre sus términos ¹⁰⁹; y en segundo lugar, del hecho de que ni Ladislao ni Alberto se sorprendan de la actitud del uno o del otro, que, al no reparar en ella, refuerza el sentimiento de lo absurdo: «Lo absurdo no tiene sentido sino en la medida en que no se lo consiente» ¹¹⁰. Si bien a través del divagar de Alberto se palpa un mareo (de origen desmedido), a medida que el relato transcurre, la espera ansiosa de uno y otro lado se apilará para reforzar este sentimiento:

Por la noche me entregué a la lectura del primer artículo de economía y sin querer veía el rostro de Ladislao. Los ojos parecían dos luces incrustadas en las cuencas que brillaban y querían como decir algo, casi pedir algo (...) Pasó una semana y no tuve noticias de Ladislao. Pensé en llamarlo pero se me pasaron los días. El lunes siguiente Ladislao volvió a llamarme. Conversamos poco porque él estaba apurado. Con todo, no olvidó preguntarme por la revista (...) ¹¹¹.

¹⁰⁸ Ricci, «El regalo para el amigo de Hungría» en *El grongo*, 57.

¹⁰⁹ Camus, *El mito de Sísifo*, 47.

¹¹⁰ Camus, *El mito de Sísifo*, 49.

¹¹¹ Ricci, «El regalo para el amigo de Hungría» en *El grongo*, 57-59.

El intercambio se empuja cada vez más hacia los límites; desde la aparición fantasmal que acecha a Alberto, hasta la frecuencia del contacto de Ladislao, cuyas interacciones se vuelven cada vez más agudas. A este respecto, es pertinente mencionar el género en el cual la crítica Martha Canfield inscribe a la obra de Ricci, que se define de la siguiente manera:

Esperpento es «un género literario [...] en el que se deforma sistemáticamente la realidad, recargando sus rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados; para ello se dignifica artísticamente un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cónicas y jergales»¹¹².

La recarga de rasgos grotescos y absurdos (síntoma del realismo literario moderno que, caracterizado por la observación minuciosa, permite la inclusión de «todo tipo de materiales, incluso los no solo vulgares sino también degradantes y obscenos»¹¹³) es lo que define a este relato; pero como rasgo propio de su obra, todos estos materiales tomados de la realidad, «de todo tipo», llegarán al punto de la hipertrofia, haciendo de ella (de la proyección interna del relato y de la obra en su totalidad) una «progresión *ad absurdum* de una situación normalmente cotidiana y hasta vulgar (...) distanciándose de la lógica según sus propias leyes internas»¹¹⁴ como en el siguiente pasaje:

Hubo una interrupción, un silencio prolongado y extraño en una conversación telefónica y sin embargo ninguno de los dos nos animábamos a poner fin a la comunicación. Yo oía que él hacía como si se aclarara la voz y no sé si por los nervios yo eructé con fuerza y pensé que él haría un comentario y hasta me sonrojé¹¹⁵.

Como propone el investigador Gustavo Lespada, para que la «ilusión referencial de la mimesis realista no se interrumpa», se debe ante todo despojar la descripción de toda subjetividad, «ya que cualquier indicio del ojo o de la lente *empañaría* la presencia

¹¹² Martha Canfield, «Lo específico esperpéntico en la obra de Julio Ricci» en Jordan (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*, 96.

¹¹³ George J. Becker (comp.), *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton: Princeton University Press, 1963) citado en Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 179.

¹¹⁴ José Ángeles, «La narrativa desarraigada de Julio Ricci» en Jordan (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*, 145.

¹¹⁵ Ricci, «El regalo para el amigo de Hungría» en *El grongo*, 59.

ilusoria»¹¹⁶, técnica en cambio de la que sí se sirve el texto y que lleva por analogía el título del presente capítulo (la ñata contra el vidrio que empaña – la lente subjetiva que empaña), y que por ende marca un quiebre mimético a partir de una suerte de exceso mimético. Así, el marcado anti heroísmo de los protagonistas se sirve en parte a los códigos del realismo literario moderno¹¹⁷, y a los datos recabados se los repleta de silencios prolongados, silencios extraños y sonidos grotescos (como el eructo), acentuando así la nota extraña de su intercambio¹¹⁸. Lo no dicho aparece junto con el «relleno lingüístico», necesidad inacabada que oprime al tema en cuestión y eludido por ellos dos: «Un sábado nos reunimos en el viejo café de 25 y 33 (...) La atmósfera era de tensión porque los dos pensábamos en la revista y ninguno se animaba a hablar»¹¹⁹. Lo que se da es, en verdad, un discurso realista vacío de temática, en tanto que el relato secuencial se deja en suspenso para dar paso a un detallismo arraigado en lo que se ve (u oye); sucede que en ello el tema realista se vuelve un «no-tema o tema negativo» en tanto se «desconcretiza» el significado de la cosa o hecho¹²⁰. Esta «desconcretización» de la realidad actúa de forma paulatina a lo largo de estos textos, exacerbando el realismo vacío a través de la hipertrofia sensorial, deteniéndose algunas veces en la recopilación de lo degradado, lo que acentúa la mirada subjetiva, que se retroalimenta con un desenlace que se aleja más y más de la coherencia interna esperable:

A las 11 cayó Ladislao. Tenía más cara de perro que nunca. Abrí el bargueño y saqué la botella. Ahora estaba vacía. Los dos la mirábamos y no osábamos decir nada. Pasaban los minutos y no hablábamos. Sonó el reloj y dio las 11 y media. Habíamos estado media hora sin hablar¹²¹.

Así, en el desenlace de la historia y de su amistad, resuelven intercambiar la revista por una botella de «caña de la Ancap», dejando en un segundo plano un motivo que, en verdad,

¹¹⁶ Gustavo Lespada, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014), 212.

¹¹⁷ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 179.

¹¹⁸ Aparece, de nuevo, la presencia de la *melancholia* de acuerdo a la lectura aristotélica, esta vez bajo la presencia de las «enfermedades hipocondríacas» también atribuidas a la bilis negra. Los editores, retomando a Diocles, explican que hay otra afección del estómago (similar a la *melancholia*), denominada flatulenta, acompañada de «expectoraciones abundantes, de eructos líquidos, de ventosidades (...)». Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX* (Barcelona: Acantilado, 2007), 87; 110. Todo esto deja en evidencia la presencia del componente asqueroso, grotesco y residual como rasgo característico de Ricci.

¹¹⁹ Ricci, «El regalo para el amigo de Hungría» en *El grongo*, 61.

¹²⁰ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 184-5.

¹²¹ Ricci, «El regalo para el amigo de Hungría» en *El grongo*, 63.

siempre debería haber pertenecido a un segundo plano, un episodio menor que se retrasa con «morbooso regodeo»¹²². Ladislao prefiere la «fascinación conformista» frente a la disidencia o rebeldía¹²³, que lo hace olvidar rápidamente el asunto en cuestión con la docilidad de un perro, metamorfosis que por fin se concreta:

El hombre tomó la botella, la colocó en un bolso que traía y me dio la mano con una inclinación que no se sabía qué denotaba. De espaldas lo vi marchar presuroso con su cargamento. Por los movimientos de las piernas y el cuerpo parecía un hombre feliz, un perro feliz quizá¹²⁴.

Este conformismo fatalista acecha de forma similar al protagonista del cuento «Los domingos no los paso en casa de mi señora», a quien Ricci «zamarrearía y cachetearía» en forma, y le hubiera dicho en un lenguaje «bien tanguero»:

Basta del mito de tu mujer y de tu hija y de tu amigote. Avivate de una vez. (...) Gozá al menos de unos instantes de esta vida que se te escapa día a día de entre las manos. Rehacé tu existencia, gil¹²⁵.

El relato retrata la espera inútil de Rafael para recuperar a su mujer y su hija. Al comienzo del relato, Rafael acaba de divorciarse y, sin más remedio, se dirige al café de Ellauri para intentar ordenar sus ideas. Hay, en este relato, una fuerte presencia de topónimos locales, que según Villanueva «anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad con frecuencia acentuado»¹²⁶. Las escenas en el exterior alternan con aquellas en el interior, en la casa de su exmujer y en su propio mundo, que se pliega constantemente sobre sí mismo, que selecciona qué ver, y devela lo que Camus denomina una victoria absurda: se ata a la creencia de que puede dirigir algo en su vida, «obra como si fuese libre, aunque todos los hechos se encarguen de contradecir esa verdad»¹²⁷. De hecho, el relato comienza con la siguiente afirmación: «La gente debe de pensar que soy un desgraciado o un pobre diablo»¹²⁸, lo cual determina un orden exterioridad/interioridad, lo que se ve desde afuera y lo que se ve

¹²² Fernando Aínsa, *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya* (Montevideo: Trilce, 2011), 124.

¹²³ Aínsa, *Confluencias en la diversidad*, 124.

¹²⁴ Ricci, «El regalo para el amigo de Hungría» en *El grongo*, 64.

¹²⁵ Ricci, «Palabras preliminares» en *El grongo*, II.

¹²⁶ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 183.

¹²⁷ Camus, *El mito de Sísifo*, 79.

¹²⁸ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 9.

desde adentro. Sin embargo, se nos advierte sutilmente que la mirada predominante será desde adentro: aquellos, los otros, piensan que me ven «así como soy» (desgraciado, un pobre diablo, deficiente), cuando en verdad «soy de esta otra forma», que al final coincide exactamente con lo que se ve, cuando el único incapaz de verlo es él mismo. Lo fatal del cuento, como se verá, es que ante la pregunta «¿Puedo acomodarme a [este rostro de mi vida]?»¹²⁹, Rafael responde un rotundo «sí»:

Es verdad que desde hacía ya tiempo me había hecho salir [la mujer] del dormitorio de nuestras noches felices e ir a vivir al altillito del patio del fondo; pero esto no era tan grave como para tomarlo a la tremenda. (El altillito era frío en invierno y caluroso en verano, pero yo seguía igual en casa y veía a Marujita y a la Nena y era feliz a mi modo.) (...) Todos decían que tal matrimonio andaba mal, que tal otro matrimonio estaba peleado y que él y ella dormían separados, pero a fin de cuentas volvían las aguas a su cauce y los cuerpos a la cama¹³⁰.

Esta victoria absurda supone, por otro lado, una muerte en vida, en la que la denominación de «cuerpos» abarca el campo semántico de cuerpo inerte¹³¹; no se trata de personas que vuelven a la cama, sino de cuerpos que lo hacen, como si la cama ocupase por otro lado el lugar de ataúd, lugar al que sí pertenece el cuerpo. La antonimia muerte/vida (o la muerte en vida) sostiene al protagonista en esta victoria absurda, inmóvil e imperecedera. Sin ser consciente de ello, el protagonista vive «lo más posible», y no «lo mejor posible», sin preguntarse si esto es «vulgar o repugnante, elegante o lamentable»: «Solo tengo que sacar las conclusiones de lo que puedo ver y no aventurar nada que sea una hipótesis»¹³² concluye Camus acerca de la existencia absurda que, como tal, Rafael no es consciente del hecho de que vive de acuerdo a ella («Por eso, la decisión de Marujita me extrañó pero no me afectó. Ahora estoy seguro de que pronto todo se arreglará»¹³³). Si «querer es suscitar las paradojas»¹³⁴, como sugiere Camus, el protagonista no vive paradoja alguna que desfigure la horizontalidad de los acontecimientos, porque no hay voluntad que suscite la ambivalencia o el cuestionamiento de sus circunstancias. En este sentido, su espíritu tiene mucho de

¹²⁹ Camus, *El mito de Sísifo*, 81.

¹³⁰ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 10.

¹³¹ Una de las acepciones recogidas por el *Diccionario de la lengua española* para «cuerpo» es, justamente, «cadáver». *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [18 de setiembre del 2023]

¹³² Camus, *El mito de Sísifo*, 82.

¹³³ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 10.

¹³⁴ Camus, *El mito de Sísifo*, 35.

kafkiano: en tanto su vida se enrarece, mayor naturalidad demuestra en la aceptación de ella. En el hecho de que nunca se asombra lo suficiente de esa falta de asombro, aparecen los primeros síntomas de lo absurdo:

Ahora en cierto sentido soy feliz. El domingo lo he pasado muy bien. La Nena ha cumplido 18 años y ha querido que yo festejara en casa el cumpleaños. Han pasado cinco años y Marujita me ha dejado entrar e incluso me ha dicho «¿Cómo estás?». Se ve que las aguas quieren volver a su cauce, como yo pensaba¹³⁵.

Ante su incapacidad para replegarse sobre su propia tragedia espiritual, halla «en los gestos cotidianos la fuerza para traducir las ambiciones eternas»¹³⁶, como sucede con la invitación o el saludo. A lo lógico y cotidiano se comienza a asociar una lectura «trágica» (la mimesis comienza a agrietarse); luego de que Rafael invita a su compañero de trabajo, Pedro, a una velada en casa de su exesposa para que comprenda que no es «lo que aparenta», sino que es «un hombre completo», este pasa a ocupar el lugar de Rafael (el que el protagonista estaba intentando reconquistar). La exesposa y Rafael se ven eufóricos, bailan juntos, concretan encuentros y, finalmente, Rafael cesa de ir los domingos, hecho bisagra que da nombre al cuento. Sucede que ante esta serie de hechos, el protagonista solo confiesa que en «lo más hondo» le dolió y que «a fin de cuentas, no está mal»¹³⁷. De este matiz se enriquece la paradoja que hila el sentido de lo absurdo. Esta falta de asombro ante los acontecimientos que se van produciendo está ligado a un exceso de lógica, en el que el protagonista justifica los hechos que se suceden según una cadena racionalista de los acontecimientos, sin mostrar afecto o asombro al respecto. Según Camus, en la obra de Kafka (especialmente en *El proceso* y en *El castillo*) se logra una «conquista desmesurada en el orden de la evasión»¹³⁸. Y solo en este orden el protagonista es capaz de dar un salto existencial que lo aliena de lo que lo aplasta (porque vela por ello), al pronunciar:

Desde hace unos pocos días, después del trabajo me doy una vuelta por 18, como alguna cosita, y luego me voy como siempre al café de Ellauri y me tomo un té con limón. Como queda cerca de casa, es decir, de la casa de Marujita, me siento como si estuviera cerca de ella y me hago la ilusión de que estoy en familia. Total,

¹³⁵ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 11.

¹³⁶ Camus, *El mito de Sísifo*, 167.

¹³⁷ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 14-5.

¹³⁸ Camus, *El mito de Sísifo*, 172.

vivir una ilusión no es nada malo. Hasta en los tangos se habla de ilusiones. Por ejemplo, en aquel tango que dice «de noche cuando me acuesto no puedo cerrar la puerta, porque dejándola abierta me hago ilusión de que volvés»¹³⁹.

