



## ¿Archivos (re)visitados?: Culturalismos revisionistas en la nueva novela histórica uruguaya. A Propósito de *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos.

José Manuel González Álvarez<sup>1</sup>

### RESUMEN

El presente artículo se propone ahondar en la cuestión de la Nueva Novela Histórica en el Uruguay durante la década de los 90 del pasado siglo XX; más concretamente pretende ahondar en un sector de esta producción que hace del culturalismo y la metaliteratura sus nutrientes básicos. Para ello se procede a analizar una serie de textos, haciendo especial énfasis en *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos y en *Delmira* de Omar Prego Gadea, y cuestionando en último término su propia catalogación de novelas históricas.

### PALABRAS CLAVE

Nueva Novela Histórica, Uruguay, puestas en abismo, culturalismo, metaficción.

### ABSTRACT

The present article explores the rather suggestive topic of the New Historical Novel in Uruguay in the 90s. It particularly emphasizes the specific use of metaliterature and culturalism. To accomplish this goal some Uruguayan contemporary texts are analysed, focusing on *La fragata de las máscaras* by Tomás de Mattos and *Delmira* by Omar Prego Gadea, questioning their true literary genre categorization.

### KEY WORDS

New Historical Novel, Uruguay, *mise en abîme*, culturalism, metafiction.

<sup>1</sup> Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Es profesor de Teatro Latinoamericano en el Máster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Salamanca y autor de numerosos artículos sobre escritores españoles e hispanoamericanos publicados en revistas especializadas de Francia, Italia, España, México y Estados Unidos. Actualmente tiene en prensa el libro *Autoficción, hibridismo genérico y modalidades de la crítica en la escritura de Ricardo Piglia (1975-2005)*. Contacto: josemangonz@yahoo.es



Durante la última década del pasado siglo XX el subgénero Nueva Novela Histórica conoció en la ribera oriental del Río de la Plata un importante auge impulsado por una serie de narraciones que hacen de la metaficción, las estrategias autorreflexivas y el prurito culturalista el núcleo de su disposición estructural. Frente a los ingredientes que la crítica ha venido mayoritariamente enunciando para el subgénero como el grotesco, la parodia y la desacralización del legado histórico discursivo, otros estudiosos como Fernando Aínsa aducen como elemento constitutivo crucial de muchos textos la presencia del palimpsesto como recurso y la tendencia a la intertextualidad (Aínsa 1991: 13-31).

La reescritura del pasado apreciable en *Maluco. La novela de los descubridores* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León, o en *Delmira* (1996), de Omar Prego Gadea, adquiere un cariz de mayor intelectualismo al prodigarse, como también señala Aínsa, en el desdoblamiento de identidades y en juegos especulares anejos a la órbita borgiana. En la misma dirección se orientan las observaciones de Roberto González Echevarría quien, en un iluminador trabajo, indaga en una tipología novelística que acuña bajo la denominación de “ficciones de archivo”. Categoría abanderada por textos como *Yo el Supremo* (1974) o *El general en su laberinto* (1989), estas ficciones de archivo se urden en torno a intrincadas redes intertextuales, se prodigan en sugerentes espejos de la escritura y de la lectura y adquieren a menudo la pretendida imagen del texto como palimpsesto depositado en un archivo (González Echevarría 2000: 63-76). El acentuado culturalismo de esta veta narrativa llega a su expresión máxima con novelas que adoptan como modelo precedente un texto también ficcional, prescindiendo del lance histórico y nutriéndose de un referente enteramente literario. Ese es el caso de *La Fragata de las Máscaras* (1996), del narrador uruguayo Tomás de Mattos (Montevideo, 1947).

La inclusión por parte de Ángel Rama en 1966 de unos relatos surrealistas y de corte kafkiano en una antología de jóvenes escritores uruguayos supuso el inicio de la trayectoria literaria de Tomás de Mattos (Montevideo, 1947). Abogado radicado en Tacuarembó casi desde su nacimiento, De Mattos cuenta con una dilatada trayectoria como creador, con tres libros de cuentos en su haber -*Libros y perros* (1975), *Trampas de barro* (1983) y *La gran sequía* (1984)-, dos novelas cortas -*Ni Dios permita* y *Cielo de Bagdad* (2001)-, y cuatro novelas que integran el grueso de su propuesta narrativa: ¡*Bernabé, Bernabé!* (1988), tan controvertida



como reconocida, que le ha valido los premios Bartolomé Hidalgo en 1988 y el de la Intendencia Municipal de Montevideo a la mejor novela de ese mismo año; *La Fragata de las Máscaras* (1996), texto con que se da a conocer en España; *A la sombra del paraíso* (1998), que refiere los avatares de unas humildes criaturas en un recóndito pueblo de la frontera, y *La Puerta de la Misericordia* (2004), ambiciosa y mastodóntica reconstrucción de la vida de Jesucristo desplegada a lo largo de setecientas páginas que completa hasta el momento su nómina de títulos. Las propuestas literarias de Tomás de Mattos parecen signadas por el empecinado asedio a una verdad siempre inaccesible y por una pertinaz indagación en los perfiles psicológicos de sus ideaciones al cultivar un realismo con extrapolaciones metafóricas que, enmarcado en un fondo simbólico, constela el conjunto de su narrativa y le confiere un tono alegorizador y universalizador.

*La Fragata* es el resultado de un proceso de maduración de catorce años en los que Tomás de Mattos emprendió y concluyó otros proyectos literarios, entendidos por el autor como textos provisionales en los que ejercitar la prosa y “probar” la solvencia de Josefina Péguy como narradora antes de entregarnos la que es sin duda su novela más densa y ambiciosa<sup>2</sup>; en ella, el autor de *¡Bernabé, Bernabé!*, asume el reto de reescribir el relato *Benito Cereno* (1854) de Herman Melville, donde se nos refiere la trama del motín de unos esclavos africanos que hacen preso al capitán chileno Benito Cereno y se ven obligados a simular una situación de normalidad ante la llegada del capitán norteamericano Amasa Delano, incapaz de apercibirse de la rebelión. El mismo De Mattos atribuye el deslumbramiento que le produjo la lectura de *Benito Cereno* a su condición de “novela con gran carga de silencios”, justificando entonces el innegable valor de las “ausencias significativas” invocadas por Michel de Certeau (Certeau 1985: 21).

