



PROJECT MUSE®

La narrativa de Angel Rama

Mabel Moraña

Nuevo Texto Crítico, Año I, No. 1, Primer Semestre de 1988, pp. 97-106 (Article)

Published by Nuevo Texto Crítico

DOI: <https://doi.org/10.1353/ntc.1988.0000>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/487519/summary>

LA NARRATIVA DE ANGEL RAMA

MABEL MORAÑA

University of Southern California

La sólida labor de investigador, crítico, periodista, antólogo, de Angel Rama (1926-1983) constituye sin duda un hito ineludible en la historia intelectual de Hispanoamérica. Señalado alguna vez en el Uruguay como el "arquetipo del intelectual, del escritor, del crítico de la generación del 45", el nombre de Angel Rama supera, sin embargo, por la extensión y alcances de una labor desarrollada en diversos países y aplicada a innumerables tópicos, el arraigo localista y en ese sentido limitativo, de aquella calificación.

Polémica y apasionada, pero siempre rigurosa, su obra crítica rescató del olvido múltiples nombres marginados por el gusto y los intereses dominantes, trayendo a la luz buena parte de la historia secreta del continente e impulsando una tarea de reanonización literaria de la que quedan aún muchas etapas que cumplir. La importante labor desarrollada por Rama en la Biblioteca Ayacucho, el completísimo cuadro de un período crucial de las letras uruguayas condensado en las páginas de *La generación crítica*, sus estudios sobre el Modernismo, su atención al fenómeno de transnacionalización cultural, su exhumación de figuras de la talla de Rufino Blanco Fombona, por ejemplo, su respeto optimista por la labor de las nuevas generaciones, fijaron definitivamente una imagen aguda y polifacética de la crítica sociológica entendida, en sentido martiano, como un alto "ejercicio del criterio". Los desacuerdos que puedan existir con respecto a aspectos particulares de su obra parten, sin duda alguna, de este reconocimiento básico.

Las incursiones de Rama en el campo de la creación literaria, específicamente el drama y la ficción en prosa son, sin embargo, mucho menos conocidas. Ellas brindan, no obstante, una imagen complementaria y en más de un sentido inesperada del crítico uruguayo.

Iniciado en la actividad literaria desde las páginas de la revista *Clinamen* (1947), publicada por los estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias, integrado hacia fines de los 50 al semanario *Marcha*, el perfil crítico de Rama va progresivamente definiéndose y proyectán-

dose hacia el continente en un impulso de apertura y cosmopolitismo que el Uruguay vive como parte del ambiente general de postguerra.

Como clara expresión de la variedad de sus intereses, sus dos primeros libros, publicados ambos en 1951, se bifurcan hacia la creación y hacia el análisis cultural. Con pocos meses de intervalo salen en ese año *Oh sombra puritana!*, novela de corte romántico-naturalista, y *La aventura intelectual de Pedro Figari*, ensayo crítico. Hacia fines de la década el elenco de la Comedia Nacional estrena en Montevideo tres obras de teatro de Rama: *Lucrecia* (escrita en 1957 y puesta en escena en 1959), *La inundación* (compuesta y estrenada en 1958), y *Queridos amigos* (escrita en 1958 y estrenada en 1961). En junio de 1961 Ediciones Asir publica *Tierra sin mapa*, conjunto de entrañables estampas narrativas que reproducen aspectos cotidianos de Galicia, la tierra materna, libro que obtuviera dos años antes en Buenos Aires el premio Valle Inclán y que se agota rápidamente.¹ Solo tres meses después la Editorial Alfa reedita este volumen, con ilustraciones de Leopoldo Novoa. En ese mismo año la misma editorial anuncia la aparición de *Desde esta orilla*, conjunto de relatos, que no serían, sin embargo, publicados en forma de libro. Algunos de los textos que compondrían ese volumen aparecieron luego dispersos en diversas revistas. De ellos ha sido relocalizado hasta ahora el que lleva por título “Lía es distinta”, originalmente incluido en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura* en junio de 1965 y reproducido recientemente por revista Hispamérica.²

Desde una tribuna cultural sustentada por el bienestar económico y la calma política del Uruguay de entonces, los narradores del 45 (Carlos Martínez Moreno, José Pedro Díaz, María Inés Silva Vila, Mario Benedetti, Mario Arregui, Armonía Somers, Julio da Rosa, entre otros) se abocan principalmente a la creación de un público que por extensión y diversificación de gustos culturales ampliara los parámetros de la elite ilustrada, ávida consumidora de cultura europea.³

