

# **La última frontera (El caso José Monegal)**

**Pablo Rocca**

Universidad de la República  
Montevideo, Uruguay

## **Resumen**

Cuando en Uruguay los géneros tradicionales estaban extinguiéndose en la prensa masiva, un solitario caso, el de José Monegal (Melo, 1892-Montevideo, 1968), se transformó en rara excepción. Entre 1950 y 1968, Monegal colaboró en el Suplemento dominical de *El Día* con abundantes narraciones breves de carácter eminentemente popular.

## **Abstract**

When in Uruguay the traditional genres were dying out in the massive press, only one case, José Monegal's (Melo, 1892-Montevideo, 1968), became a rare exception. Between 1950 and 1968 Monegal collaborated on the Sunday supplement *El Día* with plentiful brief narratives eminently popular.

## **Palabras clave**

Industria cultural – literatura popular – narrativa posgauchesca

## **Key words**

Cultural industry – popular literature – postgauchesca narrative

# **La última frontera (El caso José Monegal)**

**Pablo Rocca**  
Universidad de la República  
Montevideo  
Uruguay

## **I. Narración autóctona e industria cultural**

En los veintes la institución literaria se vio amenazada. Por un tiempo pudo resguardar algún vigor incrustándose en estos *magazines*, pero la irrupción violenta y simultánea de otras ramificaciones de la industria cultural se llevó la parte del león. Había sonado la hora del público de masas en el Río de la Plata, merced a las “*formas musicales como el tango, la industria discográfica conexas, el cine y la radio*”. En Argentina todo este desarrollo multívoco y avasallante –como observó Jorge B. Rivera– “*permitió el nacimiento de figuras profesionales muy características, dotadas de gran autonomía y de una lozana capacidad para fijar sus propios cánones*”. Si

“para unos [escritores] será la crisis con sus secuelas previsibles de anulación, marginación y suicidio intelectual [...]. Otros, por el contrario, encontrarán vías de «realización» adecuándose con gran plasticidad creativa a los nuevos medios. La mayoría descubrirá vías «elípticas» de realización: la crítica literaria, [...]

la crónica parlamentaria, la nota costumbrista, la descripción de viajes, etc”. (1)

El capitalismo moderno proveyó a la Argentina de esta industria cultural próspera permitiendo, en consecuencia, un desarrollo de manifestaciones como el cine popular, la historieta, las revistas y la música con marcas autóctonas, todo lo que pronto fue convertido en resultados exportables -así como los libros- hacia los países vecinos, todo lo que permitió una acumulación de energía de identidad propiamente argentina en un país que se llenaba de inmigrantes. Se trata de un proceso paralelo al de los Estados Unidos donde, según subraya Daniel Bell, la “*sociedad a la que le faltaban instituciones nacionales bien definidas y una clase dirigente consciente de serlo, se amalgama a través de los medios de comunicación de masas*”; (2) medios poderosos y rápidamente extendidos por todo el orbe.

El imaginario social y cultural uruguayo, en cambio, construido desde los tiempos de la generación principista en oposición a lo argentino y lo brasileño y fundamentado en una trayectoria épica o idealizada con asiento en el medio rural (desde las narraciones de Acevedo Díaz a las pinturas de Pedro Figari), entra en una etapa de crisis cuando los insumos culturales de las industrias argentina y estadounidense copan el panorama local. En este sentido, ese componente nostálgico de la sociedad rural y pueblerina presente en la obra de los posgauchescos, desde Víctor Dotti a Santiago Dossetti, puede entenderse como una resistencia nacionalista a la gran mutación de los productos culturales y sus valores consiguientes, que penetran en el país cada vez más urbanizado e incapaz de ofrecer respuestas propias –a diferencia de Argentina o el sur de Brasil– para preservar los viejos ingredientes que nutrían la identidad nacional ruralizada.

El modesto mercado uruguayo bloqueó toda posibilidad de expansión del trabajo intelectual, reservando sólo ciertos márgenes en que la producción de textos podía hacerse con alguna aspiración pecuniaria, pero sin la multiplicidad de oferta que facilitaba la gran ciudad porteña, en la que prosperaron los suplementos dominicales de *La Nación* y *La Prensa*. Los diarios locales de mayor tirada exploraron esa misma estrategia y ofrecieron protección a los escritores en algún caso efímero, aunque esplendoroso, como en el “Suplemento Literario” de *El País*, que salió apenas un

trimestre de 1927 y otro más del año siguiente bajo la dirección de Juana de Ibarbourou, donde tuvieron sitio la mayor parte de las nuevas firmas nacionales y lo mejor de los nuevos americanos (desde Borges a José Carlos Mariátegui). (3) *El Día* fundó en 1932 su propio Suplemento Dominical, que acompañaría al diario hasta el final de su vida y en el que, como veremos, hubo un refugio más estable. Otro fue el lugar de la *Revista Nacional*. Iniciada en 1938 con frecuencia mensual, y bajo la órbita del Ministerio de Instrucción Pública del régimen dictatorial de Gabriel Terra, conoció una gran distribución y un público raquíico. Ante este panorama, los escritores uruguayos probaron suerte en Buenos Aires o bien se encerraron en casa a trabajar sin otra expectativa que la obtención de una oportunidad para publicar un libro, al que aguardaba una segura distribución parroquial.

El masivo gusto por el folletín en las dos orillas del Plata fue una de las prácticas más renovadoras. Un cuaderno de frecuencia semanal o quincenal, de formato pequeño y papel de baja calidad, empezó a atraer a mujeres y hombres. Se trataba de un público de barrio que, como anotó Beatriz Sarlo, no estaba “*demasiado hostigado por la pobreza pero tampoco era excepcionalmente próspero*”. (4) Rara vez esas publicaciones tenían más de treinta páginas y menos de veinte, estaban provistas de una fotografía del autor o de un dibujo provocativo en la portada, así como de numerosos avisos comerciales en su interior. Entre otros folletines, alcanzaron gran circulación *La Novela Semanal* (1917-1922), *El Cuento Ilustrado* (1918) -proyecto que dirigió Horacio Quiroga-, *La Novela del Día* (1918-1924), *La Novela de Hoy* (1918) y *La Novela Femenina*. En Argentina se comercializaban a un precio que solía situarse en los diez centavos, menos de lo que salía un paquete de cigarrillos. En Uruguay, el costo no se elevó mucho más. Heredero de la “novela por entregas” que difundía la prensa periódica del siglo XIX, el folletín vendía miles de ejemplares. A veces decenas de miles. Este fenómeno está asociado también a la cadena de quioscos que emergen por el centro y por los barrios de Buenos Aires. Desde allí saltaron a los países vecinos, distribuyéndose en especial en la capital uruguaya, donde los procesos sociales y las mentalidades tenían una fuerte similitud. Muchos relatos de escritores consagrados, como el mencionado Quiroga, como Enrique Larreta o Manuel Gálvez salieron de esta forma; otros, en realidad, se hicieron escritores gracias al folletín: Héctor P. Blomberg, Josué A. Quesada y tantos más que ahora sólo los especialistas consultan o recuerdan.

El mercado montevideano quedó, así, invadido y la capacidad de crear empresas homólogas fue desbordada. Sólo pudimos ubicar dos casos locales: la *Novela Americana* (18 números entre mayo y setiembre de 1923), que solía publicar fragmentos de textos éditos y *La Novela Uruguaya* (ocho entregas, julio a diciembre de 1925). Esta última sólo publicó narraciones, que nunca más fueron recuperadas en otro “soporte”, firmadas por Otto Miguel Cione y por Reis Neto (seudónimo de Antonio Muller dos Reis, militar brasileño radicado en Montevideo).