Frente a Melville, que convierte a Delano en el narrador del relato, De Mattos invierte los términos del texto, aprovechando sus cabos sueltos y concediendo a los esclavos el protagonismo narrativo de una historia cuya “autora” resultar otra entidad ficcional ideada por De Mattos: Josefina Péguy de Narbondo, dama

<sup>2</sup> En este sentido, De Mattos entendió *¡Bernabé, Bernabé!* como una suerte de “estreno en provincias”, como antesala de la gran apuesta narrativa que constituía *La Fragata...*, convencido –erróneamente– de que éste sería el texto que, por su filoso tratamiento de la revolución artiguista y por el planteamiento de dilemas morales, suscitara la polémica.



montevideana del siglo XIX –que ya figuraba en el “equipo de narración de *¡Bernabé, Bernabé!*-, autora de unos manuscritos que cincuenta años más tarde serán a su vez rescatados y editados por Milton Morales Real, albacea literario de los Narbondo y encargado de enmarcar los contornos del texto, abriendo las puertas decididamente a los efectos especulares de carácter metaficcional, avanzando la novela entre una maraña de versiones, voces y niveles discursivos difícilmente discernibles. El texto se perfila - en lo que hace a su disposición formal- como un auténtico homenaje a la noción de transtextualidad aducida por Gèrard Genette (Genette 1989: 9-17); en tanto derivación y reescritura de *Benito Cereno, La Fragata de las Máscaras* mantiene una relación hipotextual con el relato de Melville que a su vez propicia una sugerente incorporación de intertextos; mientras que la puesta en acción de Josefina Péguy como narradora permite desarrollar múltiples alusiones metatextuales e incluso autotextuales, mientras que el albacea y prologuista M.M.R. desempeña una ingente labor paratextual con la que enmarcará la ficción de Josefina en toda su extensión.

“Rebelde, curiosa, inquisitiva y memoriosa”, Josefina Péguy es una aristócrata uruguaya consagrada a la lectura y a sus plantas, hija de un liberal positivista y ahijada de Amado Bonpland, quien “fomentó su curiosidad hasta condenarla a la dispersión” (De Mattos 1988: 10) y resolvió darle el nombre de la emperatriz Josefina. Relatora de *¡Bernabé, Bernabé!* y de *La Fragata de las Máscaras*, Josefina Péguy comparece ante nosotros como una sutil observadora de la realidad; su condición de mujer en el siglo XIX, excluida de la esfera pública y no involucrada en los convulsos vaivenes de la época, le permite –como quiere De Mattos- ver la realidad “con los ojos de Andrómaca”, escrutarla en todas sus inflexiones y señalar, desde una privilegiada posición de neutralidad intelectual, las contradicciones ocultas en la conducta humana: “Lo esencial era un personaje que estuviese enormemente interesado, que fuera sensible, comprometido, pero al mismo tiempo era mucho mejor que fuera mujer, desde el momento en que está encerrada en un ocio forzoso” (Fontana 1988: 22).

La novela que nos ocupa no es sino la culminación de una sugestiva cadena de reescrituras, hipotextos e hipertextos que se remontan a un referente histórico: en agosto de 1799 los esclavos africanos a bordo de la fragata española “Santo Domingo”, capitaneada por el chileno Benito Cereno, se amotinaron frente a la costa chileno-peruana y desvían el rumbo de la embarcación hacia Senegal. El



capitán estadounidense Amasa Delano divisa desde su nave la fragata errante y, creyendo que ésta necesita abastecerse de agua, la aborda, lo que obliga a los esclavos a montar toda una escenografía para que una sola persona no se percate de la revuelta, en una portentosa y exitosa simulación de normalidad; a la postre, el otrora capitán Benito Cereno se arroja sobre la nave norteamericana “Perseverance”, descubriéndose el motín; tras una sangrienta refriega, los esclavos son capturados, juzgados y ajusticiados en una plaza pública de Lima. En 1817 Amasa Delano publica una suerte de diario de a bordo<sup>3</sup> de diecisiete páginas en el que inserta su particular visión de los sucesos acaecidos en la fragata de manera plomiza, sucinta y desdibujada.

En 1854 Herman Melville retoma el episodio y le otorga unas credenciales definitivamente literarias a través de *Benito Cereno* (Melville 1993 [1854]), breve relato en que el escritor neoyorquino tematiza, con gruesos trazos, las desatinadas cábalas del capitán Delano, incapaz de desentrañar la representación teatral que le está siendo endosada. *Benito Cereno* aloja una textualización novelasca del diario de Delano y de las actas del tribunal chileno en una interesante intertextualidad: tales actas con el testimonio de don Benito son reproducidas al final, generándose un perspectivismo y contraste palmario entre la rigidez del registro jurídico y la mayor amplitud y flexibilidad de la versión melvilliana. La lectura de *Benito Cereno* deslumbrará siglo y medio más tarde a Tomás de Mattos quien, advirtiendo las enormes virtualidades narrativas, religiosas y morales que el relato alberga, acomete una reescritura –y una relectura– del mismo, suplantando su univocidad y abriéndolo a distintas versiones. No obstante, el triple trasvase discursivo referido (actas del tribunal chileno- diario de Delano- *Benito Cereno* de Melville- *La Fragata* de De Mattos) fue conocido por el autor uruguayo ya en plena redacción de la novela, por lo que cabe catalogar *La Fragata de las Máscaras* de novela involuntariamente histórica desde el punto

3 El largo título del diario es *A narrative of voyages and travels in the Northern and Southern hemispheres comprising three voyages round the world, together with a voyage of survey and discovery in the Pacific Ocean and Oriental Islands*, e incluye la relación del motín en el capítulo dieciocho. El original se encuentra en la Biblioteca del Congreso norteamericano.



de vista de su gestación<sup>4</sup>, que practica una reescritura del pasado basada en un nutriente enteramente literario<sup>5</sup>.