En una dinámica de exploración literaria y rigor crítico, los narradores del 45 descubren en el cuento —quizá por ser “el género, más equilibrado y a la vez más provocativo”— un arma para sus intensas y fugaces exploraciones de la realidad inmediata atravesada con frecuencia por el tono nostálgico y los vuelos de la imaginación.⁴ Tal vez por percibir al Uruguay, como indicara Mario Benedetti, como “un pequeño país de historias breves”, la novela se da como una forma literaria más vacilante y menos recurrida.⁵

Oh sombra puritana!, novela de 126 páginas publicada en rústico por la Imprenta Helios, está fechada “Abril 1950” y antecedida por un verso de Quevedo: “Y Dios está mirando tus entrañas”.⁶ Escrito en primera persona, el relato se va revelando, a medida que avanza la lectura, como una narración epistolar a través de la cual el protagonista reconstruye los

últimos meses de su vida pasados en una anónima ciudad del interior del país.

La historia comienza con la llegada a "X", adonde el personaje fue destinado como profesor de enseñanza media, y se desenvuelve de manera lineal teniendo como destinatario a Luisa, hermana del protagonista, residente en Montevideo.

A lo largo de sus doce capítulos, el texto va marcando un crescendo psicológico que recorre todas las etapas desde el nerviosismo inicial del personaje hasta la locura final, pasando por todos los matices del ensueño, la hiperestesia y la alucinación.

La descripción del estado de ánimo del protagonista a los pocos momentos de su llegada a "X" aparece ya como un indicio de su propensión al desequilibrio:

Esperé unos minutos, pero no dejaban de escudriñarme y pasar a mi lado comentando en voz baja, aunque no tanto para que no los oyera, mi atuendo, mi cara tan propicia a las bromas; la sola idea de la ridícula figura que hacía, custodiado por las dos viejas e inmensas valijas de mi madre, sacándome y poniéndome los lentes a cada segundo como me ocurre cuando me hallo nervioso, echando furtivas miradas en todas direcciones, me sumió en un estado tal de intranquilidad que cuando se me acercó un viejo ofreciéndome su auto de alquiler para llevarme a la ciudad, acepté de inmediato... (pp. 9-10)

La nostalgia del hogar, el recuerdo de la madre recientemente fallecida, el casi patológico apego emocional a la hermana, se combinan en la vida del joven profesor con su inmersión progresiva en una realidad sórdida y hostil que lo acorrala, en un proceso de persecución sin pausa, quebrando su personalidad.

Atrapado desde el comienzo por la fatalidad, el personaje, escaso de dinero, se aloja por error en el prostíbulo del pueblo, quedando así a merced de las burlas y la maledicencia. Robado por la dueña del prostíbulo enseguida de su llegada, carente entonces de todo recurso económico, el personaje se va descubriendo paulatinamente como el objeto de una siniestra confabulación que lo aísla provocando en él un repliegue paranoico que acaba en la locura. Poco tiempo después de su llegada la fisonomía del personaje delata su rápida destrucción:

En un mes había adelgazado hasta quedarme en los huesos y mi cara era la de un loco: hondas ojeras, mirar extraviado, toda clase de tics nerviosos. Sin darme cuenta hablaba en voz alta cuando iba solo por la calle y cualquier grito me sobreexitaba como si fuera el anuncio de una nueva desgracia. (p. 62)

El alejamiento del hogar materno, el viaje, el enfrentamiento de nuevas situaciones en un ambiente perverso y pueblerino funcionan como un acelerado descenso a los infiernos. El realismo naturalista del relato se apega a lo grotesco y patológico, a la exacerbación emocional, a la descripción de una atmósfera sórdida y corrupta evocada a partir de una memoria atormentada y autocompasiva.

(...) marcaba el día transcurrido con una cruz roja en el almanaque colgado frente a mi mesa, encima de los retratos de mamá y tuyo. Otra cruz hecha con sangre, me decía, y contaba y recontaba la fila perpendicular, para ver si en ese desgranar los números se aumentaban como por milagro (...)