Hacia 1920 la mujer de clase media comenzaba a dar sus primeros firmes pasos *fuera* del hogar. El 17 de mayo de 1912 se aprobó la ley que creó la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria para Mujeres. Con esta iniciativa se acrecentó la participación femenina en la vida educativa y cultural montevideana, así como en el mercado de trabajo comercial y oficinesco, ya que, por ejemplo, de un total de ochenta y seis alumnas sólo dos no concurren a la clase libre de Dactilografía contemplado en la nueva oferta educativa. Asistencia tan abrumadora acompañaba la consolidación de Montevideo como emporio burocrático, que necesitaba de la mujer en esos menesteres. Hasta entonces, las damas habían permanecido en el ámbito hogareño porque, como había escrito orgullosamente Hugo D. Barbagelata en 1906, “*aquí ninguna mujer se preocupa de revolucionar la vida de la familia*”. (5) Hasta la Comisión de Instrucción Pública de la Cámara de Representantes al tratar el antedicho proyecto de ley, observó el clima represivo que se manifestaba en “*la preocupación o el reparo de nuestras familias en mandar solas a las niñas, no ya a institutos de enseñanza, sino a cualquier parte*”. (6)

La reforma escolar continuó avanzando y los medios de prensa se incrementaron aun entre las colectividades de extranjeros radicadas en el país. Pero alrededor de 1930 la debilidad del mercado interno hizo fracasar a las empresas periodísticas montevideanas que quisieron ofrecer una publicación de variedades. El modelo más notorio que adoptaron fue el de las revistas porteñas *Caras y Caretas*, *Atlántida* o *El Hogar*, en las que se incluía además de notas sobre moda, gastronomía, misceláneas sociales y políticas -de adentro y de afuera-, varias piezas narrativas breves y hasta poemas de los escritores jóvenes. Como aún sucede con las revistas dedicadas a los asuntos del corazón (o, ahora, más bien del “destape” y el chisme más o menos explosivo), las publicaciones periódicas argentinas de masas siguieron avanzando por esta orilla. De

igual manera, aunque se inspiraran en modelos franceses de la última mitad del siglo XIX, estos *magazines* influyeron en Brasil, en particular en São Paulo, como lo ha demostrado recientemente Ana Luiza Martins al indicar la cercanía entre la paulista *Figuras e Figurões* y la bonaerense, de origen montevidiano, *Caras y Caretas*. (7) Su imperio borró a las que intentaron crear en Montevideo un espacio propio. Uno de estos proyectos montevidianos con diagramación bastante moderna, a varias tintas, fotografías, dibujos, caricaturas y también colaboraciones de lo más inquieto entre los nuevos escritores y periodistas, fue el de la revista *La Semana*, que sacó 223 números entre 1909 y 1914, pero que no pudo remontar más allá de esa fecha el acoso de la competencia argentina. Otro ejemplo, el de la más pretenciosamente popular revista *Actualidades* (1924-1926), ilustra con claridad las dificultades para subsistir de este lado del Río de la Plata. Intentó crear un espacio propio con diagramación moderna a varias tintas, fotografías amplias, dibujos y también colaboraciones de lo más inquieto entre los nuevos escritores y periodistas.

“Cuando usted hojeaba un *magazine* porteño, se sentía ‘extranjero’, en su propio país -dice un editorial de *Actualidades*- frente al ambiente desconocido que le ofrecían sus páginas nutridas de actualidad agena (*sic*) a todo acontecimiento nacional. Los rostros, los nombres, los lugares, los asuntos, los problemas y los ideales que aquellas lo informaban, nada tenían de las “cosas” que conmueven el diario vivir de su «tacita de plata» [...] *ACTUALIDADES*, ha surgido [...] para colmar su patriótico deseo”. (8)

Pocos lectores respondieron a este llamado nacionalista y muchos escritores, como Enrique Amorim, Yamandú Rodríguez, Fernán Silva Valés o Juan José Morosoli, tuvieron que seguir el camino de Buenos Aires, el que con buen olfato –desde 1901– había tomado Javier de Viana y en el que se había “reformado” Horacio Quiroga. Conscientes de que no podían recuperar espacios de difusión en su país, lograron cabida en publicaciones porteñas, como *El Hogar* (a la que dirigió el uruguayo Constancio C. Vigil y que en Montevideo tuvo a su semejante *Vida Femenina*, donde publicaron

poemas desde Emilio Oribe a Leandro Vilariño) o en el diario *Crítica* (orientado por el también compatriota Santiago Botana), y dentro de este en la *Revista Multicolor de los Sábados*, supervisada entre 1933 y 1934 por Jorge Luis Borges y Ulises Petit de Murat. En este último suplemento hay páginas de Morosoli, Amorim y Juan Carlos Onetti y la serie narrativa “Veladas del fogón”, de Francisco Espínola, recogida póstumamente en 1985. Paralelamente, entonces, algunos escritores empezaron a tomar distancia del elitista proyecto “ilustrado” de los patricios del ochocientos: admitieron que su literatura alternara a vuelta de página con una receta de cocina, con algunos inútiles consejos para curar la neurastenia o con avisos estrambóticos sobre mágicas píldoras que abolían el dolor de hígado o que favorecían el renacimiento del cabello. Sólo triunfó en esta margen del Plata el proyecto de la revista semanal *Mundo Uruguayo*. Fundada el 8 de enero de 1919, llegó a vivir hasta el 28 de junio de 1967 (Nº 2.509), porque supo moderar la introducción de colaboraciones demasiado novedosas, acudió a un diseño dinámico en privilegio de lo circunstancial y atendió los requerimientos del espectáculo (fútbol incluido), aunque sin desmedro de los materiales más literarios.

Sin examinar estos antecedentes, hacia fines de los años cuarenta los entonces jóvenes de la “generación del 45” denunciaron que sus predecesores carecían de autocrítica y de rigor y que, por una especie de debilidad espiritual, incurrían en el elogio y la protección mutuos al amparo de las migajas del presupuesto oficial. Estas prácticas, nada tuvieron que ver con el ejercicio de rituales casi mafiosos, según fue la mirada del “45”. En todo caso fueron el resultado de una frustración impuesta por las nuevas reglas del mercado cultural. La consecuencia no podía ser otra cosa que un circuito de cofradía al que los intelectuales uruguayos estuvieron forzados a construir, protegiéndose con buenos modales para respirar, aunque más no fuera en pequeños reductos de un contexto repentinamente hostil.

## **II. El último refugio**

Cuando en Uruguay el mercado cultural ya había cambiado hacia medios de mayor gravitación pública y hasta de mediadores, cuando los géneros tradicionales estaban extinguiéndose en la prensa masiva, un solitario caso, el de José Monegal (Melo,

1892-Montevideo, 1968), se transformó en rara excepción. Entre 1950 y 1968, Monegal colaboró en el Suplemento dominical de *El Día* con una narración breve, aparecida con una asiduidad sólo superada por las entregas de la historieta *Tarzán*.

Por esa época, los consumidores de la cultura de masas recibían todos los domingos una breve dosis de la interminable serie sobre “*las aventuras del hombre mono*” mientras que, a pocas páginas de distancia, se servía el plato criollo, un cuento de invariable ambiente campesino. Los cuentos de Monegal y la célebre historieta tienen, con todo, otros puntos en común. Los dos hacen uso de una serie de regularidades o de “*recurrencias narrativas*” (según terminología de Greimas): fundan su discurso en la dinámica de las secuencias según la morfología básica del folletín y el cuento popular, en el que los acontecimientos se encadenan sin perder de vista al personaje como eje de la acción narrada; los actantes encarnan un ideal o un arquetipo (el héroe, el villano) o un rasgo bien subrayado de la vida social (el desvalido, el prepotente, etc.) o una subclase en el entramado social (comisario, matrero, estanciero, peón, bolichero, etc.). Algo muy parecido, se sabe, ocurre en el cine popular que empieza a disputar el público a la narrativa. Y, en particular, eso acontece con el *western*, que encierra muchas de estas características, empezando por los personajes estables, que no dejan de ser puntos de atractivo contacto, ya que -a diferencia de sus predecesores- Monegal imagina en sus historias una suerte de *far west* criollo, esa frontera uruguayo-brasileña que todavía hoy sigue siendo un enigma o una caja de sorpresas para quien mira desde el sur. A la vez, tanto en el *western* como en la historieta o en los cuentos de Monegal aparecidos en *El Día*, hay un peso significativo de lo que Paul Ricoeur llama “*la dimensión episódica del relato*”: se trata de propuestas narrativas que requieren de un receptor que básicamente ponga su atención “*en las contingencias que afectan al desarrollo*” de los acontecimientos narrados. (9) Por otra parte, y no menos importante, el diálogo entre palabra e imagen que se produce en toda historieta tiene, en los relatos de Monegal, un alto grado de contacto, de familiaridad y hasta de confluencia narrativa, ya que sus cuentos siempre estuvieron acompañados por una ilustración semiexpresionista -entre trágica, burlona y *naïf*- realizada por el mismo autor, como un significante imprescindible de lo que dice la letra.