Tal disposición envolvente alcanza a la autoría misma del texto, sometida a una sucesión de jerarquías ficcionales que parten de Amado Bonpland en tanto dispensador y primer canalizador de la información relativa al motín; el manuscrito aparece hilvanado a dos manos, con Josefina Péguy como relatora central de una historia abordada también por su esposo Narbondo, cuya aportación personal es hallada por el albacea en forma de legajos y anexos que complementan la escritura de Josefina: “En el capítulo tercero y en la segunda mitad del cuarto se recogieron casi todas las extensas sugerencias de Narbondo. El marido fue decisivo, a lo largo de casi toda la obra, en la configuración psicológica de Dago” (De Mattos 1998a: 15). M.M.R., en su condición de traductor del manuscrito al español, debe ser concebido como el modelador estilístico de una novela que invoca el concurso de cuatro “autores” para ocultar de lleno la voz de Tomás de Mattos.

Asumiendo que estamos ante un texto que Josefina elabora para Melville, el plano de la recepción tampoco aparece exento de complicaciones, con el escritor norteamericano como primer lector del manuscrito al que le sigue Elizabeth Melville, el albacea del archivo Narbondo- Péguy y su camarada Rutilio Alves Trajano, “anticipándose” a quienes leemos ahora *La Fragata de las Máscaras*. Todo ello se corresponde con el no menos complejo ensamblaje de tiempos a que asistimos: el del motín (1799) y el de las entrevistas de Bonpland (1802) –en el plano histórico–, el de la revelación a Josefina (1855), el de la pretendida escritura de *La Fragata* (1891) y el tiempo en que M.M.R. edita el texto (1956) –en el plano ficcional de De Mattos– que se condensan magistralmente para solapar

**4** “Partí de la idea de hacer una glosa a Benito Cereno cuando no sabía ni siquiera que narrara un hecho histórico” (Dominguez 1996:12). Será el periodista y crítico uruguayo Elvio Gandolfo quien le haga llegar desde la biblioteca del Congreso norteamericano un ejemplar fotocopiado del diario de Amasa Delano.

**5** En el ámbito hispánico, otras tres novelas retoman en mayor o menor grado una narración de Herman Melville como pre-texto: *Colibrí* (1984), de Severo Sarduy y *Mundo del fin del mundo* (1994), de Luis Sepúlveda, donde el protagonista se embarca en un ballenero intentando emular la aventura del capitán Achab en *Moby Dick*. Por su parte, en *Bartleby y compañía* (2000) Enrique Vila-Matas recoge el estereotipo minimalista y negador de Bartleby para trazar toda una genealogía de “escritores del no”.



la auténtica cronología de la novela: desde 1982 hasta que es publicada por De Mattos en 1996 ya en el plano real extraliterario.

De la complejidad estructural consignada se desprende que la apuesta por la polifonía textual constituye uno de los soportes fundamentales del texto; a este respecto, la multiplicidad de discursos que De Mattos reúne y confronta acredita no sólo el consabido estatuto de novela histórica de *La Fragata...*, sino también un cariz metahistórico en tanto aglutinadora de versiones o microhistorias<sup>6</sup>. Haciendo valer su condición de abogado, el autor de *Trampas de barro* emplea la técnica contrapuntística no tanto para extraer certezas que considera inabordable como para incentivar criterios de conciencia: “Me gustaría que fueran novelas polifónicas, donde no hubiera dos partes como en un juicio sino múltiples partes, que cada parte tuviera la posibilidad de alegar y que el autor se abstuviera de dar sentencia dejando que cada lector la dicte por su parte” (Caetano 1994: 51).

Otro de los rasgos destacados por González Echevarría respecto a las “ficciones de archivo” es su reiterada propensión a utilizar modalidades narrativas fundadoras del discurso novelístico latinoamericano, característica a la que se adhiere de pleno derecho *La Fragata de las Máscaras*. La novela de De Mattos lleva a cabo una reactualización de moldes textuales como la epístola, la parábola, los mitos, las crónicas de viajes e incluso un recurso como el de la oralidad; es precisamente este último el que incide de manera más decisiva en el tejido de nuestra novela, revelándose como uno de los elementos rectores del texto de Josefina si tenemos en consideración que el conjunto de testimonios, confesiones, interrogatorios, confidencias y delaciones son objeto de una formalización literaria e integran la materia prima de las versiones escritas. Delano e Infelz aparecen relatando oralmente sus respectivas percepciones de la rebelión mientras Bonpland hace lo propio con Josefina.

<sup>6</sup> “Esta concepción del hecho histórico impone o por lo menos hace aconsejable en una novela histórica la adopción de una estructura polifónica que procure esa traducción y síntesis de perspectivas que, desde Marx a Mannheim, se recomiendan para una aproximación a una verdad que siempre es provisoria, en cuanto se la puede mejorar y completar” (De Mattos 1998c).



Semejante relieve adquiere el molde epistolar, cuya notable incidencia en *La Fragata...* incrementa el potencial dialógico de la novela, permitiendo un tono claramente confesional y habilitando el diálogo intelectual entre las propuestas ficcionales de Josefina y de Melville en la carta inicial y un diálogo de corte más doméstico en la respuesta de Lizzie que cierra el texto; la indicación invariable de un emisor y un destinatario actúa como demarcador discursivo que delimita nítidamente los confines de la ficción.

El libro de viajes es otra modalidad en cierto modo recuperada por De Mattos toda vez que su ficción toma como apoyatura la crónica oral de la expedición de Bonpland y el diario de a bordo del capitán Delano, sin olvidar tampoco la recurrencia al mito y a la parábola, por la que se inclina el fraile Infellez en alguna ocasión con sus mensajes crípticos, que a veces se vuelcan atinadamente sobre la ficción en que él mismo se halla inmerso: “Hay veces en las que se me ocurre que el Señor no es un buen dramaturgo. No lo atan las convenciones, no lo asustan las coincidencias, se dispersa en personajes secundarios y, sobre todo, abusa de los símbolos y de las alegorías” (De Mattos 1998a: 213).

La reivindicación de estas modalidades seminales y fundacionales de la novelística latinoamericana ha de entenderse como una suerte de aguda reflexión metaliteraria que subyace a la epidermis de la trama y en virtud de la cual cabría pensar que, junto al cariz reflexivo del texto, junto a esas pesquisas éticas en pos de la verdad, se desarrolla en *La Fragata de las Máscaras* otra pesquisa paralela de índole estética, que persigue rastrear y rehabilitar los orígenes mismos de la novela como género ficcional. En esta misma dirección apuntan la tematización de los actos de narrar y de leer que tan profusamente dispone la novela a la manera de reflexión metaliteraria, y es que *La Fragata...* se recrea en escenificar y multiplicar el proceso de narrar, patente en todos y cada uno de los niveles ficcionales.

Así, Benito y Dago comparecen ante el fraile Tobías Infellez para rememorar su propia versión de los hechos. A su vez, Infellez también nos es mostrado en disposición de narrar al naturalista Amado Bonpland –tío de Josefina– los distintos testimonios que ha podido recabar –“dirás que esta escena que acabo de recrear es pura fantasía y tendrás razón [...]”, “lo que te voy a narrar no proviene de ninguna morbosa fantasía. Lo oyo mi hermano de boca de varios testigos”– (De



Mattos 1996: 414), mientras Bonpland hace lo propio con Josefina: “Herman murió creyendo que a usted le complacería leer su *Billy Budd*. Supongo que así será; pero aun si se equivocara, estoy segura de que, al menos, le agrada recibir un sentido recuerdo de quien fue, pese a no haberse visto nunca, y por obra y gracia de esa mágica pero magra compensación que dispensa la literatura, un entrañable amigo” (De Mattos 1998a: 414).

El protagonismo de los actos de narración y lectura viene a evidenciar la relevancia que Tomás de Mattos concede a la reflexión metaliteraria. Sepultada bajo la trama más visible del motín, más allá de la nube de versiones, nuestro autor se ejercita en una indagación exhaustiva en torno a los protocolos de producción y recepción discursiva. Aunque esta cuestión no es formulada de manera expresa por el autor en la superficie de su escritura, De Mattos va enhebrando un tejido que nos invita a considerar la naturaleza ineludiblemente artificiosa de todo discurso, abocado en última instancia a las “máscaras de cartón” invocadas por Melville. Con su carácter polifónico, cabría entender *La Fragata de las Máscaras* como un intento por contrarrestar la hipotética univocidad que preside el *Benito Cereno* y ofrecer un espectro más amplio de perspectivas, porque disponer una estructura polifónica, prestar una voz –y una máscara– a cada personaje supone dispensar un tratamiento ecuánime a cada ente de ficción e integrar a todos ellos en el juego de ocultaciones que soporta el texto.

Tal recurso de derivación remite nuevamente a la hipertextualidad, modalidad transtextual esgrimida por Genette y que halla en *La Fragata* una ejemplificación notoria de la facultad expansiva que toda ficción atesora. El mismo Genette caracteriza con elocuencia los efectos del procedimiento hipertextual: “El arte de hacer lo nuevo con lo viejo tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos hechos ex profeso: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto” (Genette 1989:15).

Ingredientes como el culturalismo y la intertextualidad resultan definitivos para decantar la adscripción de *La Fragata* a una vertiente narrativa que integran *Los papeles de los Ayarza* (1988), de Juan Carlos Legido, *El archivo de Soto* (1993), de Mercedes Rein, *El ojo dindymenio* (1993), de Daniel Chavarría, *Maluco. La novela de los descubridores*, de Napoleón Baccino Ponce de León y *Delmira*, de



Omar Prego Gadea. Aun asumiendo la autonomía insobornable de toda construcción ficcional, estas cinco novelas, publicadas en un lapso temporal de tan sólo ocho años, mantienen relaciones lo suficientemente diáfanas como para desvelar la existencia de una deriva novelística básicamente meditativa y culturalista, que ha dominado la esfera de la ficción histórica en el Uruguay durante la década de los noventa.

En consonancia con el talante exhibido por De Mattos en su reescritura de *Benito Cereno*, estas novelas prescinden de los mecanismos expresivos que han venido operando mayoritariamente en la Nueva Novela Histórica latinoamericana, reemplazando las fórmulas grotescas y paródicas por recursos de cariz más inquisitivo. Asimismo, es de notar en ellas la marcada inclinación por el culturalismo como elemento desencadenante de una ficción cuyas excelencias nos son mostradas y celebradas de continuo, aparte de una socorrida apelación al género epistolar como molde formal que encuadra total o parcialmente las narraciones.

En *Los papeles de los Ayarza*, Juan Carlos Legido dispone una voz enunciadora que aparece bajo la función de recopilador de unos documentos ubicados en una “destartalada cómoda”, con lo que se pulsa *ab initio* la convención del manuscrito encontrado y la correspondiente metaficción distanciadora. La narración se articula en torno a las anotaciones personales de Hernán Ayarza Salazar, un acaudalado criollo imbuido de ideas ilustradas entregado por igual a la causa colonial y a la liberal emancipadora, proporcionándonos un análisis de la realidad extraordinariamente matizado y vehiculado puntualmente por la epístola como marcadora de los límites discursivos y propulsora de un maniifiesto tono reflexivo.

Similar planteamiento se registra en *El archivo de Soto*<sup>7</sup>, donde Mercedes Rein pone en circulación a un narrador que ha rescatado la correspondencia acumulada por Juan José Soto desde 1860, una serie de cartas que recrean la convulsa coyuntura política del país y que se alternan con el discurso de este anónimo compilador que, al igual que Josefina Péguy, mantiene una postura de neutra-

<sup>7</sup> Para una caracterización más detallada de la novela, vid. Mericy Caetano, “La Nueva Narrativa Histórica de los escritores uruguayos”, *loc. cit.*, pp. 50-54.



lidad ética ante lo recopilado. Como reconoce la misma autora: “Pienso que tal vez existe tanto en la novela de Tomás como en *El archivo de Soto* una intención de no explicitar demasiado los juicios personales del autor sobre el aspecto ético de los acontecimientos”. (Rein et alii 1996: 54).

Llegados a este punto, interesa subrayar un aspecto que se hace presente en las dos novelas que acabamos de mencionar, así como en *Delmira* y en la propia ficción de Tomás de Mattos: en ellas se invoca como punto de anclaje a una suerte de narrador archivero, recopilador o albacea que decide dar a conocer unos materiales que él mismo ha desempolvado y que, en mayor o menor grado, configuran el magma de la narración. La presencia de este compilador imaginario propicia en los textos una doble modelación discursiva, dada la alternancia entre la voz de quien elabora los manuscritos y la de quien los enmarca y difunde, con la consiguiente duplicidad de tiempos narrativos<sup>8</sup>.

Ajena a este recurso pero igualmente inmersa en la vocación constructiva que pretendemos delinear se halla *El ojo dindymenio*, de Daniel Chavarría. Una investigación judicial para atrapar a los ladrones del ojo de amatista de Atenea en Dindymon, junto a los amores de Alcibíades y Aspasia conforman el cañamazo de una materia narrativa consagrada a la reflexión en torno al mundo clásico en tanto germen de la cultura occidental. Aprovechando ocasionalmente un discurso epistolar, el texto privilegia una veta meditativa acuciada por el declive de la civilización griega tras la guerra del Peloponeso. La quiebra de valores espirituales induce a Aspasia a proclamar la salvación por la poesía: “¡La poesía! Eso me queda también. He ahí la verdadera adivinación, el arte supremo, nutrido de la divinidad. Su esencia augural me persuade más y más en estos días terribles de que ese Dios, Inteligencia o Nous que ordena el universo, mucho se ocupa de los hombres, interviene en sus negocios, timonea sus destinos” (Chavarría 1993: 346).

Esta reivindicación de la *poiesis* en tanto proveedora de lucidez nos aproxima significativamente a *La Fragata de las Máscaras*, espacio textual que incluye entre

<sup>8</sup> Un año después de su publicación, Mercedes Rein reelaboró la novela en formato electrónico para convertirla en *Los papeles de Soto* (vid. <http://www.autoresuruguayos.com>)



sus consideraciones metaliterarias centrales la sublimación de la ficción como vía más plausible de ingreso en una supuesta verdad. La exaltación del acto creador aparece en ambas novelas vinculado al manejo de un culturalismo catalogado más arriba como “proyectivo” por su facultad para abastecer de referentes a la ficción y enriquecerla iluminando posibles lecturas adicionales. Las figuras de Pericles, Sócrates, Aristófanes y Fidias desfilan ficcionalizadas por las páginas de *El ojo dindymenio* siendo objeto, a la par, de una calculada adecuación estilística que permite prescindir de un instrumento paródico y dislocador como el del anacronismo deliberado.

Al inicio de nuestra exposición aludíamos a la novela *Maluco. La novela de los descubridores*, de Napoleón Baccino, propuesta ficcional más que sugerente considerando que el peso de la enunciación recae sobre el bufón de la armada, cuya marginalidad lo habilita para emitir un discurso alejado de intereses creados y próximos a una hipotética verdad histórica. A esta misma opción se acoge Tomás de Mattos en *La Fragata de las Máscaras* al elegir como narradora a una mujer decimonónica, igualmente al margen de quienes ostentan la facultad discursiva que modela la escritura de la historia. Desde su entorno ocioso y doméstico, Josefina Péguy es no sólo la encargada de configurar su particular percepción de un acontecimiento sino de remitirla a una instancia superior en rango. En este punto asistimos a un significativo paralelismo entre *Maluco* y *La Fragata de las Máscaras*: si el bufón Juanillo Ponce envía su carta relatoria al rey de España, en nuestra novela Josefina hace lo propio con Herman Melville -encarnación en este caso de la voz oficial- al reescribir y prolongar una de las ficciones del norteamericano.

Opta Napoleón Baccino por la estructura epistolar como eje sobre el que bascula su narración en un doble nivel: los tripulantes de la expedición reproducen en forma de carta sus vivencias personales, incrustadas a su vez en el relato del bufón que, formalizado bajo el molde de la epístola, impulsa un desenvolvimiento discursivo de carácter concéntrico, como acontece en la ficción de Tomás de Mattos. En esta línea de afinidades se ubica el talante meditativo que impregna *Maluco*, donde el marco de una travesía marina auspicia reflexiones intemporales en torno a la ilusión, los sueños y la incertidumbre ante lo desconocido, infundiendo a la narración ese aliento metafórico casi consustancial al binomio hombre-mar.



No elude tampoco la novela de Baccino la disquisición metaliteraria sobre la ficción como constructo, que Juanillo Ponce aborda acaso con mayor nitidez y empeño que la propia Josefina Péguy. Merece la pena reproducir uno de estos pasajes metaficcionales:

Por lo tanto, si el discurso tiene continuidad y os da la sensación que lo he plumeado de una sentada y sin parar para comer una tortilla o dar una meada a las plantas del huerto, te equivocas [...]. Que es mentira. Puro artificio. Trucos que uno aprende para ocultar sus vergüenzas, disimular sus afanes, disfrazar sus miserias. Por eso, Alteza, muchas veces, como ahora, me da rabia la continuidad de mi discurso. Vergüenza me da pensar que la tranquilidad, sea a costa de esconder mis llagas, de desaparecer tras la máscara de las palabras, tras los rostros de los personajes, tras las penas inventadas de esos seres fantasmales que se mueven por las páginas que tanto te deleitan o te afligen. Por eso, Alteza, a veces me dan unas ganas locas de interrumpir mi discurso como ahora y dejar que se vuelva tan accidentado como la vida misma (Baccino 1990: 206-207).