Frente a mí tenía aquel pequeño cementerio particular que contemplaba hora tras hora con una melancolía nerviosa, y a pesar de todo era feliz cuando dejaba testimonio de una nueva muerte. Muchas las había individualizado. Allí yace la alegría, arriba la confianza, aquí el valor, al lado la capacidad de trabajo, casi al empezar el sueño y luego la tranquilidad. Pedazos de mí mismo pinchados sobre el almanaque con sus respectivas crucecitas rojas. (p. 33)

Despojado de toda cualidad heroica, el personaje expone su condición de víctima, rescatando a través de la escritura las instancias de su vida pasada como un martirio, un progresivo deslizamiento hacia la angustia y la degradación cercano a la irrealidad.

Es increíble, pero la sola sospecha de mi inexistencia me llenó de alegría. No me importaba nada de lo que me pudiera pasar. Me habrían de matar y yo vería con una risa regocijada y vengativa cómo se esforzarían por destruirme. ¿Qué podrían hacer contra mí que ya no estuviera hecho? ¿Qué habrían de destruir que ya no fuera una ruina? ¿Y de mí? Es que algo cambiaría en mí? Si soy eterno, intrasmutable, me decía, soy y seguiré siendo siempre igual, y ellos aullarán de desesperación porque cuando terminen de pisotearme me verán nuevamente de pie, y se hartarán de matarme sin poderme quitar la burla y mi maravillosa, irrisoria, monstruosa e inmensamente cómica existencia de fantasma. (p. 68)

En gradación ascendente, la imaginación reemplaza progresivamente a la realidad, creando momentos en que la tensión se manifiesta a través de visiones expresionistas de gran fuerza narrativa:

Mi imaginación suplía los silencios e interpretaba a su manera los mínimos ruidos, de tal modo que siempre creía estar presenciando un pano-

rama de lujuria desenfadada que regía con mano diestra el demonio. Sentía arder aquella casa, la veía recalentar el aire, evaporar la lluvia que la cubría de manchas de humedad y goteras, y en una metáfora bíblica la comparaba a una gran manzana corrompida que latía con ruidosos sístole y diástole. (p. 87)

Como pudo haber sucedido en la novelística de Eugenio Cambaceres, por ejemplo, el protagonista de *Oh sombra puritana!* sufre un proceso de progresiva marginación que se manifiesta desde el principio de la novela en diferentes planos convergentes. Su expulsión hacia la zona excéntrica de la sociedad está marcada en primer lugar por el abandono del espacio capitalino y su inmersión en el ámbito de la oscura morbosidad provinciana. En este espacio ya geográficamente marginal su situación comienza a precipitarse a partir de su localización en el prostíbulo, símbolo de lo oculto e instintivo, espacio paradójicamente público y privado que la comunidad disfruta y condena al mismo tiempo. La burla y la agresión social impiden su integración y aceleran un proceso de expulsión que arrastra al personaje a la evasión final de la demencia, marginamiento psicológico. Sus mismos movimientos por la ciudad se circunscriben a zonas alejadas del suburbio, en un paralelismo psico-espacial evidente que metaforiza su condición social.

Las nociones de destino y predisposición se entrecruzan hasta que el personaje, en el clímax de su desesperación, se rinde a la degradación que lo rodea, viviendo una experiencia sexual con una de las mujeres del prostíbulo como un desdoblamiento de su personalidad que su conciencia moral objetiviza delante de sus ojos:

Ya entonces había llegado a comprender que quien así me arrastraba hasta perderme no era yo, sino otro vendido a mis enemigos del que no me podía desprender. No era mi culpa. Por el contrario me sentía víctima de un despiadado enemigo más fuerte que yo, que agazapado bajo mi piel aguardaba mis distracciones para hacer de mí lo que quería. Era todo mi cuerpo el que se revelaba en contra de mí. (p. 91)

A partir de entonces la lucha principal es interior. El mundo cede paso poco a poco a la alucinación, la culpa de los otros se vuelve remordimiento propio, interiorizando el conflicto que consiste ahora en el enfrentamiento de su otro yo.

Así pasábamos los días, ambos en acecho como dos fieras. Veía cómo se despertaban en él los sueños lujuriosos y lo seguía cautamente para conocerlo, me decía, pero ya semi-vencido, porque al analizar sus pensamientos y recuerdos, una ola de goce se desplomaba sobre mí y me lleva-

ba revuelto y cuando hacía pie por fin ya era tarde y me quedaba a solas con mi angustia y mi rabia en tanto él descansaba ahíto. (p. 91)

La noción de culpa atraviesa el relato, dando pie a los principales excesos melodramáticos de la narración. Ajena o propia, la culpa se cierne sobre el personaje sustentando una maniquea interpretación del mundo. La visión demoníaca del mal venciendo al bien, la existencia de castigo sin crimen, la pérdida de los valores y de la identidad crean un desequilibrio que precipita el relato por un derrotero de tensión sin salida. Hacia el final de la novela el joven profesor alucinado recibe en su locura la visita del Arcángel San Miguel, que ha venido a salvarlo de su infierno, y se entrega a él en un mecanismo de compensación demente e imaginaria purificación. La novela se cierra con un adiós epistolar a la hermana lejana, despedida que parece preceder al suicidio.