Pero, a diferencia de la propuesta que se hace en *Tarzán*, donde la previsibilidad de las acciones y las instancias de la trama es infalible, en los relatos de Monegal suele



activarse una suerte de “vuelta de tuerca” que altera el desenlace imaginado por el lector ingenuo. Para poner un par de ejemplos, en el cuento “Las dos sentencias del capitán Lezama”, la dureza del militar montonero cuando ata a un degollado a su degollador no le causa ningún remordimiento, porque considera su resolución un acto de justicia. Una vez concluida la imprecisa guerra civil en que ocurrió ese hecho terrible, el militar vuelve a su estancia, y ante la sugerencia de un hombre del pago que lo reconoce, aun en la paz, como su superior, en cuanto a que esa justicia fue “*demasiado dura*”, Lezama no parece incomodarse. De inmediato, no obstante, se aleja de la casa y se vuela la cabeza de un tiro de pistola. En “Cerrazón”, otro militar tiene que prender a un hombre que asesinó a un estanciero y a un comisario. Rechaza el dinero que le insinúa la viuda del terrateniente y se encamina al cumplimiento del deber, pero la esfera del derecho deja, como siempre en Monegal, espacio para la decisión personal, casi anárquica, y el agente del aparato represivo del Estado en lugar de apresarse al doble asesino lo deja ir hacia el otro lado de la frontera, hacia el Brasil, cuando escucha de su boca las historias de prepotencia y corrupción que corresponden a los dos muertos.

Estos dos ejemplos, con todo, muestran que en Monegal es posible advertir una *previsibilidad de lo imprevisible*, sólo en apariencia paradójica, que viene a coincidir – como en los productos estandarizados en la fase “superior” de la industria cultural de la última centuria– con las expectativas del lector-ingenuo de acuerdo con los patrones de la literatura de cordel. Esto es: el receptor para el que se piensa estas ficciones es, al fin y al cabo, el de un suplemento de domingo, al que semana a semana se le oferta un entretenimiento, una benévola intromisión en su jornada de descanso y, por lo tanto, de lectura, quizá la única de que dispone. Esa *previsibilidad de lo imprevisible* oficia como una rápida *catharsis*. Porque, en suma, el escritor criollo simula sustraerse a las formas “extranjeras” del relato globalizado con el que convive a vuelta de página, pero a su vez extrae de esas experiencias el modelo para construir el suyo, con el que representa un segmento de la arcadia criolla.

En consecuencia, resultaría muy fácil o demasiado cómodo, afirmar sin matizaciones que en esta cadena textual (y la imagen se utiliza no en sentido metafórico, sino en atención a la continuidad y los regresos de una pieza a otra), se propone un universo “bárbaro”. La risa, la sensualidad -sugerida con picardía y bien controlada por la pertenencia masiva del texto-, la muerte, la ausencia de la ley o, mejor aun, la debilidad

del aparato jurídico del Estado, suponen, un poco mecánicamente, la existencia de un mundo “bárbaro”. Monegal relativiza las bondades del mundo moderno pero no lo niega. O, si se quiere, a diferencia de Yamandú Rodríguez o de su coterráneo Zavala Muniz, no abriga la certeza plena de que el progreso económico represente una norma infalible para la mejora de la condición humana. Desde luego, tampoco se desprende de sus ficciones que crea en la revolución, más bien a la inversa, esta cadena textual suele proponer la salida individual, casi anárquica, quizá por eso la elección de la frontera, esa tierra de nadie y de todos.

Es cierto que antes de Monegal habían probado suerte en las páginas del Suplemento Dominical de *El Día* –y bajo este modelo de narración rural– Adolfo Montiel Ballesteros y Juan José Morosoli, pero el primero llegó a colaborar entre 1940 y 1944 con sólo veinticinco relatos y el segundo, que se inició en 1934 pero fue particularmente activo entre el 47 y el 54, no pasó las siete decenas de cuentos publicados. Unos años después de la muerte de Monegal, en 1972, Ángel María Luna retomaría esta tradición hasta 1983; su producción fue muy vasta en esa década ya que merodeó los ciento cincuenta relatos. Desde entonces la experiencia no se ha vuelto a repetir en ningún medio uruguayo, o en todo caso asumió en esta era posmoderna la forma peculiar de relato que se nutre de discursos y experiencias heterogéneas, incluyendo ideas, notas y delirios de sus corresponsales reales o imaginarios por Internet. Me refiero a la columna que entre 1991 y 1997 publicó Mario Levrero en la revista *Posdata*.

A mediados de siglo *El Día* llegaba a una multitud de lectores. En 1957, según estimaciones de Roque Faraone, su tiraje andaba entre 60.000 y 80.000 ejemplares, cifra esta última que debería alcanzar los domingos. (10) Colaborando en un medio tan expansivo, pudo Monegal hacer de su literatura una mercancía con la que consiguió una remuneración razonable, aunque estuvo muy lejos del paraíso de la profesionalización plena, del ideal del escritor que gana un salario con el que se mantiene. El tabloide dominical, impreso en papel color sepia, al que dirigió inicialmente Eugenio Alsina y luego, durante décadas, la poeta Dora Isella Russell –devota de dos altares: la obra de Juana de Ibarbourou y los prohombres de la lista 14 del batllismo–, constaba de un repertorio en el que figuraban, además, las crónicas de viaje bastante ascéticas, las reseñas de libros y las notas culturales muy benevolentes con los artistas amigos y más bien inclinadas a la recordación emocionada del pasado. Todo esto se codeaba con la

apología de la familia Batlle Pacheco y la respetuosa evocación de los intelectuales afines al Partido Colorado. (11)

Monegal era blanco, así que otros eran sus dioses laicos: Aparicio Saravia, Luis Alberto de Herrera y las tradiciones del medio rural en franco retroceso. Nunca ocultó esas pasiones, pero en el diario batllista se vio obligado a travestirlas en esos cuentos domingueros para comunicarse con un vastísimo número de receptores y obtener el curioso estatus de ser un cuentista popular sin haber publicado un solo libro de cuentos. Sólo al final de su vida y a instancias de sus editores, recogió en algunos volúmenes tan dilatada labor que totalizaría unos 350 relatos. (12)

### **III. ¿Un escritor popular?**

Conviene hacer alguna precisión acerca de lo popular que ya se ha mencionado con insistencia y en relación a diversos campos. El caso José Monegal viene de perillas para reflexionar sobre un concepto tan huidizo y últimamente tan de moda en diversas disciplinas. En un libro ya clásico, Néstor García Canclini concluye que “*lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tiene el sentido unívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral*”. Es decir, el pueblo ha sido, desde el Iluminismo, un motivo de preocupación para las élites que han ensayado diversas formas de *representarlo* en el teatro de la vida política y cultural. Los románticos asociaron la exaltación de la irracionalidad con la pureza que radicaba en el campesinado, y vieron –como lo ha estudiado Raymond Williams en *The Country and the City* (1973)– el campo como el espacio de representación de la pastoral. Esa línea parece transmitirse, sin mayores violencias –y con las debidas distorsiones, ajustes y acomodados–, al núcleo básico de la literatura campesina rioplatense y sulriograndense hasta, por lo menos, mediados de los cincuentas de este siglo. Monegal calza dentro de esa percepción en un momento en que las investigaciones y miradas sobre lo popular han alcanzado un cierto nivel de sofisticación, ya cuando puede considerarse que “*los folcloristas hablan casi siempre de lo popular tradicional, los medios masivos de popularidad y los políticos de pueblo*”.(13) Esto es: en la época en que se multiplican por toda América Latina las investigaciones antropológicas y los emprendimientos museísticos; cuando la industria cultural fabrica o promueve (según la tesis que quiera

seguirse) hechos de consumo masivo; cuando llega al apogeo Juan Domingo Perón en Argentina, Getulio Vargas en Brasil y cuando, en Uruguay, se combinan el moderado populismo democrático de Luis Batlle Berres (populismo, al cabo) y el agresivo desempeño de Benito Nardone, quien agita los mitos y ritos campesinos como esencias de la nacionalidad, dispositivo que conectó con supuestas reivindicaciones para los productores rurales.