La alternativa a su propia vida es refugiarse en la ilusión; el «secreto de la revolución existencial»¹⁴⁰ está en que, aun así, puede plantearse una alternativa (pero no una solución; de ahí que su raíz sea existencial). Se abandona en la ilusión y en el recuerdo, del que toma pedazos para construir una irrealidad «con retazos del pasado prendidos con tachuelas de impotencia a un presente mentido»¹⁴¹, irrealidad que a su vez busca justificar en la exégesis absoluta de los hechos: «Estuve pensándolo bien y creo que no puedo ser rencoroso. Aunque un poquito a disgusto tendré que ir a la ceremonia de la iglesia»¹⁴². De tal forma, se imagina «desposando a Marujita» y lleva la cuenta de los aniversarios del casamiento: «He decidido enviarle un ramo de rosas para el primer mes del casamiento»¹⁴³. Cuanto más natural se muestra ante el desenlace de los hechos, más absurdo se vuelve el clima, en el grito ahogado de la desesperanza. Camus explica que la obra absurda puede conducir a la infidelidad que se quiere evitar, en tanto la «repetición sin alcance de una condición estéril, se convierte en una cuna de ilusiones»¹⁴⁴; tal es el caso para Rafael, sin olvidar que la cuna puede ser también sepulcro.

¹³⁹ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 15.

¹⁴⁰ Camus, *El mito de Sísifo*, 172.

¹⁴¹ Gustavo Seija, «Las gambetas del destino o el dominio de los sueños» en *La Mañana*, Montevideo, 23 de enero de 1977.

¹⁴² Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 17.

¹⁴³ Ricci, «Los domingos no los paso en casa de mi señora» en *El grongo*, 18.

¹⁴⁴ Camus, *El mito de Sísifo*, 176.

El cuerpo desgastado a través de sus relaciones con el espacio, el tiempo y el objeto

«Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction»¹⁴⁵.

T.S. ELIOT

«¿Cómo describir lo que no está ahí? ¿Qué nombre se le da a lo que no existe y que precisamente por eso existe?»¹⁴⁶.

YURI HERRERA

Como se ha propuesto en el capítulo anterior, la paradoja del absurdo puede actuar en distintos niveles; la obra de Franz Kafka suele articularse como ejemplo clave de ello, gracias a las múltiples lecturas que ofrece¹⁴⁷. Algunos autores insisten en la superación del lugar común al que ha llegado el adjetivo «kafkiano», a lo que resulta necesario ir más allá de la simple lectura que lo identifica con una filosofía linealmente absurda o a su «carácter

¹⁴⁵ T.S. Eliot, «Burnt Norton III» en *Four Quartets. Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages, Little Gidding* (London: Faber and Faber, 1959), 16.

¹⁴⁶ Yuri Herrera, *La transmigración de los cuerpos* (Cáceres: Periférica, 2013), 125.

¹⁴⁷ Acerca de esta profusión hermenéutica en torno a su obra, Julieta Yelin señala dos movimientos clave: «En parte debido a aquello que se ha dado en llamar la neutralidad de la escritura kafkiana –producto, ahora sabemos, de un minucioso tratamiento anti-metafórico del lenguaje–, en parte a causa de los numerosos cambios políticos y sociales que operan como horizonte de esa recepción, la complejidad del entramado de lecturas es abismante.» Julieta Yelin, «Un retrato de posguerra. La segunda etapa de la recepción crítica de Kafka en Hispanoamérica (1945-1965)», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas, “El hispanismo ante el Bicentenario”*, 1-8. La Plata: 27-30 de abril de 2010.

incomprensible y arbitrario del poder para los de abajo»¹⁴⁸. Por tal razón, en este segundo eje temático, se abordará la narrativa ricciana desde el hábitat kafkiano no meramente en nombre de lo absurdo, sino en lo que refiere a las relaciones que el cuerpo establece con el espacio, el tiempo y el objeto. Ya hemos analizado las relaciones del cadáver con el cuerpo, el cuerpo inerte y su enfrentamiento al (o solapamiento con) el yo; ahora, el cuerpo se convertirá en el lugar de expresión de la neutralización de la voluntad del yo, pasará a ser un «cuerpo dócil» en términos foucaultianos (en tránsito a ser un deficientado). ¿Qué se implica con «un cuerpo dócil»? En primer lugar, la desaparición del «cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo»¹⁴⁹. Más allá del campo de la represión penal del que se extrae esta cita, lo que interesa es el paso, a partir de los siglos XVII y XVIII, de una tipología del sufrimiento corporal (del cuerpo marcado) a una «economía de los derechos suspendidos»¹⁵⁰. Ello solo será posible a través del sometimiento «voluntario» del cuerpo, que lo convierte en un cuerpo dócil:

Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. (...) en toda sociedad, el cuerpo queda atrapado en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones. A [aquellos] métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar «disciplinas». (...) Esas disciplinas han llegado a ser, en el trascurso de los siglos XVII y XVIII, fórmulas generales de dominación. Distintas de la esclavitud, puesto que no se fundan sobre una relación de apropiación de los cuerpos, constituye incluso la elegancia de la disciplina de prescindir de esa relación costosa y violenta obteniendo efectos de utilidad, como mínimo, igual de grandes¹⁵¹.

Estos nuevos parámetros que definen al cuerpo dócil, lo someten y utilizan, conforman una «política de las coerciones», que hacen que el «cuerpo humano [entre] en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una anatomía política que es

¹⁴⁸ Gerald Berthoud, «¿Un universo “kafkiano” hoy en día?» en Marcelo Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010), 183.

¹⁴⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2021), 17.

¹⁵⁰ Foucault, *Vigilar y castigar*, 20.

¹⁵¹ Foucault, *Vigilar y castigar*, 159.

asimismo una “mecánica del poder”», fábrica de «cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles»¹⁵². El cuerpo sometido es esencialmente un cuerpo en estado inmóvil; ¿cómo se relacionan estos seres riccianos con el tiempo, y en especial con el tiempo de espera, que muchas veces se traduce como tiempo inmóvil¹⁵³? ¿Qué dimensión cobra el espacio sobre el cuerpo, y en qué sentido lo «explora, desarticula y recompone», como Foucault sugiere? Estas son algunas de las cuestiones que se abordarán a través del análisis consecutivo de dos cuentos: «La cola» y «El apartamento», títulos emblemáticos que adelantan el *quid* del relato.

La espera devenida proceso: «La cola»

Si los protagonistas de los relatos analizados hasta ahora cifraban cierta esperanza en el porvenir, incluso si ello implicaba cifrarla desde el pasado, en «La cola» ya no quedará rastro de ello. En este relato, el territorio (que desde un primer momento está netamente definido por la cola) no está cercado por la abyección, retomando a Kristeva, sino que *es* la abyección; no hay objeto abyecto que perturbe la identidad, porque el sujeto es materia abyecta, y toma como refugio el cuerpo, «lugar de expresión de la extenuación anímica»¹⁵⁴. Sugiere Gregorio Kaminsky que uno de los exponentes más representativos de esta abyección habitada en y por el cuerpo es, como se adelantó, Kafka, y al respecto explica lo siguiente:

Los cuentos de Franz Kafka son, también, literatura de una humanidad abyecta y, asimismo, componen una anatomopolítica del resto animal (de lo) humano o, lo que es lo mismo, los modos de su (in)dignidad. Sus textos reciclan el residuo

¹⁵² Foucault, *Vigilar y castigar*, 160.

¹⁵³ Vale la pena intercalar aquí una escena de *El proceso*, obra a través de la cual se desarrollará un nexo intertextual en el siguiente subcapítulo, por ser por antonomasia el texto que representa la postración en la realidad moderna, punto formulado en la pregunta, y será por ello capital para las relaciones que se buscan establecer. Sucede que mientras K. explora las oficinas, le pregunta a uno de los condenados que se encontraban allí «qué espera», a lo que se desencadena la siguiente reacción por parte del condenado: «Allí, sin embargo, no sabía responder a una pregunta tan sencilla, y miraba a los otros, como si estuvieran obligados a ayudarlo y como si nadie pudiera esperar de él una respuesta si le faltaba esa ayuda. Entonces se acercó el ujier y, para tranquilizar y animar al hombre, dijo: “Este señor le pregunta solo qué espera. Respóndale”. La voz del ujier, sin duda conocida por él, produjo más efecto: “Estoy esperando”, comenzó, y se detuvo». Franz Kafka, *El proceso* (Barcelona: Penguin Random House, Edición De Bolsillo, 2003), 72.

¹⁵⁴ Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 9.

moral de la bajeza, ponen en evidencia lo repugnante como realidad y apariencia, y destilan el aroma esencial (de lo) nauseabundo¹⁵⁵.

«El residuo moral de la bajeza», «literatura de una humanidad abyecta» y «el resto animal de lo humano» son algunas de las líneas directrices que podrían esbozarse acerca del cuento «La cola», incluido también en *El grongo*. Estas aristas retratan la consistencia kafkiana, «ciudadanías residentes-nomádicas, figuras en que lo etnológico-policial es su encarnación ambivalente, vacilante, fluctuante y, como dijimos, irresuelta; componen un gobierno de los cuerpos (...)»¹⁵⁶, invitando a uno de los grandes temas de este conjunto de cuentos: las relaciones del cuerpo con el espacio y con el tiempo, preámbulo del extrañamiento de sí, superación de lo absurdo que se agarra de ese «estado de irresuelto»¹⁵⁷.

«La cola» es el tercer cuento de la serie *El grongo*. Es uno de los más abiertos alegóricamente; uso aquí el término «abierto» no en vano ni de forma indefinida. Es un cuento de imágenes explícitas y correlatos kafkianos. La intertextualidad con la obra de Kafka roza lo cliché si se pasan por alto los elementos singulares, o el uso del lenguaje¹⁵⁸. Por eso, la prioridad está en la relación intertextual que pueda establecerse según la lectura simbólica y los conjuntos temáticos del texto. Para adentrarse sin más rodeos, «La cola» es un cuento que transcurre principalmente en un solo lugar, que es la fila (o cola) de un trámite a realizarse, el cual se desconoce en todo momento. Comienza de manera abrupta con la llegada de Abranse¹⁵⁹, el protagonista, para realizar la cola, al igual que aquellos que ya se encuentran allí (y al igual que los que irán llegando). La descripción grafopéyica de Abranse¹⁶⁰ asienta el estado del relato: un mundo habitado por aquellos mismos que poblaban

¹⁵⁵ Gregorio Kaminsky, «La cosa Kafka o lo humano desganado» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 54.

¹⁵⁶ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 54.

¹⁵⁷ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 53.

¹⁵⁸ Hago propias las palabras de José Ángeles, autor de una breve ponencia sobre la obra de Ricci, acerca de la cual dice lo siguiente: «Una mirada la comprende en su totalidad y ofrece suficientes rasgos, y suficientemente significativos, para que el análisis acceda a sus últimos reductos semánticos y establezca sus más definidores aspectos estilísticos». José Ángeles, «La narrativa desarraigada de Julio Ricci» en Jordan (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*, 144.

¹⁵⁹ «(...) Abranse, el pobre desgraciado que no había ni siquiera tenido el beneficio de un nombre decente.» Ricci, «Palabras preliminares» en *El grongo*, IV.

¹⁶⁰ Descripción de pinceladas dostoiévskanas, se dice de su aspecto físico lo siguiente: «Estaba vestido con un sobretodo negro, muy desmejorado, y un traje azul que por efecto del tiempo y el uso ya no era más azul sino azul rojo ratón. Los pantalones estaban ya algo deteriorados. Tenían unos agujeros como de polillas que

los relatos kafkianos, es decir, los «miserables, genuflexos, humillados, vivientes de una comarca de esperpentos ya condenados (...)»¹⁶¹. Al llegar, Abranese descubre una fila ya conformada, y nota que la mayoría de las personas habían llevado consigo sillas, mantas o almohadones; se está ante la génesis de un microcosmos, que lentamente irá tomando forma cada vez más sólida. Esto despierta la siguiente reflexión en Abranese:

El hombre se quejó mentalmente de su imprevisión, pero se colocó igual en la cola. Era necesario tener un poco de paciencia y esperar. En el fondo intuía que en la vida nada se conseguía sin esfuerzo y a menudo sin obsecuencia y ahora estaba abocado a este trámite que le daría paz y tranquilidad¹⁶².

Sin estar enterado de qué trámite iba a realizar, la posibilidad de cumplir burocráticamente con su deber ciudadano le traería (convicción infundada en el acto mismo que se desarrolla) paz y tranquilidad; el orden le traería paz, porque lo caótico y desordenado des-pacifica, mismo estado del que se jacta K. en *El proceso*, durante la mañana en el que lo acusan del delito desconocido: «K. vivía sin embargo en un Estado de Derecho, por todas partes reinaba la paz y se respetaban las leyes, ¿quién se atrevía a asaltarlo en su propia vivienda? Siempre solía tomarse las cosas del mejor modo posible (...)»¹⁶³. Como sugiere Kaminsky, «se idealiza la pacificación: *tener la conciencia en paz*, vivir sin deudas ni culpas; *estar con el cuerpo en paz*, sentirse a salvo del hambre, el frío, la soledad, la enfermedad (...)»¹⁶⁴. Sin embargo, un cuerpo, explica Foucault, está «directamente inmerso en un campo político» y, como tal, subyugado a ciertas relaciones de poder, que hacen de él un cuerpo, más que preso, «presa»: «una presa inmediata: lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos»¹⁶⁵. Como presa, no espera el embate; y no solo no lo espera, sino que se arma de paciencia y espera. Se trata de un tipo-de-hombre que es «ya en sí mismo el efecto de un sometimiento mucho más profundo que él», poseedor de un alma encerrada en el interior de un cuerpo que ya está

permitían ver la carne (una carne blancuzca y fofa y sin vellos). La corbata deshilachada y descolorida, quizá con 30 años o más de uso (...)». Ricci, «La cola» en *El grongo*, 37.

¹⁶¹ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 54.

¹⁶² Ricci, «La cola» en *El grongo*, 38.

¹⁶³ Kafka, *El proceso*, 18.

¹⁶⁴ Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 8. Las cursivas son del autor.

¹⁶⁵ Foucault, *Vigilar y castigar*, 35.

sometido a un poder, no exclusivamente sobre un cuerpo castigado, sino incluso sobre «aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige»¹⁶⁶. Este síntoma llegará a su apogeo sobre el final del relato.

Justamente, el hecho de que nadie se salga de una cola (que no tiene paredes físicas) durante un tiempo indefinido y eventualmente infinito, es una de las paradojas del relato. El tiempo indefinido y el tiempo de espera en la cola es la siguiente arista a abordar, ya que Abran se debe someterse a una espera que pronto pierde el límite temporal, una espera infinita que nunca sume a sus tramitadores en la des-esperación. Allí comienza lentamente a construir vínculos amistosos y afectivos, como con su amigo Cajón: «El compañero anterior de la cola era también un joven de 50 o 55 años como él y cifraba igualmente grandes esperanzas en el futuro. Después de un tiempo supo que se llamaba Cajón»¹⁶⁷. Dos cuestiones deben señalarse al respecto de la arbitrariedad del tiempo de este pasaje: primero, el hecho de que tener unos 50 o 55 años, además de que sea una edad indefinida, se lea como marca de juventud. Segundo, la evidente ironía que esconde el paralelismo oximorónico de la esperanza cifrada en un tiempo futuro frente a «Cajón», que denota una parte de la implacabilidad de la cola, y recuerda en mucho a la espera del campesino que protagoniza al relato-parábola dentro de *El proceso*, titulado «Ante la Ley»:

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un hombre de campo y le pide ser admitido en la Ley. Pero el guardián dice que por ahora no le puede permitir la entrada. El hombre se queda pensando y pregunta si le permitirán entrar más tarde. «Es posible», dice el guardián, «pero ahora no»¹⁶⁸.