Tres aspectos son principalmente destacables en la novela. Primero, el entrelazamiento de las esferas pública y privada que recupera, en la vertiente neo-naturalista de los 50, la concepción del ambiente social como sobredeterminante individual. Segundo, y estrechamente unido a lo anterior, el planteamiento del problema moral a través de una literatura que reactiva en un difuminado existencialismo, la visión kafkiana del ser humano condenado a una existencia alienada y fantasmagórica, en la que expurga imprecisas culpas originales, viéndose controlado por fuerzas que dirigen su conducta. En tercer lugar, la escritura como denuncia y mostración de las lacras sociales, de la oculta perversión de convenciones y valores dominantes. La narración no abandona la problemática de la novela urbana pero varía su localización, fijando la anécdota en el ambiente de una ciudad interior, mostrado como más prejuiciado y tradicionalista, por contraposición al evocado entorno capitalino, espacio de la infancia y la familia, que el personaje idealiza en la memoria.

Efectiva en su concepción general y fuerza narrativa, la novela se debilita por sus excesos. La hipertrofia del problema moral acentúa demasiado el perfil axiológico de los personajes creando un juego de extremas polarizaciones, y aunque la narración no carece de sugerencias y matices sus caídas constantes en el melodrama resultan inevitables. El recurso final del *deus ex machina* remata hiperbólicamente ese proceso. Novela psicológica, de atmósfera, demasiado adherida al esquema del naturalismo decimonónico, en que el romanticismo exacerbado expone una torsión morbosa y determinista, *Oh sombra puritana!* desfasa sus propuestas con respecto a la dominante neorrealista del momento, de problemática menos subjetiva. Sus mejores momentos (la interacción de personajes, alguna intercalación de raccontos, algunas escenas del desdoblamiento final del protagonista), la sostenida tensión dramática, revelan sin embargo un manejo

hábil de la técnica narrativa que toma un carácter tan diverso en los relatos posteriores de Rama.

Diez años distante de esa primera experiencia narrativa, *Tierra sin mapa*, ha sido definida como “un viaje de la sangre y de la memoria a Galicia, a semejanza del viaje de José Pedro Díaz a la Italia materna en *Los fuegos de San Telmo*.”⁷

La dedicatoria, preludio (“Entrada”) y epílogo (“Adiós”) del libro explican la concepción del texto y el arraigo semirreal, poetizado, de sus personajes.

No se hallará registro de esta tierra en ningún atlas, por grande y minucioso que sea. Se podrá encontrar en ellos todo, las Islas Bienaventuradas o las Tierras del Gran Tamerlán, pero no ésta, mucho más pequeña, que se abre hacia el mar y también se rehúsa dentro de valles recoletos. Y sin embargo existe. (...)

Yo sé que existe y dónde. Yo sé el lugar donde sus pueblos se esconden en el campo, apenas revelados por las lámparas encendidas que van de una a otra casa de piedra gris cuando la noche avanza; sé de sus encinas plantadas en círculos y del sembradío minucioso que recubre sus tierras; sé de sus alamedas y también del mar que se abre entre montañas. Puedo ver a sus hombres y mujeres en el trabajo, en el amor, en el sufrimiento o en la fiesta, y oír correr bajo el cielo, como un viento renovado, la música. (p. 9)

Como anuncia el narrador desde su “entrada” al texto, la narración se postula como una recuperación de la intrahistoria de los habitantes de un pasado lejano en tiempo y espacio que pertenece a la infancia materna en un pueblo español, retomada “in memoriam”. La escritura da forma al recuerdo que la madre volcó en la memoria de los hijos, durante las continuas evocaciones que luego el narrador combina con imágenes reales en su breve pero entrañable viaje por Galicia.