Lo popular en Monegal funciona en una intersección que imbrica, por un lado, seres que se presentan como arquetípicos de ese medio rural y, por otro, las posibilidades de conquistar a través de la prensa masiva a un lector no especializado, pero entrenado por la tradición en que se inscribe este narrador para aceptar y celebrar ese tipo de representaciones.

Muy a pesar de su evidente capacidad de irradiación masiva, la crítica literaria de ese período no le dispensó mayor atención y, salvo excepciones algo tardías, ni siquiera se detuvo a pensar en el ejemplo de un escritor que podía llegar a tanta cantidad de lectores con una constancia de casi dos décadas. Seducidos por la renovación vanguardista que llegó tardíamente a estas orillas, a través de la obra y la prédica estética de Borges y de Juan Carlos Onetti, una renovación que tiene su plataforma básicamente en la narrativa de Faulkner, Hemingway, Céline, Virginia Woolf, Joyce y Kafka, críticos como Emir Rodríguez Monegal (sobrino del narrador criollo), Mario Benedetti, Carlos Real de Azúa y Ángel Rama prefirieron una escritura experimental, compenetrada con los universales. Esa opción implicaba el rechazo del “*realismo melancólico (como decía Borges del de Payró y Gálvez) de una literatura pueblera y rural, rala, chata y amanerada*”. La cita corresponde a Carlos Martínez Moreno y puede ubicarse en dos artículos muy distantes, esgrimida en dos momentos para la defensa de dos modelos narrativos opuestos a la abominada tendencia criolla. Primero, en ocasión de la reseña de la novela *Quien de nosotros* (1953) de Benedetti; segundo, en un ensayo sobre *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, a poco de su aparición. (14) Este generalizado descarte puede explicar que Monegal no figure en ninguno de los numerosos panoramas sobre la historia literaria de su época, a los que redactó o dirigió el mencionado núcleo de la “generación del 45”. El entusiasmo por un recambio entonces sano y hasta impostergable, les impidió ver que había otro caso que, desde las

páginas de la prensa conservadora, paradójicamente innovaba el realismo campesino. (15)

Monegal tenía la formación autodidáctica que podía obtenerse en una ciudad del interior, si bien en el particular corrió con ventajas. Su padre, don Cándido, era propietario de la librería más prestigiosa y mejor nutrida de Melo, una ciudad que hacia 1910 contaba con más de veinte mil habitantes y había adquirido cierto auge cultural autónomo de Montevideo. Además de una imprenta relevante en la zona y de un periódico de larga vida (*El Deber Cívico*, 1887-1984), los Monegal publicaban libros, como la primera edición de *Su majestad el hambre* (1910), de Ernesto Herrera. En el periódico de la familia, se inició escribiendo artículos y cuentos en su temprana juventud. Pintor, músico, andariego y bohemio, incursionó también en la poesía, el teatro y luego, ya radicado en Montevideo a fines de la década del treinta, escribió novelas y se convirtió en el historiador-gacetillero del Partido Nacional.

#### **IV. La frontera de la divisa**

Para escribir la primera biografía extensa sobre Aparicio Saravia, Monegal se apoyó en una doble circunstancia político-profesional: la adicción partidaria, originada en el centro de operaciones de la divisa blanca, y la acendrada labor periodística. Durante años, a partir de 1950, publicó en el diario *El País* una serie de artículos a los que refundió parcialmente en el libro *Esquema de la Historia del Partido Nacional* (1959). Estos textos son los de un típico historiador de “cintillo” y, como tales, se granjearon un piadoso olvido o la irónica mirada del revisionismo histórico de los sesentas. (16)

Aunque su historia del bando nacionalista no sobrepase el seco *esquema*, con todas las limitaciones teóricas y prácticas, con todos los vicios formales y de fondo que esto comporta (condena tajante del oponente, exaltación de las “figuras” y los “ilustres” propios), el libro aporta algunas informaciones nuevas y ordena, por primera vez, una visión de conjunto sobre su colectividad política que otros abordajes próximos han esbozado con mayor pericia pero aún sin la probidad científica necesaria. (17)

La biografía del héroe mítico de su partido adolece de los mismos defectos que la sinopsis histórica mencionada. En ella persiste una extrema sujeción a lo meramente fáctico. Un ingrediente que apunta Real de Azúa en su estudio sobre la “*vieja historia nacional*”, se cumple en esta *Vida de Aparicio Saravia*: el desconocimiento de “*los sistemas o estructuras que en lo político y en lo militar, como en cualquier otra de las dimensiones de la vida social subyacen*” (*El Uruguay como reflexión*, op. cit., pág 580). Esto no empece contribuciones tales como el relevamiento de testimonios de los protagonistas de 1897 y 1904, que sin su trabajo se hubieran ido para siempre; la exhumación de algunos documentos sobre el caudillo y la prolija relación de los hechos de armas en las dos insurrecciones. Buena parte de los estudios posteriores recogen observaciones de este libro, empezando por el escritor argentino Manuel Gálvez quien canibalizó esta biografía en su *Vida de Aparicio Saravia*, aparecida en Buenos Aires en ese mismo año 1942, con esa combinación de velocidad de escritura y voluntarismo político que caracterizó a los numerosos libros que Gálvez publicó por esa época.

De acuerdo con la clasificación que también corresponde a Real de Azúa, la de Monegal es una biografía “*epizante*”, ya que en ella “*el personaje funciona como núcleo estructurador de un vasto proceso histórico*” (*Las Biografías*, op. cit., pág. 632). Si se piensa en su posterior destreza para la composición del cuento, sorprende la prosa vacilante de este libro, de un fraseo escueto cuando se trata de relatar episodios de marchas o enfrentamientos militares, de un discurso que se adensa con profesiones de fe partidaria y asociaciones entre su experiencia personal y la de quienes participaron en las “*patriadas*”.

En el plano más visible, los cuentos dominicales en el suplemento batllista no se cruzan con los ardorosos artículos embebidos de blanquismo del diario *El País*, ni con las propuestas de los dos libros mentados. Sin embargo, buena parte de la narrativa de José Monegal opera en forma contigua a su discurso histórico. Un multitudinario *primer sector* de sus relatos admite “*enunciaciones acreditadas solamente por la referencia*”. Esto robustece la relación con los textos sobre el pasado, en la medida en que “*lo real*”, coincide con la imagen de lo que “*realmente*” ha pasado. En estos casos, como plantea Roland Barthes:

“‘lo real concreto’ se vuelve la justificación suficiente del decir. La historia [...] es de hecho el modelo de estos relatos que admiten llenar los intersticios de sus funciones con notaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, hasta hace unos pocos decenios, contemporáneo del reino de la historia ‘objetiva’”. (18)

Esta concepción de la escritura se hizo evidente en centenares de cuentos monegalescos.