Sucede que así como el campesino aguardaba ante un umbral que resguarda algo (una *cosa* que no sabe ni se sabe qué es), asistimos a una situación de inocente desesperanza en el cuento «La cola». Como argumenta Kaminsky, «Frente a él se yergue un guardián, quien guarda algo, res-guarda una *cosa*. Es un centinela que no acoge ni tampoco echa al campesino, que no le impide su búsqueda, pero le impone un tiempo de espera (...)»¹⁶⁹. La figura omnipotente del guardián se sustituye por la del Grongo, temido por todos los

¹⁶⁶ Foucault, *Vigilar y castigar*, 39.

¹⁶⁷ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 38-9.

¹⁶⁸ Kafka, Franz «Ante la Ley» en Jacques Derrida, *Prejujados. Ante la ley* (Madrid: Avarigani), 24-5.

¹⁶⁹ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 68.

tramitadores, y en cuya construcción vale detenerse según dos aspectos. Por un lado, su descripción física paraliza a los tramitadores. Conocemos (si bien el término es paradójico, aquí lo utilizo en tanto construcción imaginativa) al Grongo a partir de relatos urbanos; se nos dice, por ejemplo, que es de aspecto monstruoso, «peludo y tonante»¹⁷⁰. Por esto, es factible traer a colación el análisis que hace Jacques Derrida de «Ante la Ley», porque proyecta la parálisis del campesino en los rasgos físicos del guardián:

(...) pero en (o desde) el momento en que el campesino se fija en el vigilante con su gran nariz puntiaguda y la abundancia de pelo negro, entonces se decide a esperar, juzga que vale más esperar. Precisamente a la vista de ese espectáculo puntiagudo y peludo, ante la abundancia de un bosque negro alrededor de un cabo, de una punta o de una saliente nasal, como consecuencia extraña y a la vez muy simple, completamente natural (diríamos aquí *uncanny*, *unheimlich*), el hombre resuelve, se decide¹⁷¹.

Si bien ambas figuras provocan la inmovilización o la decisión de esperar (la una es consecuencia de la otra), la proyección física del Grongo no es más que conjetura, frente a la presencia patriarcal y «real» del vigilante. Por ello, el segundo aspecto de su construcción es significativo, trayendo a colación los rasgos que Kaminsky identifica en la figura kafkiana del vigilante ambivalente e irresuelto, que compone un gobierno de los cuerpos:

A las 6 de esa tarde o de una tarde cualquiera cambió unas palabras con una señora caderuda que se abrigaba con una pañoleta.

—El problema es si viene el Grongo —anunció la señora.

—¿Quién es el Grongo? —preguntó él.

—Pero, ¿Ud. nunca oyó hablar del Grongo? —se limitó a decir la señora de la pañoleta y entró en un mutismo absoluto¹⁷².

La figura del Grongo acecha y enmudece a todos, pero nadie conoce su forma, su cara o sus características físicas. La prolongación de la espera está contenida por la llegada del

¹⁷⁰ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 44.

¹⁷¹ Derrida, *Prejuzgados*, 41-2.

¹⁷² Ricci, «La cola» en *El grongo*, 38.

Grongo, y así se vacía la linealidad del tiempo («a las 6 de esa tarde o de una tarde cualquiera») y se drena el tiempo vital:

La hipoteca del tiempo de su existencia particularizada se subordina a la espera exigida, que va apagando sus mermadas energías y su poca esperanza a la que ya admite corroída de un miedo implícito¹⁷³.

La esperanza se transforma en una «mueca, un rostro maquillado»¹⁷⁴ (el mismo, tal vez, que el protagonista de «El laburo» maquillaba) que llevan todos en su propio rostro:

Cuando llegó el segundo o el tercero o el cuarto invierno (en realidad nadie tenía noción del tiempo), la cola había avanzado unos metros más. Se veía que el trámite iba bien. Abranse salía todos los domingos con la mina renga de la cola y se entretenía mucho con ella. (...)

—¿Para cuándo va a ser, Abran? —decía ella.

—Dejame terminar esto y ya verás, Ñata. Vamo a ser muy felice, vamo a ser¹⁷⁵.

El trámite no recibe más nominalización que «esto» o «trámite»; así como en la parábola de «Ante la Ley» se nos pregunta «¿qué significa estar “ante la Ley”?» porque la paradoja reside en el hecho de que «la Ley tiene una entrada, pero no se sabe a qué, ni siquiera si existe un adentro, aunque habite un cierto “alguien” que pueda quedarse afuera (...)»¹⁷⁶, la cola se realiza en función de un trámite, pero nadie conoce ni el motivo detrás ni su destino. La pregunta podría ser, ¿qué significa estar en la cola? Lo central está escondido en una espera «devenida domesticidad»¹⁷⁷, a la que Abranse mismo consintió, que acaba por encerrarlo en un espacio sofocado por el Grongo de un lado (de quien, paradójicamente, ni siquiera se tiene la certeza de su aspecto físico: «¿Sabe cómo es el Grongo? A mí me dijeron que es cuadrado y con ojos de vidrio y que avanza a pasitos y habla con una voz atronadora y se alimenta de niños tiernitos»¹⁷⁸), y por el confín del trámite del otro. El trámite, al final de la cola, actúa

¹⁷³ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 69.

¹⁷⁴ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 69.

¹⁷⁵ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 39.

¹⁷⁶ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 70.

¹⁷⁷ Kaminsky, «La cosa Kafka» en Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 70.

¹⁷⁸ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 48. La descripción coincide casi que de manera burlona con los miedos de un niño: la imagen retratada del Grongo remite tanto a aquel hombre de la arena de Hoffman como al conocido «viejo de la bolsa», relatos que aterrizan asincrónicamente a cualquier niño.

como horizonte: el microcosmos que se erige es el reflejo de aquello que lo ordena, porque «el espacio no es nunca neutro», y al respecto Aínsa amplía:

Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento (...) El territorio se mide, divide y delimita para mejor controlarlo, a partir de nociones como horizonte, límite, frontera, confín y el espacio vital se abre a nuevas relaciones de dominio, de trasgresión y a formas de diferenciación espacial que pueden ser tanto naturales y espontáneas como artificiales o de dominación¹⁷⁹.

Las barreras de este espacio dividido, fronterizo y dominado, se fundan en la falta de barreras de una cola, que a su vez traza un eje axial en relación a las oficinas, marcando el destino (horizonte). Vale remitirse, una vez más, al desesperado (primer) intento del campesino por cruzar el umbral de la puerta, abierta, pero vigilada por la presencia magnética del guardián:

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un hombre de campo y le pide ser admitido en la Ley. Pero el guardián dice que por ahora no le puede permitir la entrada. El hombre se queda pensando y pregunta si le permitirán entrar más tarde. «Es posible», dice el guardián, «pero ahora no». Viendo que la puerta de acceso a la Ley está abierta como siempre y el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para mirar al interior a través de la puerta. Cuando el guardián lo advierte, se echa a reír y dice: «Si tanto te atrae, intenta entrar pese a mi prohibición». (...) El guardián le acerca un taburete y le permite sentarse al lado de la puerta. Allí se queda sentado días y años. (...) El hombre, que se había provisto de muchas cosas para su viaje, lo utiliza todo, por valioso que sea, para sobornar al guardián. Este lo acepta todo, pero al hacerlo dice: «Lo acepto solo para que no creas que no lo intentaste todo»¹⁸⁰.

La mueca de la esperanza se retuerce bajo la respuesta del guardián, quien parece extorsionar al campesino; pero detrás de esa mueca, de ese rostro maquillado, es el propio campesino quien se subyuga a sí mismo a la extorsión. «¿Decide renunciar a entrar después de que parecía decidido a entrar? En absoluto. Decide no decidir todavía, decide no decidirse, se decide a no decidir, aplaza, retrasa, esperando»¹⁸¹. El espacio de auto-persecución está así, en un principio, definido por el campesino, al igual que en «La cola»: «Habían podido salir

¹⁷⁹ Fernando Aínsa, «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar* en el mundo» en *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, nº 20, 2003, 27.

¹⁸⁰ Kafka, Franz «Ante la Ley» en Derrida, *Prejuzgados*, 24-5.

¹⁸¹ Derrida, *Prejuzgados*, 42.

de la cola, tomar mate, hablar libremente con la gente y hasta esperar –esperar que algún día el trámite llegara a su fin»¹⁸², y la cola se vuelve el motivo incesante y motivo de espera infinita ante, sino la ley, una suerte de ley que se prefigura como «condena del devenir»¹⁸³, un espacio topográficamente definido y, en apariencia, inaccesible; desde el título mismo se enuncia este rodeo ante el confín del trámite. Este espacio último, este horizonte, es solo en apariencia infranqueable porque, así como el guardián le permite al campesino inclinarse para mirar hacia el interior de la puerta, Abranse franquea las puertas de la oficina:

De puro curioso salió un día de la cola y se atrevió a entrar en la oficina para ver cómo marchaba el trámite o cómo se hacían las cosas allí. El edificio era enorme y vio centenares de hombres y mujeres de todos los colores que sudaban con enormes cantidades de papeles, montañas de papeles, junto a los mostradores. Algunos nadaban entre esos papeles y otros sufrían ahogos y eran reanimados con grandes abanicos. La mayoría, la verdad sea dicha, estaban sentados y tomaban té, mate o café, y no miraban al público. Al volver a la cola (...) alguien aprovechó para preguntarle qué trámite estaba haciendo y él se detuvo como a pensar y simplemente dijo: el trámite que hacen todos, ¿qué otro trámite va a ser?¹⁸⁴

El aparato de poder no se funda en una apropiación del cuerpo; nada ata a los individuos a los límites de la cola. De hecho, pueden salir libremente y hasta ingresar a las oficinas, de igual manera que el guardián le dice al campesino que es posible entrar a la Ley, aunque «no ahora», o de igual forma que Josef K. recorre las oficinas del juzgado o incluso, para establecer un paralelismo más redundante, la forma en la que los dos hombres se llevan a K. la noche de su ejecución: «“No voy a seguir”, dijo K. (...) A eso no necesitaban responder los señores, bastaba con que no aflojaran su presa y trataran de mover a K. de su sitio (...)»¹⁸⁵, lo que por otro lado asienta la relación presa-víctima. Así, este aparato se funda en el hecho de que nadie sabe a qué viene ni de qué se trata –no solo la espera deviene domesticidad, sino que el cuerpo también lo hace:

Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, aunque su campo de validez se sitúa en cierto modo

¹⁸² Ricci, «La cola» en *El grongo*, 45.

¹⁸³ Martín Hopenhayn, *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000), 26.

¹⁸⁴ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 45.

¹⁸⁵ Kafka, *El proceso*, 210.

entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. (...) Hay que admitir, en suma, que este poder se ejerce más que se posee, que no es el «privilegio» adquirido o conservado de la clase dominante sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta, y a veces acompaña, la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica a quienes “no lo tienen” pura y simplemente como una obligación o una prohibición; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en el lugar de presas que ejerce sobre ellos¹⁸⁶.

Un cuerpo que se encuentra simbólica y literalmente en el campo de validez entre los aparatos y las instituciones y los propios cuerpos, el territorio marcado por la cola, el cuerpo, en fin, preso. Este apresamiento muestra sus primeros signos definitivos en, por un lado, el deterioro físico de Abranse, de quien nunca se sabe con certeza la edad: «Abranse cumplió 63 o 64 años. Cada tanto cumplía un año (...)»¹⁸⁷, desestimando este aspecto de su vida (que es, en verdad, la vida misma), así como los cumpleaños de K. pasan casi desapercibidos. Para ilustrar este punto, la noche de su detención, ante el abismo de los sucesos, K. se pregunta si no fue aquello una «broma pesada» que sus compañeros del banco organizaron, «quizás porque ese día cumplía los treinta años»; o la alusión más reconocida, en el último capítulo de la novela y la noche de su ejecución: «La noche anterior a su trigésimo primer aniversario (...) dos hombres llegaron al piso de K.»¹⁸⁸. Este paso del tiempo cifrado en un no-paso del tiempo, obedece a una lógica en la que la cola se transforma en el espacio cósmico; de la misma manera en la cual en *El castillo* de Kafka, la aldea o el castillo se transforman en la «imagen de un universo absoluto y compacto. La aldea se dilata, confundida con la inmensidad del tiempo y del espacio»¹⁸⁹. Una de las posibilidades de manifestación de este espacio-claustro, está en el hecho de que el territorio dentro del cual se cree libre, sea aquel determinado por la ley o el estado de derecho; cuando K. despierta esa mañana en la que es detenido, declara estar aún libre mientras se abre paso entre los guardianes que están a los lados de su habitación¹⁹⁰ (imagen por demás irónica que vuelve a dejar en evidencia el carácter de «presa» al que Foucault alude). Por otro lado, esta «aplicación» del poder que no

¹⁸⁶ Foucault, *Vigilar y castigar*, 36. Las negritas son mías.

¹⁸⁷ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 45.

¹⁸⁸ Kafka, *El proceso*, 18, 209.

¹⁸⁹ Hopenhayn, *¿Por qué Kafka?*, 30.

¹⁹⁰ «Todavía estaba libre. “Permítanme”, dijo, y entró rápidamente en su habitación, pasando entre los guardianes. “Parece razonable”, oyó decir a sus espaldas». Kafka, *El proceso*, 18.

se manifiesta como prohibición o castigo, sino que «invade, pasa por ellos y a través de ellos», se manifiesta en el siguiente pasaje:

Con el pasar de los años, la cola fue tomando forma definitiva. Sin embargo, las almohadas y las banquetas y los paragüones que se usaban para combatir las inclemencias del tiempo fueron deteriorándose. A veces se registraba algún crimen. La violencia y la droga habían penetrado en la cola y aunque no preocupaban mucho, hacían estragos. La muerte de algún tramitante, por razones inexplicables, preocupaba a muchos. Se comentaba que había gentes muy atrás que querían avanzar rápido y mataban viejos por la noche. «Total, para qué sirven» – se oía decir a veces. Un sábado de abril había aparecido muerto un viejo de unos 30 o 40 años y un cura pelado rezó por su alma. El cuerpo del viejo yacía con los ojos fijos en el infinito (fiambre) y ya no decía nada¹⁹¹.