Con razón se ha dicho que en *Tierra sin mapa* recorre los relatos una “nostalgia en segunda potencia, la de la madre revivida por el hijo, que a su vez encuentra, en cierto modo, su propia infancia en la materna, ya que cada infancia, afirma Rama, son ‘dos infancias’, y las ‘alegrías, miedos, éxtasis de la infancia de nuestros padres que ellos evocan para nosotros’ se entretrejen con nuestra propia niñez, como ‘una enredadera que viene de muy lejos’”.⁸

El volumen de relatos está constituido por quince cuadros que tienen como constante la figura infantil de Lina, cuya percepción enhebra los distintos episodios que reconstruyen, sin hilo anecdótico común, la vida y costumbres en el pueblo gallego.

Con un intenso virtuosismo narrativo los textos tienen como núcleos temáticos los ritos de la cotidianeidad, a los que la mirada de la niña confiere un halo de misterio y poesía. En algunos relatos (“Las fogatas de San Juan”, “La Santa Compañía”) se recuperan fiestas o ceremonias colectivas como marco de anécdotas particulares. En otros (“Sobre la costa”, “La lluvia”, “Las lechuzas de Santa Marta”, “El viento”) los niños efectúan en atmósferas mágicas su descubrimiento del mundo. Otros, como “Los granos”, “La fiesta”, “Nacimiento”, “La risa”, “Somos pobres”, reconstruyen aspectos de la vida familiar (la vivencia del tiempo, las emociones y acontecimientos de un universo elemental e intenso) como instancias de una poética y gradual integración en el mundo de los mayores. En otros casos, como en “Máscaras en la romería” la sensibilidad infantil se integra en cuadros esperpénticos que revelan zonas inesperadas de la realidad.

En general los textos elaboran, con gran habilidad descriptiva, una atmósfera sinestésica y animista en que el mundo aparece alentado por una oculta y misteriosa vitalidad que traspasa, en la percepción de Lina, todos los aspectos de la experiencia cotidiana. En “El viento” los niños convocan con una bandera las corrientes de aire que apartarán el grano, y asisten al torbellino de la ventisca en el campo y entre las casas del pueblo como si se tratara de un misterioso concierto natural que confiere a las cosas un dinamismo nuevo. La prosopopeya recupera la perspectiva infantil, conceptualizada en general a través de todos los recursos que expresan el pensamiento analógico, a través del cual se intenta dar sentido a la experiencia.

El viento pasea por las casas desiertas: empuja puertas y ventanas, husmea donde no debe, aprovechándose de que no hay nadie para cerrarle la puerta en las narices. Pero su presencia es denunciada de inmediato: cada vez que extiende uno de sus brazos y empuja una ventana para curiosear en un interior solitario, un chirrido enojado grita: ¡Aquí está! (p. 61)

Otros textos, como “Los dos retratos”, se concentran en una episódica construcción de personajes que de manera casi casual desencubren instancias de su vida. En la evocación de Serafina los tiempos se entrecruzan en el relato de sus pasados amores.

[La historia] se va deteniendo despaciosamente y Serafina ya no habla. Se ha ausentado: está corriendo, joven, al lado de Fernando, y ese temblor del cuerpo no sabe si es el frío del largo crepúsculo o la emoción que en ella pone la presencia de ese mozo serio, de profundos ojos negros. Bajo el roble, muy unidos a su tronco, se cobijan de la ventisca con la cual ha entrado bruscamente la noche: ahora que se besan

con los labios fríos, quiere no oír la voz áspera de Ramona que la llama y que con una lámpara en la mano va buscándola entre la tormenta; quiere no oír la voz de su hija que la llama veinte años después para hacer preguntas tontas. (pp. 68-69)

El mundo de recuerdos, supersticiones y leyendas de *Tierra sin mapa* constituye la contracara del ambiente perverso y decadente que pinta la novela de 1951. La capacidad descriptiva, el cuidadoso y sugerente trabajo del lenguaje, la invención de pequeñas historias hilvanadas desde la maravillada perspectiva infantil, se articulan poéticamente en los relatos en los que el juego se mezcla a las creencias y las costumbres en un rito crédulo y temeroso de desciframiento del mundo que, para Lina, “sólo se descubre al merodeo”.

En las páginas finales del “Adiós” el narrador retoma la primera persona volviendo a los propósitos del texto: recuperar del trabajo del tiempo seres y anécdotas de un pasado hecho suyo, reproducir el ritmo de la vida que se transmite de padres a hijos como “una cadena sin fin”, como “una terca esperanza”.