## **V. “Edad de oro” y modernidad**

Monegal quiso recuperar un pasado que ya estaba muerto cuando, hacia mediados de este siglo, emprendió su tarea. Esta declinación que explica la notoria retirada contemporánea de la narrativa posgauchesca acompaña, aparte de las razones ya advertidas, las condiciones objetivas del área económica agropecuaria:

“La empresa capitalista en el campo -dice José María Alonso- ha coexistido históricamente con una gran masa de productores familiares. El número de unidades productivas se amplía constantemente hasta la década del 50, con una marcada proliferación de la pequeña explotación, al amparo de una política agrícola y poblacional que la favorecía. A partir de ese momento, se produce un nuevo y marcado avance de las relaciones capitalistas en el campo, empeorando continuamente las condiciones de vida y de reproducción de la unidad productiva de carácter familiar [...]”. (19)

En 1908 la población rural representaba en el total de habitantes de la República un 24%; en 1956 el porcentaje descendió al 17% y, de ahí, progresivamente siguió cayendo hasta llegar al 8% en 1980 **(20)**. En todas sus ficciones Monegal recrea el estado anterior a la aguda crisis. Siguiendo el ejemplo, y la ideología, de José Hernández en *El gaucho Martín Fierro* (1872), representa con nostalgia -aunque sin la amargura de este y, sobre todo, sin sus lamentos- una “edad de oro” erosionada o extraviada por el avance de nuevas relaciones económicas, sociales y culturales. Hacia los años cincuenta la desfiguración de los rasgos convencionales del medio rural del norte, aislado de las ciudades o que penetra y permea los débiles centros poblados cercanos, lejos de la influencia de la capital y de casi toda injerencia “gringa”, le permite a Monegal agitar el propósito y el espectro de la autenticidad de los seres y la vida de ese tiempo remoto. “*El 18 de febrero de 1902*” comienza el cuento “El alegato del negro Peluquilla”; “*por el año 85*” transcurre “Incidente”; “*el tercer domingo de enero del año 1895*” se inicia “El caso misterioso del ciego Zacarías”, etc. Difícil identificar alguno que transcurra más allá de esas fechas, por cierto anteriores a la muerte de Aparicio Saravia.

Ese universo rural arcádico, de abierto campo uruguayo, de fronteras porosas, de jinetes y caballos, se había fracturado con la llegada del tren a esa zona limítrofe entre Uruguay y Brasil, donde se desarrollan la mayor parte de los cuentos de Monegal. Aun más, ese escenario sería aniquilado con el fin de las guerras civiles, el desarrollo vial y la multiplicación de los automotores, la consolidación de la estancia-empresa, la masiva migración de la gente del campo a la ciudad, el lento avance de la electrificación que “urbanizó” la vida del paisano sacándolo de su aislamiento ancestral, la introducción de la radio que fue modificando su lenguaje, sus hábitos y hasta su conducta gremial y electoral, como se probó con la aparición de la “Liga Federal de Acción Ruralista” y su conductor Benito Nardone, “Chico-Tazo”, que en un principio fue el primer líder radiofónico que registra la historia patria. **(21)**

Nada de esto comparece en la literatura de Monegal, que se va haciendo en pleno proceso de transformación. Al contrario: en ella las haciendas son latifundios de miles de hectáreas; los estancieros pueden ser despóticos, contrabandistas de alto vuelo o seres generosos, pero se igualan a sus capataces y peones en la ignorancia y se mezclan con ellos en los menesteres camperos y en las costumbres gauchas. Proliferan las travesías en diligencia para llegar al norte pero no hay un solo tren ni un automóvil; faroles o



velas alumbran sus casas de estancia, galpones o ranchos. El teléfono es uno de los pocos avances tecnológicos, pero funciona como un arma que sólo usa la policía para destruir las andanzas del matreraje y su aureola romántica, funciona como un límite entre dos épocas, como un corte en la comunicación de esas dos esferas. Esto ocurre, por ejemplo, en los cuentos “El teléfono de la tercera” y en “Para una historia de la aviación”, dos relatos de construcción paralelística. En el último de los citados se lee que “*Ciertas personas ilustradas sabían entonces lo que era un teléfono. Pero estas personas constituían el dos por diez mil del último censo*”.

El prospecto literario de Monegal tuvo algo de arquelógico en cuanto buscó la exaltación del criollo y sus valores, de ahí la contigüidad de sus ficciones con sus textos de historia política. Pero esta línea tan marcada no significó un ingreso en la “*idealización desafortada*”, primer destino que Ángel Rama indicó para quienes “*utilizaron el personaje más típico del campo, el gaucha*”. (22) Sus textos se pusieron a salvo, por lo menos, de esta concesión a la nostalgia porque eludieron el chato color local y el mero costumbrismo, centrándose en la peripecia narrativa y en los registros de habla de sus personajes. Y, antes que nada, porque las narraciones de José Monegal se nutrieron de un humor restallante capaz de mitigar la tentación trascendente y la mitificación terruñera.

En una literatura adusta y aun inclinada a la meditación “seria”, como puede verse en las ficciones del primer Espínola; en *Los alambreadores*, de Víctor Dotti o en *Los Molles*, de Santiago Dossetti, Monegal introduce en el cuerpo de la narración posgauchesca uruguaya la risa y la “*cosmovisión carnavalesca*” –para seguir las categorías bajtinianas–, (23) antes aun que el Serafín J. García de *Los partes de don Menchaca* (1957) y los *Cuentitos fogoneros* (1958). Es cierto que puede identificarse un precedente en los cuentos de Yamandú Rodríguez, pero el de Monegal es humor más desembozado, que a menudo parodia hombres, oficios y lenguaje; un humor al que logró complementar con ese dibujo de trazos expresionistas con que ilustraba sus narraciones. Por eso, también, son comunes las resonancias intertextuales de la picaresca española y hasta las referencias expresas a pasajes de *Don Quijote de la Mancha*, en los que el malentendido y el ridículo se alían con una visión grotesca aunque piadosa de los personajes, como las bodas de Camacho (referidas en “Un asunto importante”, cuento no recogido en libro, publicado el 2 de octubre de 1966) o la

genérica alusión a la locura de Alonso Quijano en “El boticario y la dama” o la total motivación de la anécdota en “El caso del paisano Aniceto Ortega”, en el que un pulpero gallego llama “Rocinante” a un peón criollo, apelativo que el paisano ignora y que desencadena una larga investigación.

El humor lo libera de otro compromiso. A diferencia de Víctor Dotti, quien encuadra sus ficciones en un rincón del departamento de Florida o a diferencia de Dossetti, quien hace lo propio en un perdido sitio de Lavalleja, Monegal pone en escena personajes en una geografía de la frontera sin que este espacio pase al primer plano de representación. Sus personajes son ajenos a los conflictos clasistas, a la explotación y el hambre que, por ejemplo, desde miradas diferentes habían tratado Justino Zavala Muniz en *Crónica de un crimen* (1926) (ese relato anticlerical, adverso al latifundio improductivo y la rapacidad de las burguesías pueblerinas), Enrique Amorim en *El Paisano Aguilar* (1932) y, luego, Asdrúbal Jiménez en su novela realista socialista *Bocas del Quebracho* (1951). En Monegal comparece la estancia, pero no los rigores del mundo del trabajo ni el abuso cotidiano del patrón sobre el magro salario y el trabajo del peón; hay mujeres en abundancia, pero ni se asoma la sexualidad promiscua ni los hijos ilegítimos; hay campo abierto pero no hay rancharíos ni “pueblos de ratas”, donde muchos desocupados de la estancia cimarrona se hacían desde el alambramiento de los campos a partir de la dictadura de Latorre (hacia 1875) hasta ahora. En estos relatos corre mucho alcohol, hay algunos ladrones de gallinas –siempre presentados como pícaros u holgazanes–, pero no hay hambre ni enfermedades venéreas ni todas las secuelas de la miseria que se pasearon triunfantes por el campo tecnificado posterior a 1904, y aun antes. Por cierto, estos relatos se ubican en un tiempo anterior a la modernización capitalista de la estancia, una coartada que los exime de introducirse en los riesgos de la denuncia de las injusticias que en la misma época en que escribía ni siquiera era ocultada por los conservadores Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui, quienes –como se advirtiera en el primer capítulo de este volumen– hicieron el primer diagnóstico severo de estos problemas en su libro *Detrás de la ciudad* (1944).