Según Hopenhayn, una vez que se suprime Dios, queda el hombre; pero una vez que se suprime al hombre, queda el «aparato de poder, con su racionalidad intrínseca y su propia legalidad»¹⁹². ¿A dónde va a parar el infinito, lugar donde se fijan los ojos del cuerpo del viejo? Al fiambre. Es decir, lo infinito degenera, por un lado, a través de un recurso irónico: en el lunfardo rioplatense, el fiambre es el cadáver¹⁹³ (una vez más, el territorio del cadáver es protagonista, aquel cadáver visto «sin Dios y fuera de la ciencia»¹⁹⁴). La imagen del cadáver-fiambre induce «el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus límites»¹⁹⁵, inclusive los espacio-temporales, se podría agregar. Según Pollock, las imágenes «culinarias» son imágenes ingenuas cuando refieren al humor:

El humor (moderado por el *pathos*) es el resultado de la objetividad desapegada de la mirada que el protagonista lanza sobre su propio cuerpo (...) y, al mismo tiempo, de la ingenuidad de las imágenes culinarias que emplea para evocar las sensaciones terribles que lo atormentan¹⁹⁶.

La «persecución» de viejos para acelerar el trámite, la incertidumbre respecto a la edad del viejo que muere y sus ojos fijos en un infinito que choca directamente con una imagen

¹⁹¹ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 47-8.

¹⁹² Hopenhayn, *¿Por qué Kafka?*, 28.

¹⁹³ «Fiambre, 3: m. coloq. Cadáver. Sin.: muerto, cadáver, difunto.» REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [28 de noviembre de 2023].

¹⁹⁴ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 11.

¹⁹⁵ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 11.

¹⁹⁶ Pollock, *¿Qué es el humor?*, 76.

repulsiva que el propio protagonista lanza sobre él, hacen que este «aparato de poder» que se desprende de la supresión del hombre, se convierta en un infinito que «degenera en una infinitud de trámites que conforman la vida del sujeto y que este nunca llega a agotar»¹⁹⁷. El punto más drástico del relato respecto a esta concepción cuerpo-tiempo, es el caso de la muerte y posterior supresión de Abranse:

Cajón le dijo un día que lo veía pálido. Y la verdad era que estaba pálido, tan pálido que en cierto momento se tiró al suelo y se sentó sobre la escupida de un funcionario de la administración. Ya estaba casi sobre la puerta (...) Ahora le tocaba a él, pero estaba en el suelo inmóvil. (...) Del traje de Abranse ya no quedaba casi nada. (...) Vino un hombre de la radio y la tele y le preguntó cómo se sentía al llegar al final. Abranse no lo oyó bien pues estaba en el suelo medio inconsciente. Cajón le preguntó al oído y Abranse con la voz chicharreante de las cucarachas respondió:

—Me siento sin fuerzas, pero soy feliz, soy un triunfador; *homo sum, humani nihil a me alienum puto* —dijo, espichó y se lo llevó el camión¹⁹⁸.

No es triunfador por decisión, sino por falta de decisión; la dimensión de lo no-voluntario lo lleva a su propia supresión, efectuada por el aparato de poder (al llevarse el camión). Este proceso obliga a volver sobre Foucault: retomando lo citado, el poder no se aplica a través de la prohibición u obligación, sino que sus efectos se vuelven una «economía de los derechos suspendidos»¹⁹⁹, porque el poder los invade y se apoya sobre ellos; de igual modo que Abranse se apoya sobre él en tanto presa, al pronunciar la famosa locución latina: nada humano le es ya ajeno, sentencia que pronuncia en el momento más visible del proceso de deshumanización. La ley, las puertas de la administración, se yerguen sobre él, tendido en el suelo y sin fuerzas, lógica que también se obedece en «Ante la Ley», como señala Derrida:

Al comienzo, en el origen de la historia, el guardián y el campesino se yerguen en pie uno frente a otro. Al final del texto, en el final interminable pero interrumpido de la historia, en el fin del hombre, en el fin de su vida, el guardián es mucho más grande que el interlocutor²⁰⁰.

¹⁹⁷ Hopenhayn, *¿Por qué Kafka?*, 28.

¹⁹⁸ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 51.

¹⁹⁹ Foucault, *Vigilar y castigar*, 20.

²⁰⁰ Derrida, *Prejuzados*, 56.

Hay, en el campesino kafkiano, un «prohibirse a sí mismo la entrada», terreno en donde actúa la ley: «Ahí, y en esto, es donde soy yo la ley, y donde tú accederás a mi demanda. Sin acceder a mí»²⁰¹. Este estatus de prohibición propia de la ley, que se conjuga en una dialéctica-sin-dialéctica, en tanto «para tener *relación* con ella (...) *no se debe, se debe no tener relación con ella*», hace que los únicos que no entablen relación con ella sean sus «representantes, sus ejemplos, sus guardianes»²⁰². El poder de ellos es el poder para diferir; el guardián le promete algo al campesino que está de alguna forma dado, pero que también estará «indefinidamente diferido». Su poder reside, en fin, en la «diferência»²⁰³, una diferencia interminable puesto que se prolonga durante días, “años” y finalmente hasta el fin del hombre»²⁰⁴. Por ello, cuando a Abran se lo lleva el camión, «no ocurrió nada. Ni siquiera llegó el Grongo»²⁰⁵; el Grongo, presencia ambivalente que personifica, sin personificarse, a la ley, actúa como la relación que no se tiene con la ley; «El verdadero trámite es el que no termina jamás, es decir, el trámite convertido en proceso»²⁰⁶. No solo no sucede nada, sino que frente al cuerpo castigado y, posteriormente, sobre aquel «fiambre», se introducen las figuras que imponen la vigilancia como tal, aquellos ejemplares de la ley (o del Grongo) y, por tratarse de funcionarios de la ley, o sea, sus re-presentantes, acaban por no-presentarla²⁰⁷:

La tranquilidad y la rutina volvieron a la cola. Llegaron 100 o 200 o cualquier cantidad de tramitantes nuevos y todo continuó como antes. (...) El anciano edificio de los trámites miró la escena y sonrió prosopopéyicamente. Todo siguió como siempre. Mejor dicho, hubo un pequeño cambio: vinieron unos tipos importantes y acéfalos con unos garrotes bastante inmensos y se instalaron en distintos puntos estratégicos para poner orden en la cola en caso de necesidad.

Confín de EL TRÁMITE [fin del relato]²⁰⁸.

²⁰¹ Derrida, *Prejuzgados*, 51.

²⁰² Derrida, *Prejuzgados*, 52. Cursivas del autor.

²⁰³ La grafía parece confusa, pero en principio el traductor usa este sustantivo como derivado del verbo «diferir», conservando el acento francés.

²⁰⁴ Derrida, *Prejuzgados*, 53.

²⁰⁵ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 52.

²⁰⁶ Hopenhayn, *¿Por qué Kafka?*, 43.

²⁰⁷ Hopenhayn, *¿Por qué Kafka?*, 32.

²⁰⁸ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 52.

Suprimir, de «hacer cesar, hacer desaparecer»²⁰⁹, es el verbo adecuado frente a Abranse. Más que una entrada destinada solo para él, como declara el vigilante en «Ante la Ley», Abranse se disuelve entre tantos otros tramitadores. A su supresión, no sucede nada: en la línea de la economía de los derechos suspendidos, lo único que parece quedar en suspenso es su humanidad, o la falsa idea de ella. Su humanidad –*homo sum*– es el límite del derecho, la última cosa que se respeta, el «hombre» que se descubre en el sujeto es el nuevo blanco del poder que se rige según la economía de los derechos suspendidos: «frontera legítima del poder de castigar [,] No aquello sobre lo que tiene que obrar si quiere modificarlo, sino lo que debe dejar intacto para poder respetarlo»²¹⁰, de eso se trata el último retazo de humanidad intacto y abandonado en el suelo, sobre la escupida de algún funcionario: el fiambre arrojado a la mirada prosopopéyica del edificio de trámites, lo que desemboca en el siguiente apartado: el sujeto junto a la cosa.

El sujeto junto a la cosa: cosificación en «El apartamento»

El uso del recurso de la prosopopeya ocupa al presente apartado. Retomando algunos de los aspectos de la prosa hiperrealista de Ricci, se verá cómo sus mecanismos afectan a la relación sujeto/objeto, o sea, a la percepción del yo. Para ello, se desarrollará un análisis que parte del modelo narrativo de Felisberto Hernández, conocido del propio Ricci (y leído), y cuya obra, junto con la de Juan Carlos Onetti, como ya se explicó, se convierte en uno de los paradigmas nacionales que «interpela[n] el canon realista imperante»²¹¹. Se cita a continuación una carta enviada por Ricci a Felisberto, pertinente a los efectos de su presentación y analogía:

Estuve y estoy ocupadísimo. Entregué sus libros y todo el mundo contento. Cuando alguien pide libros uruguayos recomiendo sus obras así como las de Quiroga y otros. Ud. me disculpará, pero a fuer de siempre debo decirle que sólo leí unas 30 o 40 páginas de *El caballo perdido*. Tengo que decirle dos cosas. 1) Sus imágenes me parecen muy buenas. Hay algunas notables. 2) Su prosa tiene una frescura formidable. Como Ud. me dijo, su obra está construida con el lenguaje diario. Para mí tiene esto un gran valor y le aseguro que sus páginas

²⁰⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23. ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [1 de febrero de 2024]

²¹⁰ Foucault, *Vigilar y castigar*, 86.

²¹¹ Raviolo, Rocca, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, 10.

servirían y quizá servirán (cuando se den cuenta) para la investigación de la lengua nuestra por lingüistas²¹².

Más allá del vaticinio (correcto, de más está decir), Ricci resalta de Felisberto otro de los rasgos fácilmente identificables en su propia obra: el «lenguaje diario» y fresco. Si bien los estudios sobre la obra de Felisberto abundan ya, el conductor será la tesis doctoral de Gustavo Lespada, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Publicado en 2014, su enfoque incluye una vasta gama y revisión de las características más relevantes de su narrativa, así como una actualización del procedimiento categórico que se limitaba a calificarla como «literatura fantástica».

El cuento de Ricci «El apartamento» tiene como argumento principal la «nueva vida» de un ciudadano uruguayo, Roberto, en Italia. Otro título emblemático adelanta el asunto principal: la narración transcurre casi que exclusivamente en el apartamento italiano, y su representación hará del mismo apartamento un protagonista más. La secuencia da comienzo con un procedimiento típicamente felisbertiano: una narración *in media res*, centrada en la descripción de su entorno (doméstico, por lo general) y que se concentra en la mirada del protagonista:

El italiano salió y yo di un respiro de alivio. Por fin podía estar solo y contemplar a mi gusto los muebles, las lámparas, las alfombras, todas las cosas del apartamento. El buen hombre había hablado mucho y en un dialecto casi incomprensible y yo me había sentido como aturdido. (...) Lo primero que hice fue darme una vuelta por todas las habitaciones y mirar y escudriñar con tranquilidad todos los detalles del apartamento²¹³.

El relato da comienzo con la salida del italiano, es decir que con la salida de un extraño (el gentilicio lo denota) nos adentramos en el cuento, automáticamente generando un espacio de intimidad, que está en el adentro (por oposición al afuera, «el italiano salió») y que a su vez se da con el comienzo del texto. La intimidad se goza en la soledad del protagonista, con «sus muebles, lámparas, alfombras, *todas las cosas*». Con ello, y al «mirar y escudriñar» los

²¹² Julio Ricci. Gotemburgo, 22 de febrero de 1953. Biblioteca Nacional de Uruguay, Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional. «Cartas a Felisberto Hernández (1940-1963)», Selección, notas e introducción de Ignacio Bajter en *Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto*. 10, 404, 2015. ISSN 0797-9061

²¹³ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 81.

detalles del apartamento, se marca la pauta de cierto orden de las cosas, en el que, en primer lugar, es el sujeto-otro (como es el caso del «buen hombre italiano») quien queda relevado por «todas las cosas». Vuelve a aparecer la carga desmedida de detalles y observaciones por parte del narrador, rasgo que ya podría calificarse de característico en su obra, así como síntoma de las posibilidades del realismo literario moderno, como ya se analizó en el capítulo anterior. La situación en la que se encuentra Roberto es similar a la del protagonista de «El laburo»; el abandono del país de origen, asentamiento en el país-otro y arquetípico, seguido por el rechazo hacia esta nueva realidad y deseo de vuelta al país de origen. En este sentido, la necesidad de alojarse *dentro* del apartamento (límite que se establece en la primera línea del cuento), marco espacial en donde transcurre la totalidad del relato, delimita el afuera (siendo el afuera lo extranjero, lo otro, lo desconocido) como una «zona plagada de rivales amenazantes»²¹⁴. Pero cuando nos adentramos finalmente en el apartamento, la descripción simbólica del espacio doméstico contraría la tendencia natural hacia él, ambigüedad que Freud denomina como *unheimlich*, aquel espacio doméstico que fue usurpado por lo *-un*: «Así, en la palabra *heimlich* misma, lo familiar y lo íntimo se invierten en su contrario, alcanzando el sentido opuesto de “inquietante extrañeza” que contiene *unheimlich*»²¹⁵. El espacio de la sala se describe de la siguiente manera:

La silla del centro, con un respaldo alto, altísimo, se destacaba en el medio de la habitación, como un ser ultraterreno, casi siniestro. Una serie interminable de cuadros de ángeles y madonas y seres de otras épocas cubría las paredes (...) Todo se me mezclaba en la mente y hasta había perdido la noción de orden. Me parecía como si todas las cosas anduvieran sueltas por el aire: las orejas de los ángeles, los senos de las madonas, los brazos, los dientes, los jarrones, los líquidos, y no comprendía cómo podían volver a la normalidad, a la normalidad que yo conocía, o que me habían enseñado. (...) En cierto momento me pareció como si las sillas tuvieran vida, como si quisieran hablar conmigo. Se me ocurrió incluso que podrían ser seres infernales o seres de otro mundo, harpías disfrazadas de negro que tramaban algo. Hasta parecían como tener ojos viscosos de un extraño material, quizá de pez, incrustado en la madera, que observaban todo lo que pasaba (quién diría que estaba en la tierra de Giuseppe el zapatero)²¹⁶.

²¹⁴ Lespada, *Carencia y literatura*, 225.

²¹⁵ Julia Kristeva; Isabel Vericat. «Freud: ‘Heimlich/Unheimlich’, La Inquietante Extrañeza», *Debate Feminista* 13 (1996): 359. <http://www.jstor.org/stable/42624343>.

²¹⁶ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 82-3.