“Lía es distinta” comparte algunos rasgos con los textos narrativos de Rama antes analizados. Como en *Oh sombra puritana!* y en los relatos de *Tierra sin mapa*, la presencia de la mujer actúa como un centro que concentra e irradia significados sobre el mundo representado. En torno a ella es que se plantea y desarrolla el problema moral, se aluden las fronteras entre convencionalismos y promiscuidad, se debate la problemática social y psicológica de seres sobrecondicionados por escrúpulos y expectativas. A través de un diálogo entre padre e hija aflora la fractura generacional y nuevamente se reparten “culpas” entre personajes atrapados por la trama estrecha de prejuicios e incomunicación. En el relato el padre contrapone a las ideas de su hija una hipócrita visión del mundo y de las relaciones interpersonales, al discutir una obra de teatro que termina entretejiéndose con la anécdota oculta, de amores clandestinos, que el padre mantiene con Lía, amiga de su hija. Esta discusión da pretexto a ciertas reflexiones de ésta con respecto a su vida y la de su hermano—alcohólico—hasta llegar al viraje final del relato en que la muchacha comunica a su padre que Lía ha puesto fin a sus amores con él por haber encontrado un amante más joven. Sin mayores pretensiones narrativas, el cuento descansa nuevamente sobre el personaje femenino, como verificando una frase de la protagonista: “... la culpa es de la poca capacidad operativa de los hombres”.⁹

Tal como indica lo anotado acerca de los textos de ficción de Angel Rama, la recurrencia de algunos de sus rasgos es notoria. También sus diferencias, como indicio de una intención de experimentación narrativa más que de una sistemática voluntad de cultivo y profundización del género. Más allá de sus logros concretos o de sus debilidades, *Oh sombra*

puritana! es obviamente la matriz que contiene los elementos temáticos básicos que después aparecen, con realización diversa, en las posteriores incursiones de Rama en la prosa de ficción: el planteamiento del problema moral, el enjuiciamiento de los restrictivos y provincianos convencionalismos sociales, la dimensión psicológica a partir de la cual se interioriza el mundo en sus desafíos y limitaciones, la relación del ser y su espacio vital, la ensoñación como contracara indiscernible de la realidad; en cualquier caso, la condición humana, que *Tierra sin mapa* muestra en su plenitud de magia cotidiana.

NOTAS

1. Según Enrique Anderson Imbert, los narradores del período en el Uruguay “podrían apartarse en dos familias, una de raíces en el suelo nativo, de emociones más fáciles, realista, descuidada en el estilo; otra de técnicas más rigurosas e inteligentes, esmerada en el estilo de la frase menor y en la construcción de la total arquitectura”. En este segundo grupo ubica a Rama junto a Carlos Martínez Moreno, José Pedro Díaz, Mario Arregui, María Inés Silva Vila y Mario Benedetti, entre otros. *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Epoca contemporánea* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970) pp. 377-378.
2. *Hispanamérica*, 39 (1984), pp. 55-60. El relato aparece antecedido por una nota de Alvaro Barros-Lémez, “Ángel Rama, narrador”, que incluye comentarios sobre las obras de ficción mencionadas del crítico uruguayo, pp. 49-54.
3. En relación con el problema de la creación de un público que aquí se menciona, ver Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX* (Montevideo: Editorial Alfa, 1963), p. 22, y *Los cuentistas del 45, Capítulo Oriental* No. 34 (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968), p. 529.
4. Benedetti, p. 27. Sobre la preferencia del cuento en los narradores del período ver también *Los cuentistas del 45*, p. 533.
5. Benedetti, p. 28.
6. *Oh sombra puritana!* (Montevideo: Ediciones Fábula, 1951). A continuación se indicarán las páginas correspondientes a las citas de acuerdo a esta edición.
7. *Los cuentistas del 45*, p. 539.
8. Arturo Sergio Visca *Antología del cuento uruguayo. V. Los del cuarenta y cinco* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1968), p. 89. Las citas que se harán a continuación pertenecen a la primera edición de *Tierra sin mapa* (Montevideo: Ed. Asir, 1961).
9. Alvaro Barros-Lémez indica también esta constante en la representación del personaje femenino, indicando que “En todos los casos, las acciones masculinas son reflejos, reacciones, consecuencias, de las originales acciones femeninas”, y agrega: “Parecería que los hombres estuvieran históricamente condenados a cumplir tareas ya decididas o señaladas por las mujeres”. (p. 54)