En efecto, Monegal empieza a colaborar en *El Día*, el *annus mirabilis* de 1950, el de la victoria de Maracaná, el año en que se aprueba la ley de Jubilaciones Rurales. En 1954, contando patrones y asalariados, sólo había un centenar y medio de jubilados del medio campesino. Y sólo ese año “la ley de Asignaciones Familiares de 1943, se hizo

*extensiva a los trabajadores rurales” (24). Sustrayéndose a esta nueva y compleja realidad, pero en medio de ella, los textos de Monegal concluyen por reforzar la ideología y los intereses de los grupos indiferentes o reacios a los cambios en las estructuras agropecuarias. Por más que exista –como ha señalado Washington Benavides– un sentimiento de fraternidad entre los seres que pueblan sus ficciones, es una solidaridad que no conoce diferencias, que se no reconoce la frontera de la acumulación del capital y, por lo tanto, la riqueza de unos y el hambre de otros. No sólo no promueve las tensiones entre las divisas, está claro también que la criolledad en las ficciones de Monegal desemboca en un intento por afirmar los valores de la paz y el respeto a la vida humana en lugar de hacer una exaltación de la épica criolla.*

*“Una obra se juzga por lo que calla”, dice Michel de Certeau al tratar el caso de la literatura popular en Francia y los estudios que se le dedicaran a fines de la década del sesenta. El niño, la sexualidad y la violencia son tres faltas que de Certeau identifica en esta literatura. En Monegal pueden agregarse estos tres ingredientes al olvido de la pobreza endémica y sus flagelos. (25)*

## **VI. Los desafíos técnicos**

Como le había ocurrido a Horacio Quiroga en *Caras y Caretas*, también Monegal debió ceñirse al espacio de una página del Suplemento de *El Día*. De esta presión periodística obtendría, como antes Quiroga, un buen aprendizaje. A la economía de recursos que el género impone, se agregaron los límites que poseía para escribir sus cuentos; esa doble norma le enseñó a tусar el discurso exhortativo que lo había tentado en su novela inicial, *Nichada (Un indio de la selva ecuatorial)*, 1935, y que no alcanzó a eliminar totalmente en otras dos novelas aún inéditas que pude leer en originales, hoy depositados en el Programa de Documentación en Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República): *El Bajo de Toledo*, escrita hacia fines de la década del cuarenta y *La Tragedia de los Medina*, redactada en 1951.

Gracias a la tiranía del espacio preestablecido, Monegal supo calcular la oportunidad de cada adjetivo, desplazó lo descriptivo en favor del desarrollo de la historia, concentró habitualmente la tensión del relato en los diálogos. Discípulo ortodoxo de los realistas decimonónicos, construyó sus historias en función de los acontecimientos y por eso prevaleció la voz de un narrador omnisciente y “objetivo”. Amenazado por el riesgo de repetirse en un ritmo de producción tan devorador, tuvo que probar diversas técnicas de estructuración del cuento. A saber: la historia dentro de la historia; la alternancia en el uso de ciertos vocablos paratextuales que indican la atención a un “*asunto*”, “*caso*”, “*relato*”, “*historia*” o “*cuestión*”; diferentes operadores de principio, introducidos desde las primeras frases o suspendiendo su esclarecimiento hasta las últimas líneas; cambios de perspectiva e inserción de textos de segundo nivel, tales como partes policiales o cartas; la imitación de la voz y los tonos de un narrador oral, como el de los fogones campesinos y a consecuencia de ello –ya lo señaló Ruben Cotelo– el empleo del *flashback*. Así aprendió la técnica del cuento en la tradición de Edgar Allan Poe, la que cuida de la “*construcción*” y el “*efecto*” del hecho narrado, desechando lo decorativo, la que se obsesiona por la comunicación “*natural*” con un lector de masas. (26)

Sus historias de campos y pueblos fronterizos se cimentaron en cuatro principios narrativos:

a) El texto realista paradigmático, de acuerdo al modelo trazado por la literatura del siglo XIX, en que la narración se cifra en la referencia y en un cuadro social vívido. Ejemplos de tal línea abrumadoramente mayoritaria son “Raíz de un drama”, “Último capítulo de un destino”, “Cerrazón” y “Arquetipo”, cuentos provistos de una *atmósfera* fatal; “El trío Silverio Espinosa”, “Del séptimo círculo criollo”, “Un hecho histórico”, “El boticario y la dama”, “Bombas de acción retardada”, “Cuestión entre lobizones”, casi todas estas narraciones con firmes toques jocosatíricos. Desfila una variada y modesta *comedia humana* de la “barbarie”, con las salvedades que se ha establecido a esta noción, en el microcosmos rural, que tiene su centro irradiador en la estancia cimarrona y el entorno de la frontera con Brasil. Se destacan, especialmente, los “*milicos de la policía*” (desde el comisario al guardia civil), así como el matrero, el peón, el estanciero, el contrabandista, los negros, las mujeres de toda condición y clase social y, al fin, los puebleros. Según un pronunciado ingrediente romántico y aun levemente anárquico, de todos ellos le importa destacar la aventura individual por

encima de los emprendimientos colectivos. No en vano la mayoría de los textos de Monegal llevan como título el nombre del protagonista o remiten a una acción determinada, en las que sobresalen el "*drama*", la "*tragedia*" y el episodio humorístico, con abundantes iteraciones inevitables en su vertiginoso ritmo de producción, a la vez que hilvanadas por la ocasional reaparición de personajes en otros cuentos.

b) Más que los tipos humanos o las clases sociales, le interesó fundar nuevos rasgos del carácter criollo: el "mamado" ocurrente, la china querendona y pícara, el milico astuto y, principalmente, el charlatán. Es cierto que, un poco después, Serafín J. García (bajo el seudónimo Simplicio Bobadilla) marcará estos rasgos en sus mencionados "*cuentitos fogoneros*", algunos de los cuales fueron adelantados en la revista *Peloduro*, pero lo hará con recursos técnicos convencionales y estereotípicos a los que Monegal intenta soslayar.

El silencio, la parquedad o los sobrentendidos son características de los paisanos de Espínola o de Dotti, como en el cuento "Los alambradores", del primero o "El hombre pálido", del segundo o también en "Rodríguez", donde Espínola convierte el silencio en clave del criollo, quien por ese medio resiste y vence la tentación y el mal. La obra toda de Morosoli ejemplifica esa parquedad quien, además, en sus numerosos ensayos justifica teórica y sociológicamente esa opción. En efecto, la vida transhumante del "siete oficios" o la ruda y paciente tarea del calero o el calagualero lo obliga a convivir con el silencio.(27) En cambio, la mayoría de los personajes de Monegal son expansivos y hablan hasta el cansancio; muchos de sus relatos se fundamentan en el malentendido o la indagación del significado de una palabra o frase a la que el criollo ignora pero no cesa hasta que encuentre una respuesta o interpretación, lo que suele producir el efecto humorístico (como en el mencionado "El caso del paisano Aniceto Ortega"). Desde esta mirada, sus relatos fisuran el canon realista casi documental al que aspiraron otros colegas y coetáneos.

c) Las historias de animales y hombres, en la forma clásica de la fábula y en la "*semi-fábula*" de tantos relatos breves, en los que "*conviven la existencia de los hombres y el vivir de los bichos*". (28) De esta tendencia tan típica de la narración rioplatense, son muestras cabales "Tragedia ante dos zorros", "La muerte de don Sarandí" y la novela *Memorias de Juan Pedro Camargo* (1958).

d) Por último, hay un sector minoritario de relatos fantásticos que se apoya en las leyendas populares, especialmente la del lobizón o "*lobizome*", como el personaje del negro Martín Vera, de "Las razones de la crucera", que se convierte en sucesivos animales. No se trata del rescate en estado puro de una leyenda popular, sino de su reelaboración personal porque, como explica Louis Vax:

"al pasar de la literatura oral a la escrita, cuento y leyenda se transforman sensiblemente: el escritor escéptico sucede al narrador convencido; el autor solitario que se dirige a lectores lejanos y dispersos dista mucho del hombre que toma la palabra ante un auditorio reunido". (29)

## VII. La frontera política

Escribir para un diario colorado obstruyó la posibilidad de narrar las "heroicidades" de las guerras civiles saravistas de 1897 y 1904, sobre las que Monegal tanto podía decir, pero en las que no podría ocultar su parcialidad. Por eso cuando en algún cuento - como "Simón Mansilla" o "Problema resuelto" - menta un "*barullo*" o una "*patriada*", y siempre poco más que una mención, ya que nunca los hechos de armas hegemonizan del relato, si se los llega a identificar, estos episodios de armas acontecen en la "Revolución de las Lanzas" de Timoteo Aparicio (1870-72). O incluso antes, en un épico pasado evanescente, de claras proporciones míticas.