Con la misma claridad cristaliza, también en los dominios de la metaficción, la reivindicación de los actos de escritura y lectura que de manera tan obstinada jalonan el discurrir de *La Fragata de las Máscaras*. Si la cita anterior escenifica al bufón advirtiendo, en tanto escritor, de la calculada y artificiosa organicidad de su discurso, más adelante habrá de releer su propia narración para cerciorarse de que surtirá efecto ante el monarca quien, como Melville en *La Fragata*, asume la doble condición de destinatario de la ficción e integrante de la misma. Napoleón Baccino nos envuelve así en un juego de espejos multiplicadores de la emisión y de la recepción, semejante al que De Mattos urde para adensar la textura de su narración y abundar en la exploración metaliteraria.

La estirpe picaresca del personaje da cabida, por lo demás, a un humor que puntualmente acepta una entonación jocosa, si bien no llega a disolver el peso de lo reflexivo, que se perfila como la característica que consueña en mayor grado con los manuscritos de Josefina Péguy (Vich 1997: 405-418; Perkowska 2002; Verani 1995: 207-220). Planteada en última instancia como una inquisición sobre las conductas humanas practicada desde el prisma de la marginalidad del eterno excluido, *Maluco* logra soltar anclas respecto a la coyuntura histórica que la enmarca inicialmente, de la cual, a decir de Fernando Aínsa, “se descodi-



fican sus signos y se la despoja del absolutismo de sus verdades para construir alegorías o fábulas morales”. (Aínsa 1994: 58). Merced a estas concomitancias no sería aventurado postularla como cala intermedia que, sin constituir una prefiguración, sí dejó expedito el camino de la Nueva Ficción Histórica uruguaya para la irrupción, seis años más tarde, de *La Fragata de las Máscaras*.

Fernando Aínsa ha apuntado la existencia de una modalidad narrativa engrosada por novelas históricas cuya materia ficcional se engendra a partir de la reescritura de otra novela (Aínsa 1991: 30). El texto de De Mattos bien podría instalarse en tal línea si no fuera porque el crítico uruguayo aduce títulos como *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso, o *La loma del ángel* (1987) de Reinaldo Arenas, textos todos ellos presididos por una reescritura paródica que aspira a desmantelar un discurso literario instituido previamente. Si el repaso a otros textos coetáneos nos ha permitido incardinar *La Fragata de las Máscaras* en una vertiente meditativa y culturalista, el emparejamiento que ahora proponemos precisa tal caracterización y agrega la intertextualidad literaria como rasgo diferencial en relación a los títulos anteriores. En efecto, *La Fragata de las Máscaras* y *Delmira* aparecen como textos impares que no admiten un encuadre en un rubro narrativo concreto y que vendrían a reclamar un espacio propio en el seno de la Nueva Ficción Histórica uruguaya. Acaso este espacio nos lo ofrezca el novelista argentino Héctor Libertella, quien discierne una región de la Nueva Narrativa Histórica determinada por “el intento de escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura” (Aínsa 1991: 198: 28). Las palabras de Libertella explican la proyección centrífuga y expansiva de ficciones que, como *Delmira* o *La Fragata de las Máscaras*, se nutren de un referente literario en un ejercicio tantálico de expansión y prolongación discursiva. Tan lejos de imitar como de profanar los vectores culturales que las sustentan, ambas novelas procuran un ensanchamiento de los horizontes interpretativos descubriendo y “sorprendiendo” nuevos perfiles de sus respectivos pre-textos; tanto el texto de Melville como los avatares de *Delmira* Agustini aparecen ampliados por inéditas correspondencias que vertebran la ficción resultante; de ahí que el prurito culturalista de De Mattos se actualice plenamente por medio de esa doble dimensión, primero constructiva y luego expansiva, que cobra la ficción contenida en *La Fragata*.



En *Delmira*, la propuesta literaria de Omar Prego Gadea parte de un narrador-investigador que consigue recabar toda suerte de materiales informativos a fin de llevar a cabo una tesis doctoral en torno a los últimos días de la malograda poeta uruguaya. El hallazgo de manuscritos, cartas y fotografías junto a testimonios y rememoraciones de quienes conocieron a la artista arman un marco de enunciación muy similar al que campea en todos y cada uno de los textos considerados hasta ahora, tamizado en este caso por un componente inquisitivo más acusado si cabe al tratarse no de un documento encontrado, sino de una exploración textual deliberada y expresa. Este magma de fuentes escritas, orales y visuales revierte en un interesante desdoblamiento de la instancia narrativa, que a su voluntad memorialista añade una sugerente capacidad fabuladora.

En efecto, la posesión de materiales puntuales como los expedientes del enlace matrimonial y posterior divorcio de *Delmira* aportarían inicialmente una ficticia exhaustividad al relato, que cobra por momentos los tintes propios de una pesquisa judicial. No obstante, el rigor indagatorio cede de inmediato a la preeminencia de una voz modeladora del discurso ficcional que, como Josefina Péguay, no vacila en introducir aditamentos novelescos para desarrollar una textualidad autónoma y vivificadora. Al desechar ocasionalmente el documentalismo, el narrador se sustrae a la ficción como instrumento habilitante para abundar en la inflexión humana y en el lance doméstico, además de idear alternativas al destino de la escritora tales como una imaginaria estancia en París:

Esa tarde yo había estado buscando en viejas revistas reseñas o notas sobre *Delmira Agustini* [...] Con un poco de suerte, podría encontrarla en uno cualquiera de aquellos pasajes, con el vestido rojo ceñido que le gustaba ponerse al final, cuando ya casi nada la separaba de la muerte. Estaba seguro de verla desde lejos, avanzando en mi dirección entre la gente, con su alto sombrero negro y su manguito de pieles [...] También me ocurría buscarla en los cafés literarios de Montparnasse, Le Dôme, La Rotonde o el Select, incluso en la Closerie des lilas, y una o dos veces me pareció verla llegar del brazo del poeta Rubén Darío, su Maestro (Prego Gadea 1996: 52).

Sin soslayar estampas y veleidades narrativas como ésta son, sin embargo, las propias fuentes de archivo las que se confirman como verdaderas animadoras de la argamasa ficticia; al disponer de testimonios contradictorios, fotografías enigmáticas y no menos herméticas anotaciones, nuestro narrador ha de em-



prender un particular desciframiento de lo acaecido entre Delmira y su amante Enrique Job Reyes. El grueso de la ficción se activa, pues, a partir de las fallas contenidas en los documentos. Asistimos en *Delmira* a un homenaje a la ficción y a su facultad expansiva como solución ante el agotamiento y la insuficiencia de los materiales acumulados. El mismo Prego Gadea aclara que “a mí me parecía que si alguna de las dos voces debía ser la más fuerte, esa debía ser la del narrador”, porque “creo que Delmira es un personaje insondable, acaso inapresable salvo por la literatura” (Larre Borges 1996). El discurso ficcional integra en su seno aquello que una tesis doctoral, abocada a la superficialidad, no alcanza a esclarecer: “Como esa poeta acerca de la que me propongo escribir mi tesis, esa Delmira Agustini cuya imagen (la verdadera, la honda, no esa manoseada y trivial a la que aluden los libros y trabajos eruditos que se amontonan en mi escritorio) y nada tiene que ver con las fantasmagorías de las viejas solteronas ni con los chismorreos de comadronas y de curas preconciliares” (Prego Gadea 1996: 139).

Junto a esta reivindicación del quehacer ficcionalizador, el culturalismo se impone como el otro ingrediente definitorio y de gran calado que gobierna el texto de Prego Gadea. Si bien no nos hallamos ahora ante la reescritura de otra novela, se diría que el punto de anclaje de *Delmira* es básicamente literario, toda vez que la determinación misma de trazar una semblanza de la poeta uruguaya entraña acceder a una peculiar singladura vital, ya mitificada y envuelta en todo un manto de especulaciones. Y no son pocas las figuras intelectuales sometidas a textualización: exégesis de la obra de Onetti y Shakespeare y alusiones a Carlos Vaz Ferreira y Mario Vargas Llosa se combinan con descripciones de retratos de Rubén Darío y remisiones a la *Iliada*, a lo cual debe agregarse el enjundioso diálogo mantenido por el narrador con quienes ofrecen un testimonio de primera mano: María Eugenia Vaz Ferreira, Giot de Badet, Alberto Zum Felde, Manuel Ugarte, Juan Zorrilla de San Martín y Emir Rodríguez Monegal comparecen como entes ficcionales recreados y a la vez recreadores de vívidas escenas con Delmira y Job Reyes como protagonistas.

En el justo medio entre la mimesis y la parodia, la novela termina reconociéndose a sí misma como un aporte más que se suma a la dilatada leyenda tejida en torno a Agustini, entrecruzando episodios de un mayor aliento novelesco con otros donde el estro creador de la poeta modernista es objeto de un obstinado



análisis. A través de un relato de Juan Carlos Onetti y de una parodia de éste al *Otelo* shakespeariano, Prego Gadea postula nexos de unión inexplorados entre elementos varios del imaginario literario uruguayo:

No me cuesta nada seguir el proceso seguido por Onetti para construir su relato, pero lo que importa (y acaso lo introduzca de alguna manera en mi novela) es la posibilidad de vincular aquella pueblerina flotando en las aguas quietas de un estanque, con la muerte de Delmira Agustini a manos de su esposo Enrique Job Reyes, convencido de que aquella que él seguía considerando su mujer estaba cometiendo adulterio o se disponía a cometerlo [...]. Si nos fuera dado invertir el tiempo, podríamos imaginar un *Otelo*- Reyes y pensar en Delmira asistiendo a un ensayo de su propia muerte, ocurrida dieciséis años antes (Prego Gadea 1996: 191-193).

Asimismo, se hace palpable la presencia del género epistolar y, por ende, de la intertextualidad, al interpolar el narrador un buen número de misivas y versos escritos por Delmira que se proyectan en cada momento sobre el entramado de la ficción, intertextos que ocasionalmente vienen enmarcados en un manuscrito y que pulsan el recurso al palimpsesto:

No me costó trabajo ubicar el manuscrito encima de su escritorio. En realidad era un cuaderno voluminoso y manoseado. En la tapa, en gruesos caracteres, había cuatro palabras: *Versos de la mañana*. Me senté y empecé un poco a leer al azar: “Ven, oye, yo te evoco / extraño amado de mi musa extraña, / ven, tú, el que meces los enigmas / en el vibrar de las pupilas cálidas. / El que ahondas los cauces de amatista / de las ojeras cárdenas [...]”. Seguí leyendo, atrapado ya por aquella música misteriosa, envolvente, asombrado, hasta el final de aquel poema... (Prego Gadea 1996: 42).

Pero *Delmira* impulsa por otro lado una tematización casi obsesiva del proceso de escritura, desde la recreación descriptiva de la poeta en la soledad de su pieza hasta la disposición a escribir del mismo Job Reyes: “Está en mangas de camisa a pesar del frío y escribe con aplicación, inclinado sobre una mesita inestable, sin detenerse o concediéndose unas breves pausas, apenas las necesarias para mojar la pluma en el tintero o buscar una palabra huidiza; la carta no tiene encabezamiento, arranca sin ningún preámbulo” (Prego Gadea 1996: 128).



La novela privilegia así el espejeo como fórmula que, a la manera de las abismaciones borgianas, multiplica delirantemente los actos de escritura y lectura, alcanzando su máxima cota cuando en la ficción erigida por Prego Gadea, el narrador desdeña la opción de la tesis doctoral y resuelve construir una novela: “Yo tampoco sabré cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Tal vez lo mejor sea arrancar con la carta de Reyes...” (Prego Gadea 1996: 143). La alusión metanovelística emparenta una vez más a *Delmira* con *La Fragata de las Máscaras*, al tratarse ambas de novelas densas y reflectantes, empecinadas en desentrañar los numerosos y variados cauces de la producción discursiva y en brindarnos claves interpretativas sobre sí mismas. Prueba de ello es la interesante sugerencia que uno de los personajes, Mauricio Muller, hace al narrador de *Delmira* y que la confirma como una novela enteramente especular: “No sé qué pensás hacer con *Delmira*, pero yo que vos no escribía una tesis. Es muy aburrido. Se me ocurre que en este caso, lo que corresponde es una novela en la que, al final, no se sepa dónde está la realidad y dónde empieza lo inventado” (Prego Gadea 1996: 226-227).

Al articularse sobre los distintos móviles que pudieron desencadenar el asesinato de la poeta montevideana, la ficción adquiere una proyección especulativa, contemplando las versiones más dispares del suceso y ofreciendo en último término una meditación en torno a la fatalidad, a las posibilidades de sortear lo pre-escrito y también sobre la sima que separa la tesis doctoral inicial de la novela que a la postre nos es entregada. En suma, y aun reconociendo la especificidad irreductible de toda ficción, el texto de Tomás de Mattos encuentra en *Delmira* una propuesta de sugestivas afinidades estructurales, de semejantes lineamientos intertextuales y culturalistas que acaso ayuden a arrojar luz sobre el contexto de la Narrativa Histórica uruguaya en que se escribe e inscribe *La Fragata de las Máscaras*.

## **Bibliografía**

**Aínsa, Fernando** (1991): “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”: En: *Cuadernos Americanos*, 28, pp. 13-31.



\_\_\_\_\_ (1994): *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Trilce.

**Baccino Ponce de León, Napoleón** (1990): *Maluco. La novela de los descubridores*, Barcelona: Seix Barral.

**Caetano, Mèricy** (1994): “La nueva novela histórica de los escritores uruguayos”: En: *Cuadernos de Marcha*, 95, pp. 50-54.

**Certeau, Michel de** (1985): *La escritura de la historia*, (Jorge López Moctezuma, trad.). México: Iberoamericana.

**Chavarría, Daniel** (1993): *El ojo dindymenio*. Montevideo: Graffiti.

**Domínguez, Carlos María** (1996): “Entrevista a Tomás de Mattos”: En: *Búsqueda*, n° 855, p. 12.

**Fontana, Hugo** (1988): “Entrevista a Tomás de Mattos”: En: *La República*, Montevideo, 18 de diciembre, p. 22.

**Gandolfo, Elvio** (1989): “Tomás de Mattos y la historia universal de la frustración política”: En: *Punto y aparte*, n°19, pp. 80-92. Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

**González Echevarría, Roberto** (1991): “García Márquez y la voz de Bolívar”: En *Cuadernos Americanos*, 28, pp. 63-76.

\_\_\_\_\_ (2000): *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Larre Borges, Ana Inés** (1996): “Entrevista a Omar Prego Gadea”: En: <http://www.brecha.com.uy/numeros/n590>. (Bajado el 15/04/2008).

**Legido, Juan Carlos** (1988): *Los papeles de los Ayerza*. Montevideo: Proyección.

**Mattos, Tomás de** (1975): *Libros y perros*. Montevideo: Banda Oriental.



\_\_\_\_\_ (1983): *Trampas de barro*. Montevideo: Banda Oriental.

\_\_\_\_\_ (1984): *La gran sequía*. Montevideo: Banda Oriental.

\_\_\_\_\_ (1988): *¡Bernabé, Bernabé!* Montevideo: Banda Oriental.

\_\_\_\_\_ (1996) [1998a]: *La fragata de las máscaras*. Madrid: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1998b): *A la sombra del paraíso*. Montevideo: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1998c): “Reflexiones de un novelista”: En: <http://www.uruguayos.com/escritores/tomas-de-mattos> (Consultado el 15/04/2008).

\_\_\_\_\_ (2001): *Ni Dios permita. Cielo de Bagdad*. Montevideo: Banda Oriental.

\_\_\_\_\_ (2004): *La puerta de la misericordia*. Montevideo: Alfaguara.

**Melville, Herman** (1854) [1993]: *Benito Cereno*. Nuria Fabrés (trad.) Barcelona: Juventud.

**Perkowska-Álvarez, Magdalena** [2002]: “A fool’s point of view: parody, laughter and the History of discovery in *Maluco*. *La novela de los descubridores* by Napoleón Baccino Ponce de León”: En <http://www.fiu.edu/wcb/schools/chapter7.htm> (Bajado el 22/04/2008).

**Peyrou, Rosario** (1992): Entrevista a Tomás de Mattos: “no quiero ser juez de la historia”: En: *El País*, n°144, pp 1-2.

**Prego Gadea, Omar** (1996): *Delmira*. Madrid: Alfaguara.

**Rein, Mercedes** (1993): *El archivo de Soto*. Montevideo: Trilce.

**Rein, Mercedes, Raúl Gadea, Ana Inés Larre Borges, Tomás de Mattos y Alejandro Paternain** (1996): “Feria del Libro y grabados”, Montevideo. Citado por Méricy Caetano, p. 54.



**Skłodowska, Elzbieta** (1990): “El (re)descubrimiento de América: la parodia en la novela histórica”: En: *Romance Quarterly*, 37, pp. 345-352.

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

**Vich, Cynthia** (1997): “El diálogo intertextual en *Maluco*”: En: *Revista Iberoamericana*, 180, pp. 405-418.