Desde un primer momento asistimos a la animación voluptuosa del espacio, en donde los objetos tienen atributos de persona. «Su parálisis resalta por contraste ante el frenesí del objeto. El malogrado héroe se ha convertido en piedra ante la percepción de lo *obsceno*, es decir, aquello que no debiera participar de escena alguna salvo como telón de fondo»²¹⁷, fenómeno que produce el segundo movimiento de inversión de órdenes. La silla animada des-anima al sujeto, acechado por la dispersión metonímica de estos nuevos «seres»: orejas de ángeles, senos de madonas, brazos, dientes, jarrones y líquidos, todo ello produce su parálisis, como si se tratase de una cacería. Vale mencionar que en el relato «La casa de Irene» de Felisberto, a las sillas también se las dota de caracteres humanos, también son el blanco de la «percepción distorsionada de los objetos», trazando una «perífrasis sobre los elusivos sentimientos del narrador»²¹⁸. Más adelante, las categorías se tornarán binomiales:

Volví al salotto y ahora las sillas no me molestaron más. Con todo, sin poder evitarlo, las veía elevarse altas y enhiestas, y sobre todo negras, negras azabache y como buscando llegar al techo, a lo más alto de la pieza, y dominar secamente el ambiente. Me senté en una de ellas y se me ocurrió que podía llamarla María. (...) En poco tiempo, pese a todo, me habitué al apartamento. Llegué hasta a mantener largas conversaciones con María. Las otras sillas eran menos expresivas (...). María llegó a sugerirme muchas cosas. Me aconsejó por ejemplo que me casara²¹⁹.

Este solapamiento con el objeto que deviene femenino (es decir, que supera los rasgos propios del sustantivo para convertirse en portador de una identidad propiamente femenina) denominado «María», provoca un rápido ascenso al orden del sujeto, tal y como Hortensia, la muñeca de *Las hortensias*, comienza a ser María, la esposa de Horacio, y ello provoca que la muñeca cobre un inusitado lugar en su vida, y la relación con el objeto y la cosa se vea trastornada:

Horacio se había quedado mirando una mancha de sol que tenía en la manga del saco: al retirar la manga, la mancha había pasado al vestido de María como si se

²¹⁷ Lespada, *Carencia y literatura*, 74.

²¹⁸ Lespada, *Carencia y literatura*, 79. Unas líneas más adelante, el autor cita un fragmento de este relato: «Irene me llamó de adentro porque decidió que tocáramos el piano. La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes, pero parecía que de espíritu era distinta. Esta tenía que ver conmigo».

²¹⁹ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 84. Podría esbozarse una línea de análisis dedicada a la marcada soltería de todos estos personajes, que además es un rasgo típicamente kafkiano, y con amplios estudios al respecto.

hubiera contagiado; y cuando se separó de ella y empezó a caminar hacia la salita, sus órganos parecían estar revueltos, caídos y pesando insoportablemente. Al sentarse en una pequeña banqueta de la salita, pensó que no era digno de ser recibido por la blandura de un mueble familiar y se sintió tan incómodo como si se hubiera echado encima de una criatura. Él también era desconocido de sí mismo y recibía una desilusión muy grande al descubrir la materia de la que estaba hecho²²⁰.

La separación con el sujeto lleva a la subsecuente cosificación de sí mismo, al punto de «desconocer» su propia materia, y a la animación del objeto por antonomasia (que se vuelve criatura, mientras el protagonista se vuelve menos criatura). Una reflexión similar ocupa a Roberto, nuestro personaje en cuestión; un momento voyerista produce en el relato una suerte de paréntesis en el que asistimos a una especie de divague mental:

En el trayecto, cuando volvía a casa, me quedaba en la plataforma del autobús y meditaba. Nunca sabría lo que era tener alma como los hombres verdaderos. Pobre de mí. Era como esos entes ceráceos y sin expresión que se ubicaba en los cafés del Centro. (...) Yo no hacía ninguna vida. No estaba integrado a nada. Ellos, en mi imaginación, estaban insertos en un orden mecánico de cosas (pero orden al fin) al cual yo no tenía acceso. Eran seres que cumplían algo así como un ritual, como una ceremonia, porque copular, mirar TV, dormir, roncar, comer, tomar vino, decir palabrotas, ser democristiano o comunista, tirarse pedos, etc., era una forma de ceremonia (...) ²²¹.

A medida que avanza el cuento, el efecto de despersonalización a través del des-cuerpo aumenta: la materia se trueca por algo ceráceo, tal y como se hacen los muñecos de cera que simulan al humano. Los sustantivos abstractos²²² que categorizan formas del raciocinio o del sentimiento humano también aparecen animados, recurso que, por extraerlo del campo semántico al que pertenece, enfatiza la despersonalización: «A veces me detenía en alguna esquina y me parecía que por las calles veía trozos de violencia, de cariño o de soledad, desplazarse presurosos por aquí y por allá»²²³. La fragmentación de estas «formas humanas» quebranta al sujeto. El grado prosopopéyico definitivo se da cuando el narrador regresa a la casa, y se dirige a María como si se tratase, tal cual, de un sujeto:

²²⁰ Felisberto Hernández, *Las hortensias* (Montevideo: Faro ediciones, 2017), 43.

²²¹ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 86.

²²² Lespada también identifica este atributo relacionado al uso de los sustantivos abstractos en la narrativa de Felisberto, cuestión en la que se ampliará en las próximas páginas. Lespada, *Carencia y literatura*, 333.

²²³ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 88.

En casa, María me recibía con su voz dulce de siempre y conversábamos un rato. Una noche se me ocurrió la idea de que podía ser mi amante. Su voz me acariciaba como nunca y me decía cosas bellas de la vida que ninguna mujer me había dicho antes. En cierto momento se me hizo que tenía frente a mí a una hermosa mujer y me sentí torturado como se sienten los hombres cuando están en celo. (...) ¿Cómo podría acariciarla? ¿Cómo hacerle el amor²²⁴?

La comparación del hombre con el celo de los animales, estado literalmente animal de exaltación sexual, colabora con la disolución de fronteras de la realidad del hombre; y esta disolución se concreta en la inversión de órdenes definitiva, a través de la relación anómala que el narrador quiere establecer con la silla (María), de cuya anomalía es consciente, hecho que lo separa ampliamente de la naturaleza sugerente de la narrativa de Felisberto Hernández. Pero otro punto de contacto entre estos procedimientos es la animación del objeto como «denuncia de la inacción del sujeto», que por naturaleza es inerte:

¿Los objetos se *animan* a aquello que los personajes reprimen? Pero esa animación, esa personificación no parece ser la de las fábulas, remite a ninguna simbología alegórica ni construye otro relato paralelo. A lo sumo esa animación pone en evidencia, o mejor, denuncia la inacción del sujeto²²⁵.

A medida que se suceden los hechos, el narrador-protagonista va depositando cada vez más su vitalidad en la silla, cuya función debería ser exclusivamente empírica y su carácter utilitario; se la arranca de su «inercia involuntaria»²²⁶. Mientras el borde entre realidad y fantasía se desdibuja para el narrador-protagonista («No sé si lo que pienso es real o si es fantasía»²²⁷), el lector va trazando otra línea paralela que enhebra la lógica de los acontecimientos; sucede que las personas que visitan su casa (todas toman asiento en María, lo cual molesta profundamente a Roberto), mueren al poco tiempo. El episodio se sostiene como una imposibilidad (o algún delirio del narrador) hasta que se nota que cada uno bebe

²²⁴ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 89.

²²⁵ Lespada, *Carencia y literatura*, 74.

²²⁶ Lespada, *Carencia y literatura*, 333.

²²⁷ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 102. Esto excluye la posibilidad de catalogar al cuento como fantástico, ya que él es consciente de cierta anomalía en su percepción, lo cual no tendría lugar en una narración fantástica, en donde no se cuestiona el origen de los hechos sino que lo sobrenatural convive con la realidad (y por ello genera espanto).

«una copita de strega por la muchacha que hacía la limpieza»²²⁸. Esto, sin embargo, no despierta suspicacias en Roberto, quien vive absorto en otro orden:

Una idea me rondaba el pensamiento y no podía sacármela de encima. Ya había recibido tres visitas y los tres visitantes habían muerto. El lunes vendría Suárez, que estaba de viaje por Italia. Lo sabía bien porque me había escrito unas líneas y me pedía alojamiento. Yo estaba muy preocupado. Se me ocurrió que era un peligro traerlo a casa y llegué a pensar que María era como la Gorgona. (...) Resolví tomar una idea heroica. Le mandé un telegrama al Hotel Touring de Palermo y le informé que tenía que ausentarme y que lamentaba no poder recibirlo. (...) Llegó el día del arribo de Suárez y desde que despegué los ojos sentí un gran desasosiego. Me tomé un autobús y me fui a un lugar fuera de la ciudad, a Bagno a Ripoli creo, y no volví hasta el anochecer²²⁹.

La rapidez con la que Roberto asume, sin cuestionar, la culpabilidad de María y la necesidad (que apareja una reacción absurda, como si anunciase un inminente presagio trágico) de evitar otro crimen, tal cual se tratase de un *thriller* policial, acentúa la nota extraña y la cosificación del sujeto, cuyo entendimiento con la silla sobrepasa al entendimiento con los demás: «(...) toda esta animación del objeto presenta como contrapartida la parálisis, la cosificación del personaje, tal cual si hubiera contemplado directamente el rostro de la Gorgona»²³⁰. María es, pues, el habitante peligroso de la casa, es la Gorgona (en palabras del narrador y del crítico) que paraliza a Roberto, y posiblemente al resto de estos personajes paralizados, deficientados, cuyo nombre recuerda por su semejanza fonética al del Grongo. Al regresar a la casa y encontrarse, por sorpresa, con Suárez, se desencadena la contra reacción: Suárez es también causa de parálisis, su visión se distorsiona y pasa por un proceso en el cual sus rasgos se acentúan hasta la monstruosidad, se convierte en un agente extraño y amenazante, un agente de afuera que está en el adentro (donde no debería estar):

La nariz roja y torcida, que era como una enorme montaña, reflejaba no sé qué sentimientos putrefactos y egoístas. Los ojos negros, con algo de ave de rapiña, tenían una dureza calculadora que nunca había reparado. Los labios gruesos y lascivos, que se llenaban de saliva al hablar, me espantaban.

²²⁸ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 85.

²²⁹ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 99.

²³⁰ Lespada, *Carencia y literatura*, 331.

—¿Qué te pasa, loco? —me espetó como extrañado de mi actitud, quizá de mi cara que debía transmitir mucha preocupación²³¹.

Una vez más, se está delante de una descripción de agudas connotaciones kafkianas, como ya se explicó (la nariz «como una enorme montaña», ojos negros, labios gruesos y lascivos, se podría fácilmente deducir el paralelismo con aquel guardián), rasgos grotescos que paralizan a Roberto y, como un ave de rapiña, lo acechan; sus «pares» son el monstruo amenazante, transmutando el orden de lo humano al orden del Grongo, sombra que enhebra estos cuentos. Sobre el final del relato, Roberto decide marcharse, ante la extraña sucesión de los hechos que acaba por desatar el quiebre psíquico y, con él, el fenomenológico:

Todo me parece una extraña pesadilla. Y yo en ella entre los objetos. ¿Por qué tantos objetos? ¿Por qué un mundo tan heterogéneo? Creo que los objetos y las ideas me están torturando. Veo créditos, diccionarios, ecuaciones, colas de conejos, aplanadoras, cuadros de Picasso, *strawberry pie*, oigo discursos sobre la libertad y la justicia, estoy en mesas redondas sobre la paz, siento a alguien que dice que todos los hombres somos iguales antes de ser desiguales, contemplo la luna en cuarto menguante y veo llegar a algunos jinetes en mula. Antes de irme le doy una patada a María y la parto en pedazos y los pedazos van a parar a todas partes. (...) Antes de partir he leído un titular de *La Stampa*. «Domestica arrestata per avvelenamento di famiglia in Via Acqua Bullicante». La curiosidad me ha llamado la atención y he leído el nombre: Luigia Ruperti. Podría ser mi doméstica. Creo que se llamaba Luigia²³².

Siguiendo la lógica de lo analizado, Lespada argumenta que la prosopopeya encierra en sí una paradoja: «el recurso por el cual *se anima* en función de evidenciar *lo inerte*»²³³. ¿En qué sentido encierra una paradoja? En el hecho de que, en la animación de los objetos, en esos objetos e ideas que torturan, el hombre se yergue como mero espectador: «**Ve**o créditos (...) **estoy** en mesas redondas sobre la paz (...) **contemplo** la luna (...) **veo** llegar a algunos jinetes en mula»²³⁴. Es decir, el hombre es el objeto inerte, y solo cuando actúa modificando su entorno, destrozando a María, saliendo de esa inercia que hasta ahora era involuntaria, el misterio cesa: el objeto no existe, el objeto como tal se suprime y el orden se revierte al orden

²³¹ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 100.

²³² Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 103.

²³³ Lespada, *Carencia y literatura*, 332. Cursivas del autor.

²³⁴ El texto destacado en negrita es de mi autoría.

de la realidad. Con el cese del misterio, cesa el relato, como si no pudiese sostenerse a partir de un encadenamiento previsible de los hechos. El cuento se cierra así:

Hoy he ido a pasear a la plaza Lafone. Ha pasado un año. He llevado un sobre celeste que he encontrado entre las cosas traídas de Italia. El sobre dice: «Para Roberto. De María.» No he querido saber cómo murieron mis amigos. No he querido saber si fueron los celos de María o la locura de Luigia. Al fin lo he abierto. No he encontrado ninguna carta, solo he hallado una poesía de amor y celos. Ahora realmente no sé si las computisas podrán competir con las poetisas. No sé si se logrará prescindir de la locura del amor y de las grandes ceremonias. Y de la felicidad. Y del caos humano²³⁵.

Si «con las obsesiones ocurre lo mismo que con otros absurdos humanos: en algún momento se intuye que nos protegen de quedar a merced de la nada»²³⁶, el narrador demuestra lo contrario con este inesperado final. Efectivamente, aquella extraña pesadilla, rodeada de objetos e ideas, amparaban al narrador-personaje de un afuera que se mostraba más acechante aún, como reflexiona sobre el comienzo del relato: «Comprendí entonces que cuando uno estaba lejos del barrio los mecanismos del recuerdo trabajaban como enloquecidos y sentí que el apartamento nuevo era un habitáculo sin vida»²³⁷. Sin embargo, la ternura humana asoma y se convierte en una fuerza necesaria, que abre otra compuerta y lleva al tercer y último capítulo: la nostalgia y la vuelta al imaginario de Montevideo, a través de los mecanismos del recuerdo.

²³⁵ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 104.

²³⁶ Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 16.

²³⁷ Ricci, «El apartamento» en *El grongo*, 83.

Los mecanismos del recuerdo y su fractura en clave espacio-temporal: «El shoijet»

«Hace treinta años de aquel día. Y no se me va de la cabeza. La memoria me ataca de a ratos»²³⁸.

MAURICIO KARTUN

«Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders»²³⁹.

WILLIAM FAULKNER

Un último análisis de la colección de cuentos *El grongo* enriquecerá la descripción y representación de los personajes que transitan estos cuentos. «El shoijet» es el segundo cuento de esta serie²⁴⁰, y constituye algo así como un paréntesis temático. Es el primer relato en el que nos enfrentamos con un personaje que actúa sobre su entorno, modificándolo. El tratamiento del tiempo en relación con los mecanismos del recuerdo es el tema que yace debajo de los hechos.

Hablar de los mecanismos del recuerdo es pertinente porque es el movimiento vital que llevará a cabo la acción; recién mencioné el hecho de que este es el único relato en el que el protagonista, López, modifica su entorno. Siguiendo la línea de pensamiento de Aínsa, la integración de un espacio «mental», es decir, un espacio textual conformado por

²³⁸ Mauricio Kartun, *Chau Misterix* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014), 116.

²³⁹ William Faulkner, *Light in August* (New York: Vintage International, Random House, 1990), 119.

²⁴⁰ Junto con un texto de Porzecanski, «El shoijet» se encuentra traducido al inglés en una antología titulada *Echad, an anthology of Latin American Jewish writings*, coordinada y editada por Robert Kalechofsky y Roberta Kalechofsky.

«sentimientos, comportamientos, recuerdos, gestos y presencias» adquieren densidad propia en la medida en que pasan a ser «la continuidad exterior del espacio interior de la mente (...) la creación de un espacio estético está hecho tanto del presente como del pasado preservado en la memoria»²⁴¹. «El shoijet» trata acerca de López, un hombre de 70 años, que busca vehementemente a Lázaro, su amigo de la infancia, alrededor de quien ha construido una suerte de mitología *sui generis*. Al comenzar el cuento, nos encontramos de manera directa con este espacio creado en el espacio mismo del texto:

No sé por qué, pero es el caso que poco antes de cumplir los 70 años empecé a pensar y más que pensar a hurgar afanoso en los días de mi infancia y mi primera juventud. (...) Ya hacía años que tenía esta costumbre de sentarme y rememorar, de querer reconstruir el pasado, de buscar en él algo que no encontraba en el presente y que seguramente no me traería el futuro.

Últimamente me torturaba siempre un recuerdo. Me transportaba a la época de mi niñez y percibía mentalmente la imagen de Lázaro, de Lázaro Dorón. De niño pasaba horas con él²⁴².

Hurgar en el pasado y ser torturado por él: de manera casi agónica se nos presentan estas reminiscencias, conceptualización que se ciñe a la de Walter Benjamin (citado en Aínsa) en tanto quien hurga está revolviendo entre los «desechos de la historia», una historia personal en este caso, pero no por ello menos repleta de «“desperdicios” que no son otros que los de una modernidad que ha confundido los valores de progreso y humanidad», en un «alegato “a favor del pasado oprimido”»²⁴³. Se labra una imagen anti heroica de López, en el sentido de que su tarea, la de reencontrarse con Lázaro en su adultez, se construye con extrema nobleza, una tarea quijotesca que, como tal, roza lo absurdo por llevarse a cabo de manera tan obtusa:

El año pasado, cuando decidí buscar a Lázaro, al principio se me hizo que padeciera yo de algún mal. ¿Para qué quería encontrarlo? El pasado era el pasado y no comprendía de dónde surgía en mí ese deseo enfermizamente ansioso de reconstruirlo (...) ¿por qué ahora, 60 años más tarde, me martirizaba con la idea y la necesidad de encontrarlo? No pude, sin embargo, con ese impetuoso deseo

²⁴¹ Aínsa, *Espacios de la memoria*, 26-7.

²⁴² Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 21.

²⁴³ Aínsa, *Espacios de la memoria*, 27.

interior de volver a ver a [Lázaro] Dorón, de hablar con él, de charlar de nuestro pasado, y me puse manos a la obra²⁴⁴.

En la obra *Montevideo de puño y letra*, el periodista Jorge Burel formula la siguiente pregunta: «¿Cómo derribar los muros grises de lo reconocido?»²⁴⁵. En la búsqueda de López hay una voluntad, un deseo interior, de escapar a la mirada monótona, a los muros grises, y de volver sobre la mirada virgen de la lúcida infancia: «Solo la distancia y el regreso, tras el viaje, nos hace recuperar por algún tiempo la mirada virgen del niño o del visitante»²⁴⁶. El viaje es a través de su vida, un movimiento interior más que exterior: «El tiempo individual tiende a abolir la representación lineal del tiempo»²⁴⁷ declara Aínsa, que se ajusta al tiempo del relato, que salta de manera precipitada desde que los Dorón se van del barrio, «Se fueron y en mi memoria hay todavía un vacío que no consigo llenar»²⁴⁸, vacío que se condice con el del texto, ya que de inmediato se precipita sobre el párrafo siguiente: «Después comenzó a correr la vida (...)»²⁴⁹, para retomar en el momento en que decide buscar a Lázaro, lo que parecería querer decirnos que «lo del medio», esa vida que corre (la vida misma), no es en absoluto lo primordial. Siguiendo la línea de Aínsa, el crítico explica que el pasado impuesto «nos es necesario», y parafrasea a Henri Bergson, explicando que «Bergson contrapuso por primera vez el tiempo del yo psicológico y su íntima duración a la proyección exterior, homogénea, cronológica, cuantitativa y mensurable de un tiempo simultáneo a otros tiempos exteriores»²⁵⁰. Hay así un yo observador que, lejos de ser representativo, es interpretativo de su alrededor, un exterior que se transmuta en reflejo interior. Continúa:

El tiempo individual se elaboró con la propia experiencia, con lo vivido, con el lugar de la memoria y la esperanza y, en la medida en que es posible representárselo, con la reconstrucción de la conciencia o, simplemente, con la creación y la invención histórica y literaria²⁵¹.

²⁴⁴ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 24.

²⁴⁵ Jorge Burel, *Montevideo de puño y letra* (Montevideo: Fin de Siglo, 1992), 12.

²⁴⁶ Burel, *Montevideo de puño y letra*, 12.

²⁴⁷ Aínsa, *Espacios de la memoria*, 18.

²⁴⁸ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 23.

²⁴⁹ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 24.

²⁵⁰ Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (Madrid: Iberoamericana, 2006), 134.

²⁵¹ Aínsa, *Del topos al logos*, 134.

Ello nos devuelve a la concepción del tiempo individual que suele abolir la representación lineal del tiempo, por tratarse de «“afecciones” dinamizadas por la espera»²⁵². Clark Zlotchew, traductor al inglés de la obra de Ricci, ve en «El shoijet» una capa emotiva, deuda probablemente de la evocación nostálgica que caracteriza al relato desde principio a fin, en parte por el tratamiento del tiempo individual en relación con el tiempo «exterior»:

Al leer *El shoijet*, cuento de Julio Ricci, uno recibe definitivamente la impresión de que hay algo importante que yace debajo del argumento de un anciano que busca al amigo de la niñez. El lector experimenta la sensación de que algo trascendente se ha puesto en movimiento debajo de la superficie. Es difícil precisar esta sensación, explicar el motivo de ella (...) Uno se siente en la presencia de lo mítico o de materia que sale de la inconsciencia del autor y que habla a la nuestra²⁵³.

El objetivo es, pues, develar una última vez el viaje interior, el tiempo individual, que corre paralelo o detrás de la simple línea argumentativa y distorsiona la representación lineal del tiempo y del espacio.

Derribar los muros grises: búsqueda de Lázaro, encuentro de López

Cuando empieza la búsqueda, López lo busca con ilusión, aunque sin suerte; por ello viaja a Buenos Aires, ante la posibilidad de que Lázaro y su familia se hayan trasladado a esta ciudad, misión para la cual se aloja «en lo que podía ser el punto neurálgico (...) tomé una pieza en el hotel Wertheim, un hotel de judíos de la calle Tucumán»²⁵⁴. Sin embargo, tampoco allí halla suerte; pero lo que resulta interesante de este episodio es cómo López se siente a gusto entre los hombres extranjeros, entre los relatos ajenos: «Entonces hablaban todos en español y yo paraba la oreja y gozaba de los relatos de estos hombres (...) Desde un sillón no muy alejado (...) me pasaba las horas oyéndolos»²⁵⁵. Pronto, López había dejado de lado su objetivo principal; el orden de la evasión prima y aparece de nuevo en forma de

²⁵² Aínsa, *Del topos al logos*, 135.

²⁵³ Clark Zlotchew, «Desde el infierno al paraíso: la búsqueda en Julio Ricci», en Jordan (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*, 123.

²⁵⁴ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 25.

²⁵⁵ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 26.

evocación, que le permite transformarla en derivaciones imaginativas como refugio frente a los muros grises, de los cuales nada se nos dice más que la necesidad de derribarlos:

La evocación del pasado permite establecer las conexiones entre las circunstancias rememoradas y las derivaciones imaginativas de un hombre que transforma toda situación en imagen de su deseo²⁵⁶.

López se refugia momentáneamente entre vidas y relatos ajenos, entre una convivencia «del adentro» frente a un afuera que se sobreentiende y se denota amenazante²⁵⁷:

Lo único que esperaba era el atardecer para bajar al hall del hotel y acomodarme en el sillón a la espera de las infalibles conversaciones. (...) Afuera el gris de abril, las figuras que iban y venían por Tucumán; adentro el calorcito del hotel y los viejos judíos (...) ²⁵⁸.

Pero una vez que vuelve a su tarea original, se encuentra con el hecho de que no iba a ser tan fácil como creía, y ello lo atormenta, tormento que se concreta en, una vez más, la lógica adentro/afuera, centro/margen:

La posibilidad de hallar a Lázaro y revivir con él el pasado se diluía, se me iba de las manos. Pensé entonces lo peor: pensé que quizá mi viejo amigo estuviera en Nueva York o en Los Ángeles o en cualquiera de esas grandes ciudades de los EE. UU. (...) ²⁵⁹.

Por un lado, nos volvemos a enfrentar a la dialéctica que se cimentó en el primer cuento analizado, «El laburo», en donde la ciudad moderna aparece representada como ciudad ratonera. Sin dar más datos, la simple enunciación de estas «grandes ciudades de los EE. UU.» asociadas a la peor alternativa, da a entender, por contraposición a Montevideo –ciudad en donde está destinada la búsqueda– la lógica dicotómica que se representa en la siguiente

²⁵⁶ Hugo Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, (Montevideo: Trilce, 1996), 80.

²⁵⁷ Esquema, por otro lado, que parecería repetirse en muchos de los cuentos: el adentro, construido en base al deseo del yo psicológico que Bergson contraponía al tiempo exterior, siempre es mejor. Vale la pena detenerse en la construcción de cuentos que transcurren únicamente en espacios abiertos y públicos, como «La cola» o «El laburo», cuentos en donde el yo (en tanto cuerpo y en tanto yo-psicológico) está en constante amenaza, caminando en márgenes desconocidos que lo hacen desconocerse.

²⁵⁸ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 26.

²⁵⁹ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 27.

pregunta con la que Frugoni abre su artículo «Hacia un localismo humanista»: «¿Puede conciliarse el amor a las cosas del terruño y el recuerdo enternecido de ciertas costumbres del pasado, con el ideal internacionalista y el afán de un mundo nuevo?»²⁶⁰. Al respecto, Lespada señala lo siguiente acerca de este mundo nuevo, de la ciudad moderna: «Anonimato, desplazamiento, humillación: la ciudad moderna aparece caracterizada como una gigantesca ratonera y una zona alienante en la que los riesgos acechan a cada paso»²⁶¹. Sumir a Lázaro en una de estas ciudades es sumirse a sí mismo en el anonimato, porque Lázaro representa el intento necio de perdurar en donde no se perdura: de ahí la búsqueda afanosa y obsesiva de López, obsesión entendida como la define Kaminsky, aquello que nos ampara de quedar a merced de la nada²⁶². Sin Lázaro, no hay López: «Parece que de no remitirse a un pasado con el cual conectarse, el presente fuera incomprendible, gratuito, sin sentido»²⁶³. Así se explica que, cuando López se muda al apartamento nuevo «de Av. Brasil y Chucarro», le «alegró muchísimo» el hecho de que sus vecinos de piso fuesen judíos, porque «no podía evitar asociar lo judío con mis recuerdos de Lázaro y de allí mi placer»²⁶⁴. Aparece también así cierta mirada maravillada en torno a la imagen del extranjero europeo-judío, maravilla que trae aparejada cierta nostalgia propia del inmigrante²⁶⁵. En determinado momento, descubre que su vecina tiene por nombre «Rosa D. de Levinski», y la promesa de la «D.» de Dorón altera a López:

La D. me produjo un escozor que me recorrió todo el cuerpo. Me figuré que ocultaba el apellido Dorón y con ello todo el pasado que deseaba febrilmente revivir. Pensar que había recorrido tanto camino para hallar a Dorón sin el menor éxito y ahora el Señor parecía querer brindármelo en bandeja. (...) Durante días y días me devané los sesos tratando de hallar la forma de averiguar qué apellido tendría mi vecina. (...) Por suerte, cuando yo ya desesperaba histérico de no conseguir el dato, se produjo el milagro²⁶⁶.

²⁶⁰ Emilio Frugoni, «Hacia un localismo humanista», *La pluma*, n° 2 citado en Carlos Martínez Moreno, «Montevideo y su literatura», *Tribuna universitaria*, n° 10 (1960): 50.

²⁶¹ Lespada, *Carencia y literatura*, 224.

²⁶² Percia et al, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, 16.

²⁶³ Aínsa, *Del topos al logos*, 135.

²⁶⁴ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 28.

²⁶⁵ Fernando Aínsa, *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*, (Caracas: Monte Ávila, Colección Estudios, 1977), 123.

²⁶⁶ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 29.

Al contrario de los personajes que hacían la cola sin fin aparente y sin desesperar (mientras esperaban), a López lo cunde la desesperación total, desesperación que roza la histeria. Lázaro es la promesa de asir lo inasible: de ahí la desesperación. Pero cuando López da con su identidad definitiva, afloran las imágenes definitivas de la memoria:

En determinado momento intenté intercambiar unas palabras con Lázaro. Ella [Rosa D. de Levinski] se había ausentado unos instantes para invitarme con una copita de coñac y yo la había dejado hacer felicísimo. Miré a Lázaro otra vez fijamente y creo que proferí alguna frase sin trascendencia. No me animaba a entrar en materia. Temblaba como ante el primer amor.

—¿Hace mucho que viven acá? —atiné a decir para romper el silencio.

El bueno de Lázaro no me oyó bien y respondió que el invierno le hacía mal²⁶⁷.

La visión de Lázaro, que lo hace «temblar como ante el primer amor», produce el amontonamiento de una serie de imágenes evocadoras de la infancia; a veces no son explícitas, es decir, se prescinde de los topónimos locales y se construye a partir de metonimias. En lo que refiere a este procedimiento, Carlos Martínez Moreno sugiere lo siguiente:

(...) Para que Montevideo esté de algún modo vivo en su literatura, no es forzoso que esta escriba acerca de su ciudad. Lo que nos importa no es que el poema o el relato versen *sobre* Montevideo, sino algo más sutil y difícil: que en algún sesgo incanjeable (...) estén escritos desde Montevideo²⁶⁸.

De este modo, el narrador continúa:

En mi fuero interno vibraba de emoción. Tenía a Lázaro ante mis narices y no conseguía decirle nada, no lograba hablarle del pasado, de ese pasado que de niños habíamos compartido tan fraternalmente. Por mi mente cruzaban escenas de mis momentos más felices. Me veía con la maquinita de cine a querosene, con la pelotita de medias, sentado a la mesa de su casa, ante una lámpara (...) ²⁶⁹.

²⁶⁷ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 31.

²⁶⁸ Martínez Moreno, «Montevideo y su literatura», 51.

²⁶⁹ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 31-2.

Hay, por un lado, una técnica narrativa que semeja lo que se está contando, en el sentido de que por la mente del narrador aparecen «escenas», y acto seguido se ve a sí mismo con la máquina de cine, tal cual se proyectase una película en su mente; en este sentido, el texto convive con una suerte de montaje cinematográfico, técnica fragmentaria asociada a las vanguardias y que Felisberto Hernández ya había explorado²⁷⁰.

A pesar del cúmulo de imágenes y recuerdos que le despierta ver a su amigo de la infancia, López nunca logra revelarle quién es. Cierta impotencia lo fosiliza, y lo conduce a la neutralización de la voluntad. Su última interacción transcurre de manera poco gloriosa, como acostumbran a despedirse los personajes de estos cuentos. Por último, y de forma repentina, Lázaro muere, debilitado por un ataque de hemiplejía:

Un día, ya casi entrado el verano, me hicieron pasar a verlo (...) En cierto momento me miró y me dijo:

—Ud. me parece cara conocida.

Yo me emocioné intensamente y no conseguí decir nada. Tenía como un nudo que me apretaba la garganta. Quería identificarme y empezar a hablar del pasado, pero no podía. Al cabo de un instante articulé lo que pude. Dije:

—Puede ser —y me quedé callado.

A los pocos días murió. Fui al velatorio. No había mucha gente. El ataúd yacía sobre un par de caballetes bajitos. (...) Y en una cinta que rodeaba el cajón el nombre de Lázaro Dorón. Efectivamente, había dado con Lázaro. Pero era tarde. Había quedado yo solo con los recuerdos del pasado²⁷¹.

²⁷⁰ Es interesante señalar el nexo temático y estilístico con el microrrelato *La pelota* de Felisberto Hernández. Por un lado, el microrrelato se centra en el despliegue imaginativo de un niño que quiere una pelota, pero la abuela le hace una de trapo, reparando en la sensibilidad propia de la pelota «casera» frente a la que Lespada denomina «producida en serie». En lo que refiere al nexo estilístico, el mismo crítico destaca el carácter anti-fragmentario de este microrrelato y lo compara con un montaje de cine en una sola toma: «La ilación narrativa acompaña el devenir infantil como una focalización cinematográfica; una especie de recorrido lineal en una sola toma, sin baches ni cortes, a la manera en que Hitchcock filmó “Rope” (1948) en un único plano (...)». Lespada, *Carencia y literatura*, 120.

²⁷¹ Ricci, «El shojjet» en *El grongo*, 33.

A través de la frase que Benjamin toma de Mortiz Heimann, «un hombre que muere a los treinta y cinco años, es, en cada punto de su vida, un hombre que muere a los treinta y cinco años», el filósofo propone que «el “sentido” de su vida solo se descubre a su muerte»²⁷². Ciñéndonos a este razonamiento, el tiempo del relato se corresponde con el tiempo en el que Lázaro «vive» dentro del relato; es decir, el relato abre con la cita ya transcrita, «No sé por qué, pero es el caso que poco antes de cumplir los 70 años empecé a pensar y más que pensar a hurgar afanoso en los días de mi infancia (...)» y cierra con el siguiente intercambio:

En un rincón de la pieza había un señor de mediana edad que deploraba mucho su muerte.

—Se nos fue el querido shoijet —dijo de repente mirándome a mí.

—Sí que se nos fue —atiné a decir [fin del relato]²⁷³.

Sin embargo, en todo momento el narrador es López, y la ubicación espacio temporal del cuento se da según la línea del tiempo trazada por López; pero la introducción al relato coincide con la introducción a la vida de Lázaro, y el cierre a su vez coincide con el «cierre» de la vida de Lázaro. En este sentido, la afirmación de Aínsa acerca de que «el *topos* literario que emerge es intrínseco a la propia constitución del texto más que a su adecuación a la realidad exterior»²⁷⁴ tiene su correspondiente en un sentido también metatextual, que responde a la reconstrucción de la memoria en relación con la ilación estructural del cuento. Así, el retrato de un «yo» que al comienzo de la novela encontramos ya ensimismado en los recuerdos, no se puede construir sin ellos²⁷⁵; tal es así, que el relato debe acabar.

Si, como afirma Benjamin a partir de la cita de Heimann, el sentido de la vida solo se descubre a su muerte, entonces solo cabe afirmar que el sentido de la vida de López se descubre a la muerte de Lázaro, del shoijet, en torno a quien secretamente transcurre esta

²⁷² Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, 127.

²⁷³ Ricci, «El shoijet» en *El grongo*, 33.

²⁷⁴ Aínsa, *Espacios de la memoria*, 32.

²⁷⁵ En *El pozo*, señala Verani que esto es un aspecto clave para el desarrollo ficcional de la *nouvelle*: «Todas las demás situaciones de la novela existen como reflejo de un yo escindido que construye aventuras imaginativas con los materiales de su propia desolación, ensueños poblados con las proyecciones de sus deseos insatisfechos». Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad*, 81.

historia, pero que, una vez más, deja en evidencia a otro personaje deficiente. No en tanto que la vivencia es en torno a otro, sino en tanto que la vivencia nunca es correspondida con su tiempo: la esperanza y voluntad que restaban se cifran en un tiempo pasado. «Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee»²⁷⁶, paradigma que podría decirse de López: lo que lo atrae a Lázaro es la esperanza de calentar su propia vida helada encerrada entre los muros grises de lo cotidiano, al fuego del simple juego lúdico de la infancia. Lázaro es, en fin, el espejo de su memoria; una memoria de la que resta la imagen de un sepulcro-cajón cristalizado en una cuna de ilusiones.

²⁷⁶ Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, 127.

Conclusiones

«Para triunfar sobre la realidad, primero hay que hacer su inventario»²⁷⁷.

JONATHAN POLLOCK

El presente trabajo comenzó con un objetivo definido: estudiar la obra de Julio Ricci en el marco de la producción nacional de la década del sesenta/setenta y, en esa línea, revelar qué sentido tiene enmarcarla dentro de tal y cómo se relaciona con sus coetáneos o, incluso, si es que lo hace. Para ello, en la primera parte del primer capítulo se continuó con las bases que se asentaron en la introducción, es decir, la tradición de fractura que caracteriza a los autores de la década del sesenta y del setenta. En la segunda parte del primer capítulo y en los capítulos dos y tres, se agruparon los conjuntos temáticos que explican o dejan traslucir este rasgo que investigadores como Rómulo Cosse o Hebert Benítez Pezzolano califican de «disrupción» o «fractura» con la realidad, o al menos con el concepto de mimesis y realismo. Corresponde así dividir las conclusiones que se desprenden del trabajo en dos secciones que en verdad corrieron paralelas en todo el trabajo: la que lo cataloga dentro de un determinado marco de la narrativa uruguaya y la valoración temática de su obra.

Repaso de los conjuntos temáticos y las técnicas narrativas principales en *El grongo*

Al enfrentarse a la pregunta ¿qué tienen en común estos cuentos?, me encontré con que Ricci ya había dado la respuesta, en sucesivas ocasiones. El prólogo a su último libro, *Los*

²⁷⁷ Pollock, *¿Qué es el humor?*, 135.

perseverantes, parece sellar la totalidad de su obra, un punto álgido que se valora en una suerte de *memento mori*, del que se extrae apenas un recorte:

Hoy casi todos ansiamos algo con vehemencia de inmediato cumplimiento. Esa vehemencia se verifica incluso en los seres más alejados del poder político y económico, en los pobres de todas las especies, en los pusilánimes y hasta en los incapaces, y la ansiedad en cuestión se observa en la lucha sórdida y perseverante que libran, en su no cejar ante nada, como el gato que maulla horas por un trozo de carne.

Justamente, en mi intento de interpretar a posteriori y como un simple lector, las urgencias de los personajes que componen estos textos, llegué a la conclusión de que todos estamos movidos por la fuerza o la tónica de la época: por la búsqueda perseverante y tozuda en pos de algo material. Tan extraña es la lucha por lo ansiado, en nuestros días, que para vender más ciertas empresas de pompas fúnebres se han autoproclamado empresas de previsión o previsoras. ¿Más previsoras de qué? ¿De la muerte? Genial producto. Por eso ofrecen sus servicios (su producto) como el objeto deseado. (...)

Hoy todos buscamos desesperados algo que eleve nuestro nivel aunque sea en la muerte. Todos perseveramos delirantemente. De ahí los perseverantes de este librito.

J.R.²⁷⁸.

De este alegato, que por tratarse de un paratexto no debe tomarse estrictamente como parte de la diégesis –y por tal razón es parte de la conclusión de este trabajo– pueden sin embargo deducirse algunos puntos que atraviesan al análisis en su totalidad, y tomarse como puntapiés para desarrollar algunos temas principales, lo cual reformula la pregunta inicial: ¿cómo se hilan estos cuentos?

Debe señalarse entonces, primero, que la realidad y sus fenómenos son la matriz de los temas que se abordan. Se señalaron, a lo largo del trabajo, distintos factores que parecerían formularse en las fronteras de un realismo basado en el positivismo decimonónico, que «fortalece la realidad de los objetos perceptibles en sí mismos, fuera de la mente perceptora»²⁷⁹. Por otro lado, se ha probado que esta tendencia genetista fue sustancialmente

²⁷⁸ Julio Ricci, *Los perseverantes* (Montevideo: Graffiti, 1993), 8.

²⁷⁹ Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 35.

superada por las ficciones fundantes de la nueva sensibilidad del siglo XX, y en este trabajo se tomó a Kafka como representante de ello. De tal modo, a partir de esta lectura y de los análisis críticos recopilados, se busca asentar en qué sentido Ricci pertenece también a esta sensibilidad, no solo universal, sino que también nacional.

En una cadena de orden ascendente, los recursos analizados se erigen como causa de fractura con el orden de la realidad, y se enumeran a continuación: primero, la lógica del absurdo que se cimenta principalmente a través del recurso del humor. Si el humor, como Pollock propone a la conclusión de su libro, está ligado a «la pintura minuciosa de los aspectos divertidos e insólitos de la realidad»²⁸⁰, entonces se podría establecer que el humor actúa como uno de los catalizadores principales de la obra ricciana, que justamente oscila de forma constante entre una pintura de la realidad deformada e insólita, de ahí el nombre del subcapítulo *la ñata contra el vidrio*, frase que se toma del cuento «La cola»²⁸¹. De esta «pintura insólita» nacen y degeneran los personajes de los cuentos, agrupados bajo el nombre de «deficientados», etimología que ya se explicó. Más allá del aporte teórico, resultan interesantísimos algunos aportes del propio Ricci, que develan este proceso poético; a continuación, en el hilo paratextual, se cita un extracto de su correspondencia:

Querido Fernando [Aínsa]:

(...) Convengo contigo en que después de los 40 se reanuda la relación con los padres. Yo en realidad nunca perdí mi afecto, pese a que en una parte de mi vida estuve separado. (...). Pero aquí muy cerca tengo el caso de Novelli, que tiene tres hijos, uno en Barcelona, y apenas si lo tratan. No muestran el menor afecto por él. La mujer lo dejó hace 20 años, los hijos tratan a la madre muy bien y al padre apenas si le dan bolilla. Él sufre mucho, por los cafetines, ya que no tiene un hogar estable. A menudo lo invito a casa a comer. Muchos de mis cuentos, cuatro, tienen a este hombre como modelo. *Los domingos no los paso en casa de mi señora*, por ej. Ahora estoy escribiendo otro²⁸².

Del modelo parece desprenderse lo insólito, como describe Pollock, y como Ricci deja al descubierto en este extracto. Los personajes, obsesivos miradores y admiradores de su

²⁸⁰ Pollock, *¿Qué es el humor?*, 135.

²⁸¹ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 47.

²⁸² Carta enviada a Fernando Aínsa por Julio Ricci, el 27 de julio de 1984, *Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA–Archivos Institut des Textes et Manuscrits Modernes UMR8132), Fonds Fernando AINSA - Archives Fernando AINSA*. Acceso en <https://ainsa.nakalona.fr/items/show/1006>.

alrededor, a veces rozando el prototípico *flâneur*, como aquel de «El apartamento», tocan los límites de la condición humana; así tenemos también al protagonista de «El laburo», fiel negador de su realidad, que lo conduce al adueñamiento de su propia abyección. El deficiente que es víctima y presa de su deficiencia: el deficientado. El hábitat en los límites de la realidad responde, a su vez, a una estética del hiperrealismo que dialoga con una estética de lo asqueroso²⁸³ o de lo abyecto, a través de la inclusión de materiales que provocan el asco y el rechazo: la figura del cadáver, los fluidos y ruidos del cuerpo, que desembocan en comportamientos *border* de los personajes.

Todo esto se apoyará asimismo en uno de los puntos clave de su obra: el tratamiento del cuerpo, analizado principalmente en base al procedimiento kafkiano ya que, además de la evidente y ya expuesta correlación, en especial en el cuento «La cola», es a través de una obra como *El proceso* que el cuerpo se mantiene inmóvil y postrado frente a un tiempo no-lineal; un cuerpo lineal, como el que hace una fila recta hasta un lugar, que acaba, sino como un perro, aplastado por las pisadas ajenas de «100 o 200 o cualquier cantidad de tramitantes nuevos»²⁸⁴. A este proceso de despersonalización se le suma un último recurso, el de la cosificación o prosopopeya, que se rastrea bajo la obra de Felisberto Hernández. La fijación con la cosa o la materia parece dejar en evidencia a un hombre enajenado de su medio, al hombre que fue arrancado del tiempo y del espacio; frente a los susurros de la silla «María», nombre que ya contaba con trayectoria propia en el universo felisbertiano, el protagonista calla más, se escinde más. Los recursos relativos al tratamiento del cuerpo, que lo apresan en transformaciones grotescas, en «deformaciones que se tornan monstruosas, putrefacción, vejez y muerte», son elementos que permiten acceder, explica Yanina Vidal, a un universo propio, por ser inexplicable y poco confiable, al fin y al cabo escapando y excediendo a las

²⁸³ Este punto de análisis en la obra de Ricci ha sido uno de los más exitosos en su escasa repercusión crítica. Valga como ejemplo de ello la inclusión de uno de sus textos en un Seminario de Literatura Uruguaya (FHCE) dictado por Benítez Pezzolano y Alejandro Gortázar (asist.), según el siguiente esquema: «Otros bordes de los realismos extraños. Análisis de *Los maniáticos* (1970), de Julio Ricci. Grotesco y estética del asco. Narrador, personajes y formas de abyección alienada. Modos del desencanto y de la crítica de la degradación social». Hebert Benítez Pezzolano (prof. titular); Alejandro Gortázar (asist.), «Irrealismos y realismos extraños en la narrativa uruguaya (1960-1970). Cuatro surgimientos: L.S. Garini, Mario Levrero, Cristina Peri Rossi y Julio Ricci», *Literaturas uruguayas y de América Latina*, Seminario de Literatura Uruguaya, Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2022.

²⁸⁴ Ricci, «La cola» en *El grongo*, 52.

distintas ópticas alrededor del realismo y en tal sentido a cualquier aproximación racional²⁸⁵. Todo esto actúa en un hábitat marcado por la extranjería, otro de los componentes fuertes de la narrativa de Ricci que alimentan la disociación cuerpo-tiempo-espacio.

Analizados los procedimientos narratológicos particulares de *El grongo*, resta por ver la otra cara del asunto. Si bien uno de los primeros puntos esbozados en torno a una pertenencia o no a determinada promoción fue el hecho de cierta «deconstrucción» de la etiqueta de generación, aun es pertinente, a la luz de lo analizado, entender la *tendencia* (tomando la precisión terminológica de Rómulo Cosse²⁸⁶) de la obra de Ricci a una taxonomía que tiene al menos un denominador común: la respuesta a una realidad que se reinventa en la edificación de un mundo propio, un IFR que nace de un EFR a partir de su ruptura con él. En esta línea, tampoco parece suficiente agrupar a Ricci bajo una serie de escritores que, siguiendo la propuesta de Rómulo Cosse, tienden a la ruptura, clasificándolos como «narrativas de imaginación», como se intentó en un principio del trabajo a partir de una primera clasificación que se desprendía de Porzecanski y de Verani. ¿Dónde está el límite de una narrativa de «imaginación»? ¿No son, todas las obras ficcionales o toda intención artística, imaginativas? Claro está que contrapuesto a «realismo», el término «imaginación» igual parecería ser autosuficiente, pero por una suerte de antonimia nominal. Prefiero así continuar con el diagrama que se traza, favorecido por la distancia temporal respecto a los estudios de Cosse o Porzecanski y que por ende favorece a la construcción de una mirada panorámica, en las propuestas que optan por el quiebre mimético que, aun amplio (en un sentido platónico/idealista, lo mismo podría argüirse de «quiebre mimético» que de «imaginación») se distancia del realismo decimonónico y su raigambre estrictamente positivista, focalizándose en lo no-representacional.

Antes de terminar, debe puntualizarse otro factor no menor que se mencionó fugazmente al comienzo del trabajo: la falta de bibliografía en torno, no únicamente a Ricci, sino también

²⁸⁵ Yanina Vidal, «La caída: subversión del cuerpo y el deseo» en Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado*, 91-106.

²⁸⁶ Acerca de esta precisión, Cosse señala lo siguiente: «Este despliegue de la ficción uruguaya que conceptualizamos como *tendencia*, pretende dar cuenta de una realidad artística que escapa al criterio de generación, que tantas veces se aplica más o menos mecánicamente cuando hay que resolver un problema de periodización y caracterización global». Cosse, «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya», 96.

a muchos de sus coetáneos²⁸⁷. Es curioso, o tal vez paradójico, este fenómeno en el contexto del autor, que a través de *Foro Literario* y, en principio, por sus inclinaciones personales (como se constata en el contenido de su correspondencia con Fernando Aínsa²⁸⁸), muestra su propio interés en visibilizar e inaugurar «una época de apertura literaria a muchos creadores que permanecen relegados», como se explica en las páginas de *Foro Literario*²⁸⁹. Estas voces que permanecen relegadas se leen también dentro de su obra: «A Ariel [Méndez] y Manolo [Márquez] y Nelson [Marra], ex-habitantes del Mincho»²⁹⁰, encabezan la dedicatoria a un cuento dentro de *Cuentos civilizados*; en otros dos cuentos, se lee «A Matilde Bianchi y a Oribe Irigoyen»²⁹¹ y «A la memoria de L.S. Garini, (alias Héctor Urdangarín) que vivió inefablemente»²⁹².

Pero, como ya se dijo al comienzo, no se ampliará más acerca de este fenómeno, que no ocupaba puntualmente a este trabajo pero que era necesario señalar en el contexto de surgimiento de la obra del autor.

Interesa, por lo pronto, terminar este estudio enmarcando a *El grongo* bajo la lógica no-representacional, ya que es según este punto que se unen el primer y el último capítulo. La construcción de un mundo propio es el velo que esconde el último punto de quiebre con el representacionismo puro, y el más importante. En un IFR en el que la evocación imaginativa

²⁸⁷ Este aspecto también lo destaca Benítez Pezzolano en su estudio *El otro lado: disrupciones en la mimesis* (...). Benítez Pezzolano (coord.), *El otro lado*, 17.

²⁸⁸ Véase como ejemplos algunos extractos de la correspondencia mencionada. El 27 de mayo de 1984, Ricci le escribe a Aínsa, quien ya se había instalado en Francia: «Hace ya unos días te envié *Una forma de la desventura* de Garini. Te ruego me acuses recibo. Cuando escribas, no te olvides de este escritor. Me refiero a *Los buscadores [de la utopía]*, que según me dijiste estabas por ampliar. Yo escribí un artículo sobre él que salió en US. Si querés te lo mando». Carta enviada a Fernando Aínsa por Julio Ricci, el 27 de mayo de 1984, *Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA–Archivos Institut des Textes et Manuscrits Modernes UMR8132), Fonds Fernando AINSA - Archives Fernando AINSA*. Acceso en <https://ainsa.nakalona.fr/items/show/982>. Nótese también esta característica en el siguiente extracto: «De Bulgaria me consultaron sobre autores y literatura uruguaya y lógicamente te incluí a tí. Mencioné a cinco o seis. Tres mujeres y tres hombres. Pero ninguno de los que están en el candelero. Me pudre que se hable siempre de Bene-Onetti, de la beneficiaria de Cortázar: Persi etc. O Peri, mejor dicho. Informé que tus cuentos del ochenta pa'cá, quinquenio sobre el que quieren informatie, son estupendos y que fueron traducidos al gallo y al magiar». Carta enviada a Fernando Aínsa por Julio Ricci, el 25 de mayo de 1985, *Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA–Archivos Institut des Textes et Manuscrits Modernes UMR8132), Fonds Fernando AINSA - Archives Fernando AINSA*. Acceso en <https://ainsa.nakalona.fr/items/show/1086>.

²⁸⁹ *Foro Literario*. *Revista de Lenguaje y Literatura*, No. 1 (1977), 7.

²⁹⁰ Ricci, *Cuentos civilizados*, 115.

²⁹¹ Ricci, *Cuentos civilizados*, 125.

²⁹² Ricci, *Cuentos civilizados*, 43.

y la memoria prevalecen por sobre la descripción representativa y la acumulación excesiva de datos, el punto más alto de este proceso es la obra misma, titulada bajo un cúmulo de experiencias subjetivas y de recuentos de los personajes del relato «La cola», proyección que ni siquiera tiene forma, ya que nadie sabe cómo es el Grongo. Hay, pues una inaccesibilidad *de facto* a la realidad, a partir de la enunciación misma de la obra bajo una suerte de nebulosa, que tiene que ver con todo y con nada a la vez. En *El grongo* y en la figura del Grongo se halla el inventario auténtico que, ya sea por necesidad o condición humana, acaba por triunfar sobre la realidad.

Fuentes y bibliografía

Fuentes primarias

Ricci, Julio. *Cuentos civilizados*. Montevideo: Géminis, 1985.

———. *Cuentos de fe y esperanza*. Montevideo: Signos y amauta, 1990.

———. *El grongo*. Montevideo: Géminis, 1976.

———. *Los maniáticos*. Montevideo: Alfa, 1970.

———. *Los mareados*. Montevideo: Monte Sexto, 1987.

———. *Los perseverantes*. Montevideo: Graffiti, 1993.

———. *Ocho modelos de felicidad*. Buenos Aires: Macondo, 1980.

Archivos

Fonds Fernando AINSA - Archives Fernando AINSA, Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA–Archivos Institut des Textes et Manuscrits Modernes), Université de Poitiers, Poitiers, Francia. Acceso en <https://ainsa.nakalona.fr>.

Publicaciones periódicas

Foro Literario (1977-1981). *Revista de literatura y lenguaje*. Montevideo, Uruguay. Acceso en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/922>.

La Mañana, Montevideo.

Fuentes secundarias

- Aínsa, Fernando. «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar* en el mundo» en *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, n° 20 (2003) 19-35.
- Aínsa, Fernando. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2011.
- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006
- Aínsa, Fernando. *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Aínsa, Fernando. *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila, Colección Estudios, 1977.
- Aínsa, Fernando. *Tiempo reconquistado*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2001. Acceso en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2b8x8>
- Alzugarat, Alfredo. «Hugo J. Verani: la literatura uruguaya y la posmodernidad», *Cuadernos de marcha*, Tercera época, Año XI, n° 116 (1996), 68-69.
- Alzugarat, Alfredo (coord.). *Nuestro tiempo 03*. Montevideo: Comisión del Bicentenario, Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales, 2013/2014.
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía, Problema XXX*. Barcelona: Sirmio, 1996 citado en Jonathan Pollock. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX*. Prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Bajter, Ignacio (ed.). «Cartas a Felisberto Hernández (1940-1963)», Biblioteca Nacional de Uruguay, Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional, *Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto*. 10, 359-411, 2015. ISSN 0797-9061.

- Becker, George J. (comp.). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton: Princeton University Press, 1963 citado en Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- Benítez Pezzolano, Hebert (coord.). *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Montevideo: Biblioteca Plural. Universidad de la República-CSIC, 2018.
- . Benítez Pezzolano, Hebert. «Mimesis en otro lado: disrupciones uruguayas», 11-18.
- . Vidal, Yanina. «La caída: subversión del cuerpo y el deseo», 91-106.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- Burel, Jorge. *Montevideo de puño y letra*. Montevideo: Fin de Siglo, 1992.
- Caetano, Gerardo. *Historia mínima de Uruguay*. Montevideo: Colegio de México, 2019.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1985.
- Cosse, Rómulo. «Fracturas y modelos en la ficción uruguaya». *Escritura*, XII, n° 23-24 (1987).
- Cosse, Rómulo. «Rupturas y diseños en la ficción uruguaya» en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya. Levrero, Onetti, Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz, Rodó, Dossetti*, editado por Rómulo Cosse, 95-114. Montevideo: Biblioteca Nacional: Linardi y Risso, 2008.
- Damonte, Marcelo. *Tarik Carson: una teoría de la amenaza. Narrativa de lo mutante, sabotaje humano y poética de la invasión*. Montevideo: Tenso Diagonal, Díaz Grey, 2019.
- Derrida, Jacques. *Prejuzgados. Ante la ley*. Madrid: Avarigani, 2011.

- Eliot, T.S. *Four Quartets. Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages, Little Gidding*. London: Faber and Faber, 1959.
- Faulkner, William. *Light in August*. New York: Vintage International, Random House, 1990.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2021.
- Frugoni, Emilio. «Hacia un localismo humanista», *La pluma*, n° 2 citado en Carlos Martínez Moreno, «Montevideo y su literatura», *Tribuna universitaria*, n° 10 (1960), 44-55.
- Hamed, Amir. *Orientales. Uruguay a través de su poesía*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2010.
- Hernández, Felisberto. *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Hernández, Felisberto. *El caballo perdido y otras páginas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2017.
- Hernández, Felisberto. *Las hortensias*. Montevideo: Faro ediciones, 2017.
- Herrera, Yuri. *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica, 2013.
- Hopenhayn, Martin. *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- Jitrik, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997.
- Jordan, Isolde J. (comp.), *El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*. Montevideo: Graffiti, 1993.
- . Ángeles, José. «La narrativa desarraigada de Julio Ricci». Valencia, España, 143-183.
- . Butazzoni, Fernando; Ricci, Julio. «Aproximación a Julio Ricci», 13-23.

- . Canfield, Martha. «Lo específico esperpéntico en la obra de Julio Ricci». Firenze: Università degli Studim 1990, 93-121.
- . Zlotchew, Clark. «Desde el infierno al paraíso: la búsqueda en Julio Ricci». Fredonia: Suny College, s/f, 123-142.
- Kafka, Franz. *Ante la ley. Escritos publicados en vida*. Barcelona: Penguin Random House, Edición De Bolsillo, 2005.
- Kafka, Franz. *El proceso*. Barcelona: Penguin Random House, Edición De Bolsillo, 2003.
- Kartun, Mauricio. *Chau Misterix*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- Kristeva, Julia; Vericat, Isabel. «Freud: 'Heimlich/Unheimlich', La Inquietante Extrañeza.» *Debate Feminista*, Vol. 13 (1996), 359-368. <http://www.jstor.org/stable/42624343>.
- Lespada, Gustavo. *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Litvan, Valentina y Uriarte, Javier (eds.). «Raros uruguayos. Nuevas miradas», *Cahiers de LI. RI. CO.*, n° 5, París, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2010.
- . Achugar, Hugo. «¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas».
- Meléndez-Páez, Pedro; Ricci, Julio. «Los territorios de Julio Ricci: una entrevista», *Confluencia*, Vol. 5, n° 2, (1990), 107-119.
- Olivera, Jorge «El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 34 (2005), 43-69.
- Onetti, Juan Carlos. «El Pozo» en *Cuadernos de Marcha*, Enciclopedia uruguaya 48 (1969), 173-192.
- Percia, Marcelo et al. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010.

- . Berthoud, Gerald. «¿Un universo “kafkiano” hoy en día?», 183-206.
- . Kaminsky, Gregorio. «La cosa Kafka o lo humano desganado», 51-72.
- Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Porzecanski, Teresa. «Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras», 221-230 en Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- Raffa, Piero. *Avanguardia e realismo*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968 citado en Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- Rama, Ángel. *La Generación Crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
- Raviolo, Heber; Rocca, Pablo. *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Raviolo, Heber; Rocca, Pablo. *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento: poesía, teatro y otros géneros*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Real Academia Española (ed.). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Barcelona: Espasa, 2009.
- Rela, Walter (ed). *Diccionario de escritores uruguayos*. Montevideo: Ed. de la Plaza, 1986.
- Ricci, Julio (ed.). «Editorial» en *Foro Literario. Revista de literatura y lenguaje*, No. 1, 1977.
- Verani, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce, 1996.
- Verani, Hugo. «El grongo de Julio Ricci», *Revista Iberoamericana*, Vol. 45, n° 108-109 (1979), 720-721.
- Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009.

- Verani, Hugo. «Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario», *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, n° 160-161 (1992), 777-805.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- Walker, John. «From *maniáticos* to *mareados*: The Fictional World of Julio Ricci» en *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 18, n° 1, (1993), 91-106.
- Yelin, Julieta «Un retrato de posguerra. La segunda etapa de la recepción crítica de Kafka en Hispanoamérica (1945-1965)», *IX Congreso Argentino de Hispanistas, “El hispanismo ante el Bicentenario”*, 1-8. La Plata: 27-30 de abril de 2010.
- Yelin, Julieta. «Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en “Investigaciones de un perro”», *Anclajes XV.1* (2011), Universidad Nacional de Rosario, 81-93.
- Zubillaga, Carlos. «La inserción de la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico», *Revista iberoamericana*, Vol. 58, n° 160-161 (1992), 769-775.