Esa obligatoria frontera política a la que no estuvieron sujetos tantos otros -como Yamandú Rodríguez en el cuento "La primera elección" o el propio Espínola en *Don Juan, el Zorro*- redundó en un beneficioso distanciamiento estético. Monegal tuvo que desplazar la pasión de divisa del cuento al artículo y de ahí al libro militante. El fervor blanco de la biografía saravista y del *Esquema de la Historia del Partido Nacional* cambia de piel en sus cuentos, mediante el amortiguador humorístico y la preocupación

por el carácter individual. Pero si no promueve las tensiones entre las divisas, está claro que la criolledad en las ficciones de Monegal desemboca en un intento por afirmar los valores modernos de la paz y el respeto a la vida humana en lugar de hacer una exaltación de la épica criolla, a la vez que busca, sin un estilo sentencioso, contrastar lo uruguayo con lo brasileño, tan cercano en el topos donde se desarrollan sus historias. Así hace circular a sus personajes por esa frontera difusa, en la cual ocurre la paradoja de una ideología conservadora que fija los límites entre los dos estados-nación y la realidad de los intercambios culturales entre los que viven y pasan a un lado y otro de la línea. Del lado “hispanico” de la frontera, en suma, aparece un astuto defensor quien, en pocas páginas, se las arregla con algunos personajes, unos pocos accidentes geográficos y, sobre todo, un “espesor” de habla semigauchesca que lo coloca en la vigorosa tradición rural de la comarca, como uno de sus últimos y más singulares representantes.

---

## Notas

(1) *El escritor y la industria cultural*, Jorge B. Rivera. Buenos Aires, Atuel, 1998, págs. 145 y 55, respectivamente. Véase también *Medios de comunicación y cultura popular*, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. Buenos Aires, Legasa, 1985.

(2) “Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales”, Daniel Bell, en *Industria cultural y sociedad de masas*, Autores varios. Caracas, Monte Ávila, 1992, pág. 14.

(3) “El País. Suplemento Literario (3/9/27 a 24/3/28)”, C[arolina] B[lixen], en *Diccionario de Literatura Uruguaya. Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*. Montevideo, Arca, 1991. Alberto Oreggioni (director), págs. 149-150.

(4) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Norma, 2ª ed., 2000. Otras fuentes sobre periodismo cultural y folletín en el Río de la Plata: *Guía de revistas culturales uruguayas, 1895-1985*, Mario Barité y María G. Ceretta. Montevideo, El Galeón, 1989. *Medios de comunicación y cultura popular*, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. Buenos Aires, Legasa, 1985. “Introducción” a *La Novela Semanal, 1917-1926. Vol 1*, Margarita Pierini. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes-Página/12, 1999. “Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga”, Jorge B. Rivera, en *Todos los Cuentos*, Horacio Quiroga. Madrid, ALLCA XX/UNESCO, 1993. *El escritor y la industria cultural*, Jorge B. Rivera. Buenos Aires, Atuel, 1998. “La irrupción rioplatense del semanario ilustrado y algunos de sus efectos sobre el campo intelectual”, Eduardo Romano, en *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.). Buenos Aires, Alianza Ed., 1999. *Bibliografía de la prensa periódica de Montevideo, 1906-1930*, Mercedes Rodríguez y Ana María Ruiz. Montevideo, El Galeón, 1990.

*Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario en las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Eduardo Romano. Buenos Aires, Catálogos/ El Calafate Ed., 2004.

(5) “Nuestras mujeres”, Hugo D. Barbagelata, en *Páginas sudamericanas (Ensayos de historia y literatura)*, Barcelona, Casa Editorial Sopena, 1909, pág. 183.

(6) *La creación de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria para Mujeres en 1912*, María Julia Ardao. Montevideo, Florensa y Lafón, 1962.

(7) *Revistas em Revista*, Ana Luiza Martins. São Paulo, FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial, 2001.

(8) “¿No era Ud. el que quería una buena revista nacional?...”, Sin Firma, en *Actualidades. Semanario Nacional*, Año 1, N° 13, 5 de noviembre de 1924.

(9) “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, Paul Ricoeur, en *Historia y narrativa*. Barcelona, Paidós, 1999. (Traducción de Gabriel Aranzueque) [1978].

(10) *La Prensa en Montevideo (Estudio sobre algunas de sus características)*, Roque Faraone. Montevideo, Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República, 1960.

(11) Véase *Suplemento dominical del diario «El Día». Índice general alfabético*, Luis Alberto Musso. Montevideo, Biblioteca Nacional, 1997.

(12) “José Monegal. Guía de notas literarias publicadas en el Suplemento de *El Día*”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, N° 27, abril de 1990, págs. 149-163. Incluido en *Suplemento dominical del diario «El Día». Índice general y alfabético*, op. cit., págs. 116-118. A las casi cuatro centenas de cuentos y estampas narrativas, cifra que debe alcanzar, y aun superar, si se agregan los textos narrativos aparecidos en otras publicaciones periódicas, hay que añadir 37 piezas, además artículos, crónicas de viaje y poemas, publicados en el Suplemento desde 1938.

(13) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini. México, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, especialmente capítulos V y VI.

(14) “*Quien de nosotros...*”, en *Marcha*, Montevideo, N° 708, 12 de febrero de 1954. (Recogido en *Mario Benedetti. Variaciones críticas*, Montevideo: Libros del Astillero, 1973. Edición de Jorge Ruffinelli, pág. 42). “Paritorio de un exceso vital”, en *Psicoanálisis y Literatura*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, Cuadernos de Literatura N° 14, 1969.

(15) No todos menospreciaron o ignoraron a Monegal. Arturo S. Visca reclamó atención para su obra en la primera de sus selecciones de narradores uruguayos, la *Antología del Cuento Uruguayo Contemporáneo*, Montevideo: Universidad de la República, 1962. Ruben Cotelo reseñó favorablemente la primera selección de cuentos: “Un narrador popular”, en *El País*, Montevideo, 10 de mayo de 1964. Para



una bibliografía de y sobre Monegal, véase nuestro repertorio incluido en *La narrativa rural en la región. Homenaje a Juan José Morosoli*. Montevideo, Universidad de la República/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2000.

(16) Por ejemplo, en su artículo “Las dos dimensiones de la defensa de Paysandú”, Carlos Real de Azúa anota: “El 2 de enero –también– la prensa blanca recordará (emocionada) el hecho y seguramente José Monegal le dedicará una enésima nota de su interminable serie sobre la Historia del Partido Nacional”. (*Marcha*, Montevideo, 2a. sección, N° 1238, 31 de diciembre de 1964. Recogido en *Escritos*, Carlos Real de Azúa. Montevideo: Arca, 1987, pág. 263). Sin embargo, el estudioso ni siquiera menciona las dos contribuciones Monegal en su trabajo sobre *Las Biografías*, Montevideo: CEDAL, 1969, Capítulo Oriental N° 40, ni en los dos fascículos de la misma colección titulados *El Uruguay como reflexión*, Montevideo: CEDAL, 1969, Nos. 36-37. Y eso pese a que las listas de autores y obras no son selectivas.

(17) Me refiero a la *Breve Historia del Partido Nacional*, Washington Reyes Abadie. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

(18) “El efecto de lo real”, Roland Barthes, en *Polémica sobre Realismo*, Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1982, págs. 151-153. (Traducción de Nilda Finetti).

(19) *Nuestro Agro ¿Tiene Futuro?*, José María Alonso, Montevideo: CIEDUR, 1984, pág. 10. (Fascículo 3 de la serie “Uruguay Hoy”). Para otros guarismos así como su interpretación relativos al caso Monegal, véase mi prólogo a *Cuentos de milicos y matreros*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1993.

(20) Mientras redacto la primera versión de este texto, el 13 de abril de 1999, antevísperas de las elecciones internas de los partidos políticos, pasa por el centro de Montevideo una marcha multitudinaria que comprende a productores de todo el país y de todas las clases sociales del medio rural. La movilización se produce, según los voceros gremiales, ante la evidencia de la destrucción del aparato productivo del campo y frente al permanente desdoblamiento que pone en riesgo cualquier lejana posibilidad de recuperación. Seis años después, los reclamos siguen intactos, al margen de la recuperación de los valores de venta del ganado del que han usufructuado, con creces, quienes son poseedores de las mayores extensiones de campo.

(21) *Benito Nardone. El Ruralismo hacia el poder (1945-1958)*, Raúl Jacob. Montevideo, Banda Oriental, 1981.

(22) “Las narraciones del campo uruguayo”, Ángel Rama, en: *Marcha*, Montevideo, Año XXII, N° 1047, 3 de marzo de 1961.

(23) *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Mijail Bajtin. Madrid, Alianza Editorial, 1998. (Versión de Julio Forcay y César Conroy). Véase, especialmente, la introducción del libro.

(24) “Trabajadores rurales: su condición de pobreza”, Nelly da Cunha, en *Desde abajo. Sectores populares en los años treinta*, Oribe Cures, Nelly da Cunha, Rodolfo Porrini. Montevideo, Banda Oriental, 1998, pág. 147.

(25) “La belleza del muerto”, Michel de Certeau (escrito en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel), en *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, pág. 63. (Traducción de Rogelio Paredes) [1974].

(26) *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Mario Lancelotti, Buenos Aires: EUDEBA, 1965, pág. 26 et passim.

(27) Consúltese especialmente “La soledad y la creación literaria”, “El siete oficios” y “Minas, el hombre y el paisaje”, en *La Soledad y la Creación Literaria. Ensayos y otras páginas inéditas*, Juan José Morosoli. Montevideo, Banda Oriental, 1971. Edición, prólogo y notas de Heber Raviolo. (2ª ed. Montevideo, Banda Oriental/Intendencia Municipal de Lavalleja/Fundación “Lolita Rubial”, 1999).

(28) Washington Benavides, prólogo a *Cuentos Escogidos*, José Monegal. Montevideo: Banda Oriental, 1967, págs. 9-10. Consúltese especialmente su introducción a la primera antología de esta clase de relatos: *Cuentos de Bichos*, José Monegal. Montevideo: Banda Oriental, 1973, págs. 5-8.

(29) *Las Obras Maestras de la Literatura Fantástica*, Louis Vax, Madrid: Taurus, 1980. (Versión española de Juan Aranzadi), pág. 48.

---

## **Bibliografía**

ALONSO, José María (1984), *Nuestro Agro ¿Tiene Futuro?*, Montevideo, CIEDUR.

ARDAO, María Julia (1962), *La creación de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria para Mujeres en 1912*, Montevideo, Florensa y Lafón,.

BAJTIN, Mijail (1998), *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

BARBAGELATA, Hugo D. (1909), *Páginas sudamericanas (Ensayos de historia y literatura)*, Barcelona, Casa Editorial Sopena.

BARITÉ, Mario y SERRETA, María G. (1989), *Guía de revistas culturales uruguayas, 1895-1985*, Montevideo, El Galeón.

BARTHES, Roland (1982), “El efecto de lo real”, en *Polémica sobre Realismo*, Buenos Aires, Editorial Buenos Aires.

B[LIXEN], C[arolina] (1991), “El País. Suplemento Literario (3/9/27 a 24/3/28)”, en *Diccionario de Literatura Uruguaya. Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*. Montevideo, Arca.

- COTELO, Rubén (1964), “Un narrador popular”, en *El País*, Montevideo, 10 de mayo de 1964.
- CURES, Oribe, DA CUNHA, Nelly y PORRINI, Rodolfo (1998), *Desde abajo. Sectores populares en los años treinta*, Montevideo, Banda Oriental.
- DE CERTEAU, Michel (1999), *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- FARAONE, Roque (1960), *La Prensa en Montevideo (Estudio sobre algunas de sus características)*, Montevideo, Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República.
- FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge B. y ROMANO, Eduardo (1985), *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.
- JACOB, Raúl (1981), *Benito Nardone. El Ruralismo hacia el poder (1945-1958)*, Montevideo, Banda Oriental.
- LANCELOTTI, Mario (1965), *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1954), “*Quien de nosotros...*”, en *Marcha*, Montevideo, N° 708.
- \_\_\_\_\_ (1969), “Paritorio de un exceso vital”, en *Psicoanálisis y Literatura*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, Cuadernos de Literatura N° 14.
- MARTINS, Ana Luiza (2001), *Revistas em Revista*, São Paulo, FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial.
- MONEGAL, José, (1967), *Cuentos Escogidos*, Montevideo, Banda Oriental.
- \_\_\_\_\_, (1973), *Cuentos de Bichos*, Montevideo, Banda Oriental.
- MOROSOLI, Juan José (1971), *La Soledad y la Creación Literaria. Ensayos y otras páginas inéditas*, Montevideo, Banda Oriental. Edición, prólogo y notas de Heber Raviolo. (2ª ed., (1999), Montevideo, Banda Oriental/Intendencia Municipal de Lavalleja/Fundación “Lolita Rubial”).
- MUSSO, Luís Alberto (1997), *Suplemento dominical del diario «El Día». Índice general alfabético*, Montevideo, Biblioteca Nacional.
- PIERINI, Margarita (1999), “Introducción” a *La Novela Semanal, 1917-1926. Vol 1*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes-Página/12.
- RAMA, Ángel (1961), “Las narraciones del campo uruguayo”, en: *Marcha*, Montevideo, Año XXII, N° 1047.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1964), “Las dos dimensiones de la defensa de Paysandú”, en *Marcha*, Montevideo, 2a. sección, N° 1238.
- \_\_\_\_\_ (1969), *Las Biografías*, Montevideo, CEDAL, Capítulo Oriental N° 40.
- \_\_\_\_\_ (1969), *El Uruguay como reflexión*, Montevideo, CEDAL, Nos. 36-37.

- \_\_\_\_\_ (1987), *Escritos*, Montevideo, Arca.
- REYES ABADIE, Washington, (1989), *Breve Historia del Partido Nacional*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- RICOEUR, Paul (1999), *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- RIVERA, Jorge B. (1993), "Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga", en *Todos los Cuentos*, Horacio Quiroga. Madrid, ALLCA XX/UNESCO.
- \_\_\_\_\_ (1998), *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel.
- ROCCA, Pablo (1993), "Prólogo" a José Monegal, *Cuentos de milicos y matreros*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_\_ (2000), "Repertorio bibliográfico de y sobre José Monegal", en *La narrativa rural en la región. Homenaje a Juan José Morosoli*, Montevideo, Universidad de la República/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- RODRÍGUEZ, Mercedes y RUIZ, Ana María (1990), *Bibliografía de la prensa periódica de Montevideo, 1906-1930*, Montevideo, El Galeón.
- ROMANO, Eduardo (1999), "La irrupción rioplatense del semanario ilustrado y algunos de sus efectos sobre el campo intelectual", en *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.). Buenos Aires, Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario en las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos/ El Calafate.
- SARLO, Beatriz (2000), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Norma.
- S/F (1924), "¿No era Ud. el que quería una buena revista nacional?...?", en *Actualidades. Semanario Nacional*, Año 1, N° 13.
- VAX, Louis (1980), *Las Obras Maestras de la Literatura Fantástica*, Madrid, Taurus.
- VISCA, Arturo S. (1962), *Antología del Cuento Uruguayo Contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República.
- VVAA (1973), *Mario Benedetti. Variaciones críticas*, Montevideo, Libros del Astillero. Edición de Jorge Ruffinelli.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila.