
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA

Hobart and William Smith Colleges (EE.UU.)

mansilla@hws.edu

Picaresca y sujeto migrante en *Veneno* de Hugo Fontana

Resumen: Este artículo analiza la presencia del género picaresco en *Veneno* (2000) de Hugo Fontana y la pone en contacto con la representación del sujeto migrante, categoría acuñada por Antonio Cornejo Polar. El protagonista de *Veneno*, Jorge Eduardo González Broemberg, mejor conocido como Tapita, encarna las fortunas y adversidades de un individuo que se hace a sí mismo –cual un pícaro- y que debe luchar no solo contra las dificultades que enfrenta un migrante proletario, sino también contra la eterna nostalgia frente a su país natal, vuelta casi una enfermedad.

Palabras clave: Hugo Fontana / *Veneno* / Picaresca / Sujeto migrante / Novela uruguaya

Abstract: This article analyses the influence of the picaresque genre in the short novel *Veneno* (2000) by Hugo Fontana, as well as discusses it as a representation of the migrant subject, a concept coined by Antonio Cornejo Polar. *Veneno's* protagonist, Jorge Eduardo González Broemberg, also known as Tapita, embodies the fortunes and misfortunes of an individual that, like a traditional pícaro, fights hard not only against the usual difficulties of a poor immigrant, but also against an eternal nostalgia towards his homeland, which seems almost like a sickness.

Keywords: Hugo Fontana / *Veneno* / Picaresque Novel / Migrant Subject / Uruguayan Novel.

Observa Giuseppe Gatti, en un artículo reciente, la ausencia de términos clasificatorios para las generaciones recientes de la literatura uruguaya¹. Esta falta de peculiaridades o consignas produce una miríada de proyectos narrativos que auscultan la realidad contemporánea con una libre adopción de recursos estilísticos y tradiciones literarias de diverso calado. En la obra de Hugo Fontana (Canelones, 1955), en particular, se percibe una versatilidad narrativa que se refleja, solo por citar tres ejemplos, en la recreación del espacio ficcional de Juan Carlos Onetti en *La última noche frente al río* (2006), en la fragmentación narrativa fundamental para reflejar las múltiples imágenes de Héctor Amodio Pérez en *La piel del otro* (2001), o más recientemente en el manejo del género negro y el minimalismo narrativo en *El noir suburbano* (2009).

En este artículo nos ocuparemos de analizar la presencia de la picaresca en *Veneno* (2000) y ponerla en contacto con la representación del sujeto migrante², categoría acuñada por Antonio Cornejo Polar. El protagonista de *Veneno*, Jorge Eduardo González Broemberg, mejor conocido como Tapita, encarna las fortunas y adversidades de un individuo que se hace a sí mismo —cual un pícaro— y que debe lidiar no solo contra las dificultades que enfrenta un migrante proletario, sino también contra la eterna nostalgia frente a su país natal, vuelta casi una enfermedad, o una ponzoña precisamente, que va mellando su espíritu.

La estructura narrativa de *Veneno* refleja, por un lado, el testimonio autobiográfico y nostálgico de Tapita el migrante, con marcas que lo identifican con la narrativa picaresca clásica (un relato episódico en primera persona que revela un aprendizaje y un proceso de autoconocimiento, impregnado de tono confesional, con afán de entretener a la vez que aleccionar al lector)³, y, por otro, la voz de un narrador cronista que lo desmonta, glosa y reviste para ponerlo en contacto con la historia más reciente del país y complementar así la voz del sujeto migrante. Conviene aclarar que estamos lejos de postular

¹ Giuseppe GATTI: *Grandes literaturas y pequeños espacios: la vexata quaestio de las fronteras culturales. El caso de Uruguay en la obra de Hugo Burel*. En *Cuadernos de ALDEEU*, n° 23, 2011, pp. 9-11.

² El concepto de sujeto migrante ha gozado de notable fortuna crítica en los últimos años. Postulado por Cornejo Polar para analizar las migraciones del campo y la ciudad en el contexto de las literaturas andinas, se ha dinamizado y aplicado a fenómenos migratorios mucho más amplios y recientes. Una buena introducción al concepto se encuentra en el libro de Raúl BUENO: *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Además, para una indagación más general, es útil el volumen compilado por Liliana Bela FELDMAN-BIANCO: *La construcción social del sujeto migrante en América Latina. Prácticas, representaciones y categorías*. Flaco-Ecuador, Quito, 2011.

³ Los elementos del género picaresco que empleamos para analizar *Veneno* son diseccionados y debatidos en Claudio GUILLÉN: *Toward a Definition of Picaresque*. En: Claudio GUILLÉN: *Literature as System*. Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 71-106; Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach*. En *PMLA*. Vol. 89, n° 2, 1974, pp. 243-244; y Francisco RICO: *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1970.

a *Veneno* como una novela picaresca. El propósito de este trabajo, en todo caso, es iluminar algunos aspectos de su construcción apelando a temas y recursos narrativos asociados con el género picaresco. De la mano de estos elementos propios del relato del pícaro, abordaremos luego el segundo aspecto primordial de la obra, que es la presencia del sujeto migrante y su condición liminar en el texto.

Remitámonos al inicio de *Veneno*, el cual –como en tantas narraciones picarescas o de crónica policial novelada (*Crónica de una muerte anunciada*, *El túnel* o *A sangre fría*)– nos revela su situación final.⁴ Tapita, el muchacho de Toledo, está en una prisión de Tejas esperando la pena de muerte. Su caso, según lo señala el narrador, supone la ingrata novedad de ser el primer uruguayo condenado a pena de muerte en los Estados Unidos. El delito, horripilante, se nos anuncia también, aunque solo se promete revelar sus motivaciones (lo que convencionalmente se llama *la historia detrás del crimen*) a lo largo de la novela. Tal es el estímulo o reclamo narrativo, en apariencia simple, que ofrece el narrador para captar nuestra atención: como el pícaro Lázaro cuando anuncia, en las páginas iniciales del *Lazarillo de Tormes*, que nos explicará el “caso” que origina su relato contándonos su vida.

Sin embargo, el planteamiento de los capítulos de *Veneno*, así como la disposición de la diégesis a cargo de tres narradores, producen un efecto envolvente en el lector, hasta el punto de provocar la sensación de que el caso de Tapita rebasa lo meramente anecdótico –propio de la “crónica de suceso” que la novela juega a ser⁵– y permite postular, por el contrario, el carácter absurdo y tragicómico de los hechos en los que el protagonista se vio comprometido. En ese aspecto tal vez es en el que debiera comprenderse la influencia de *Crónica de una muerte anunciada*, cuya narración también aspira a cuestionar la posibilidad real de comprender un crimen, debido a prejuicios sociales y morales que mellaban la autoridad del narrador y su intento de elaborar un relato coherente.⁶

⁴ Se trata de un detalle estructural advertido originalmente por Francisco RICO: *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1970.

⁵ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion: Veneno de Hugo Fontana*. En *Les Langues Néo-Latines*. n° 362, 2012, pp. 82- 85.

⁶ Esta interpretación de la novela de García Márquez se desarrolla en Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA: *Sobre la escritura en Crónica de una muerte anunciada*. En *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Vol. 22, n° 2, 2006, pp. 299-306. Por su parte, Raúl CAPLÁN (*Injection létale pour un pays sous perfusion...*, pp. 66-68) contextualiza *Veneno* adecuadamente como parte de una serie de novelas de “sucesos” que se producen después del periodo de la dictadura (1973-1985) e identifica *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez como un probable hipotexto para la obra de Fontana.

La estructura de la novela se distribuye a través de los discursos de tres voces bien distintas. En primer lugar, contamos con la narración de tintes picarescos de Tapita, que queda plasmada en una carta dirigida a sus amigos, testimonio de sus peripecias de migrante, desde que partió inicialmente a Buenos Aires, luego a Caracas y finalmente a Nueva Jersey y Nueva York. Tapita envía la misma carta a cada uno de ellos, empleando un colectivo “ustedes”, en un ejercicio autobiográfico, como una botella lanzada al mar: “Il n’entame pas un vrai dialogue ni n’attend de réponse”⁷. Este texto, que ha enviado Tapita repetidas veces, como quien toca la puerta con insistencia sin conseguir que le abran, sin cambiar siquiera una coma, se encuentra segmentado por el narrador principal (un *yo* que, puede inferirse, es el propio Hugo Fontana) y distribuido entre los capítulos 3, 7 y 9. Luego, contamos con el testimonio de vida del viejo Caravajal, el soldado y policía, “milico doble”, que narra su historia en el capítulo 6.

Este capítulo bisagra, el sexto, presenta el discurso de Caravajal, modulado por el narrador, quien al mismo tiempo se refiere a las opiniones y noticias que genera el encierro de Tapita entre los habitantes de Toledo. Al final del capítulo, tras la primera y única apelación de su abogado, “un cerrado silencio envolvió la historia [de Tapita] hasta hacerla casi transparente, virtual”, en contraste con el monólogo del viejo Caravajal, que cuenta su vida, mezclada con el desarrollo de la política del país. Solo al final del capítulo escuchamos la voz de Tapita: “Es poco lo que ha cambiado el pueblo en estos años [...] O de pronto es que yo vengo muy seguido y no doy tiempo a que las cosas sean de otra manera”⁸. Mientras, Caravajal cuenta su vida activa dentro del pueblo, aún ahora que está jubilado, y atestigua sus cambios. El capítulo 6, al presentar a los dos personajes uno junto a otro, anticipa su enfrentamiento en el capítulo 10, apenas se cierra el último fragmento autobiográfico, es decir, justo cuando Tapita acaba de relatar “sus fortunas y adversidades”.

Sin embargo, por encima de ambas narraciones –la extensa experiencia migratoria de Tapita y la sucinta, sedentaria, de Caravajal– se encuentra la voz del narrador, quien dispone los hechos con la autoridad de un demiurgo en los capítulos restantes. Aquel *yo* narrador que se identifica como parte del grupo de amigos de infancia de Tapita, e identificable con el autor implícito, Hugo Fontana, se atribuye un conocimiento bastante completo de los hechos y las

⁷ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 75.

⁸ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 105.

motivaciones del protagonista, hasta el punto de que raya en omnisciencia⁹, arrogándose desde las primeras páginas de *Veneno* la capacidad de auscultar los pensamientos de su protagonista y sus propios actos:

*Sé que nunca nadie causó tanta decepción a sus investigadores, como si ellos pensaran encontrar en su pasado y en algunos erráticos incidentes de su infancia y de su juventud las razones que terminarían explicando la ferocidad de aquellas llamas [...] Pero creo que yo sé cuándo empezó todo, cuándo y dónde se originó tamaña y equívoca crueldad, de qué modo sucedieron en realidad los hechos.*¹⁰

El narrador desbarata explicaciones psicológicas desde el inicio, aunque resalta, a lo largo de su propio discurso narrativo, cómo Tapita es, antes que un monstruo asesino de veinte personas, una víctima: por sus orígenes y condiciones culturales y familiares, la realidad económica que tuvo que enfrentar como inmigrante, el sistema judicial norteamericano y hasta el azar.¹¹ Como parte de esta estrategia, más bien de índole periodística, la primera anécdota que ofrece es emblemática de la vida del protagonista: una noche de parranda en los quilombos de Pando, Tapita invita alcohol a sus amigos (uno de sus grandes placeres) y luego ofrece pagarles la visita a los burdeles (su segunda gran afición). La melancolía de una de esas noches perdidas, aunada a la sensación de vacío de la juerga, acaba mal: una riña absurda, motivada por el efecto del alcohol en Tapita, que lo pone furioso, violento, agresivo. Acaba escapándose de la bronca, golpeado, malherido, se ríe y luego rompe a llorar. Otro ejemplo de esta agresividad se muestra en el capítulo 5 (cuando, otra vez borracho, golpea a un hombre que le observa sin razón aparente). Más adelante, el mismo narrador se encarga, por ejemplo, de contar uno más de los episodios de la adolescencia de Tapita en Toledo, cuando es testigo del incendio feroz de un galpón y ve a una pobre vaca corriendo envuelta en llamas.¹² Se trata de una imagen que se trae a cuento

⁹ El narrador nunca se identifica con su propio nombre. No obstante, cuando Tapita enumera a sus amigos, subido en lo alto del Empire State, el único que llama la atención en la lista, por no haber sido referido antes, es Hugo Fontana, a quien correspondería el *yo* del narrador (Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 139). Esta misma deducción se lleva a cabo en Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 79. Para el concepto de autor implícito, entendido como la imagen (variable de obra a obra) que nos hacemos del autor real (en *Veneno* curiosamente coinciden narrador y autor implícito) puede consultarse Michael TOOLAN: *Narrators and Narration*. En: Michael TOOLAN: *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Routledge, London & New York, 1988, pp. 76-84.

¹⁰ Hugo FONTANA: *Veneno*, pp. 17-18.

¹¹ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 74.

¹² Cfr. Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 43.

cuando relata, al final de la novela, el incendio del hotel Navarro, donde la cama se estaba incendiando “como un galpón de madera y lata, como una vaca enloquecida”¹³, evocando aquella memoria juvenil de Tapita. Como se ve, el discurso del narrador modula el relato de Tapita, lo complementa y hasta sirve para encontrar justificación a sus acciones.

Examinando ahora a fondo la narración a cargo de Tapita (expuesta en capítulos 3, 7 y 9), empecemos por evidenciar cómo el relato autobiográfico del protagonista está marcado por el género picaresco. Muestra patente de ello es que sus aventuras están signadas por la mala suerte. Es como Sísifo, quien sube la cuesta con mucho esfuerzo y, apenas llega a la cumbre, se cae para volver a empezar. Tal es el ritmo narrativo de las peripecias de Tapita, de subidas y bajadas, triunfos y fracasos, en sube y baja constante, víctima de la diosa fortuna, lugar común de la picaresca.¹⁴ Este rasgo picaresco clásico, el de la vida como un viaje con varias subidas y bajadas, se fusiona con el discurso del sujeto migrante, propio de la realidad hispanoamericana de las últimas décadas, el cual también está marcado por la hostilidad del nuevo espacio que acoge al individuo recién llegado. Efectivamente, la retórica tradicional en torno a la migración:

*normalmente comprende el punto de llegada —la ciudad— como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales.*¹⁵

En el caso de Tapita, sus experiencias en las grandes urbes a las que migra conllevan desgracias, producto de la susodicha hostilidad inherente a ellas. En Caracas, luego de acumular dinero con la pensión para estudiantes universitarias, invierte todo en un camión, que se vuelca. Casi pierde toda su inversión y debe quedarse a vigilar la mercancía, ya que corre peligro de lo saqueen. Como él mismo comenta, el hecho es de “pura mala suerte y bastante miedo”¹⁶. En Nueva York, le roban el taxi con el que se ganaba la vida, a lo que cual le dicen los policías que “hoy no es su día de suerte”¹⁷.

¹³ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 177.

¹⁴ Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach*. En *PMLA*. Vol. 89, n° 2, 1974, pp. 243-244.

¹⁵ Antonio CORNEJO POLAR: *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno*. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, n° 176-177, 1996, p. 839.

¹⁶ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 118.

¹⁷ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 141.

Por último, cuando instala su perfumería y parece que está alcanzando la estabilidad y el éxito económico, le roban y dejan vacía la tienda¹⁸, otro duro revés de la fortuna.

Además de la consciencia de ingresar a un espacio urbano peligroso, el discurso del sujeto migrante, como lo es Tapita, es un discurso descentrado, ya que posee más de un lugar de enunciación: “El desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece y lo condena a hablar desde más de un lugar”¹⁹. He aquí una muestra de cómo se mezclan el aquí y el allá en *Veneno*:

*Yo sé dónde estaba mi casa, cuál era la esquina, qué se veía desde el patio del fondo y qué desde las ventanas del frente, porque son cosas que he venido observando desde muchos años cada vez que miraba para afuera desde la ventanilla de un avión o de un ferrocarril, o desde la vereda de la pensión José Tomás Boves de Caracas o en las noches sin luna de Nueva Jersey cuando íbamos con mi mujer a ver cómo se iban encendiendo las luces de los edificios de Manhattan.*²⁰

Por eso se comprende que Tapita intente preservar la casa familiar en Toledo, a toda costa²¹, aunque se trate, en realidad, de una vivienda humilde, propia de una familia de escasos recursos. Pero el protagonista sigue confundiendo lugares: “A veces pienso que mi casa tenía un jardín a la entrada, con césped y con flores rojas y anaranjadas y con una senda para el garaje como en los barrios residenciales de Hoboken y de Union City”²². El protagonista admite que memoria y deseo se mezclan, sin poder separarse: “Es asombroso cómo mi memoria se ha transformado en una máquina de hacer trampas y la mayoría de las veces las cosas no coinciden con lo que realmente eran”²³. Como podemos comprobar, su discurso está totalmente descentrado, en la medida en que sus orígenes están confundidos entre recuerdos de veracidad y localización sumamente dudosas.

De hecho, la confusión entre el aquí y allá del migrante puede relacionarse con el problema de la identidad: el protagonista constantemente duda de quién

¹⁸ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 146.

¹⁹ Antonio CORNEJO POLAR: *Una heterogeneidad no dialéctica...*, p. 841.

²⁰ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 45.

²¹ Cfr. Hugo FONTANA: *Veneno*, pp. 45-46.

²² Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 46.

²³ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 47.

es, de sus recuerdos, de las características inherentes a su propio origen. Tapita, ya encerrado, tiene acceso restringido a los espejos y sostiene que “necesitaba el espejo todo el día, [...] me tenía que mirar a la mañana y a media tarde y de noche antes de que apagaran la luz, porque no podía ser que solo me pudiera mirar cada cuarenta y ocho horas, [...] un día me iba a mirar y no iba a saber quién estaba del otro lado”²⁴. Más adelante, en su entrevista con un periodista, el narrador interpreta el acto de mirarse al espejo que urge a nuestro protagonista. Esta interpretación aparece en el capítulo 4, que resulta una glosa o comentario del capítulo anterior, que es de corte autobiográfico. Ante la pregunta de por qué Tapita venía todos los años a su pueblo, el narrador responde: “Venía por la misma razón por la que usted se mira todas las mañanas al espejo”²⁵. Volver al pueblo es identificarse, reconocerse, como verse en el espejo.

El influjo de la picaresca se refleja en varios lugares comunes que catalogó Ulrich Wicks en un trabajo ya clásico sobre dicho género²⁶. En primer lugar, ya hemos resaltado el patrón estructural que hace de la situación final (Tapita preso esperando su castigo) el punto de partida de su relato. Nuestro protagonista, como un pícaro convencional, necesita narrar su historia para dejar testimonio de quién es. Además, la vida de Tapita, como la de un pícaro, es de constante movimiento, reinventándose y creándose maneras de sobrevivir. Pero siempre viene la fatalidad: le roban, lo despojan y cada despojo es más duro. Al final, después de mucho trabajar, vivir a salto de mata y malgastar, Tapita no ha ahorrado nada y acaba en la cárcel. A continuación, algunos rasgos picarescos adicionales presentes en *Veneno*:

El primer riesgo es una infancia inusual que, si bien el narrador la descarta, hasta el punto de afirmar que “no hay mayor intriga en ninguna saga familiar”²⁷, nos cuenta que Tapita es testigo de la infidelidad de su madre, que le debió causar una decepción profunda en el género femenino, un resentimiento (habría que pensar si allí se encuentra su vocación por las mujeres venales, en un gesto de venganza). Con sabiduría, el narrador despliega la primera parte de la historia (Tapita niño llegando de sorpresa a su casa por la mañana, cuando nadie lo espera) en el capítulo 1 e introduce la parte siguiente (Tapita y su hermana regresan inesperadamente y llegan a escuchar la voz de un hombre que no es su padre) al inicio del último capítulo, el 11, cerrando el círculo.

²⁴ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 54.

²⁵ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 69.

²⁶ Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative*, pp. 246-247.

²⁷ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 27.

Irónicamente, el narrador comenta lo siguiente: “Tampoco creo que ningún narrador llegue algún día a plantearse la posibilidad de convertir su vida en una novela, vida a la que seguramente, y tras la menor investigación, termine por considerar anodina o decididamente insignificante”²⁸. Adicionalmente, una de las explicaciones del nombre de Tapita se orienta a connotar la condición existencial del personaje: coleccionaba tapitas para elaborar felpudos –esas alfombrillas que se colocan frente a las puertas para recibir a la gente, como un hito fronterizo- y él mismo se queda en el umbral el día del incendio²⁹. Siempre fuera, en el umbral, condición marginal del migrante, que ya no está ni en un sitio ni en otro.

Otra característica picaresca es el ejercicio de trucos y roles: Tapita busca maneras de ganarse la vida, con argucias y a veces en el límite de lo legal; en Estados Unidos, en particular, es un inmigrante al margen del sistema. En lo que se refiere a interpretar roles, cada viaje implica para Tapita asumir nuevos oficios. Así como el pícaro es “mozo de muchos amos”, el protagonista de *Veneno* ejerce muchos empleos, de los que suele salir por la puerta falsa. Como señala Wicks: “The very ability of the picaro to perform in as many jobs as he does and to play as many tricks as he can resides in this large repertoire of many masks”³⁰. Desde sus años en Uruguay, Tapita desempeña trabajos varios: vendedor de puerta en puerta, guarda en la compañía de ómnibus. En Venezuela, siendo mozo en un club privado, se pelea con un alemán que lo veja y abandona el trabajo tras esa mala experiencia. En Nueva York, es taxista al inicio y se jacta de su nuevo rol: “¿Se dan cuenta, Tapita chofer de taxi en una ciudad en la que no conocía una sola calle ni una sola esquina?”³¹. Luego, antes de cometer el crimen, será vendedor ambulante y dueño de una perfumería.

Un nuevo rasgo picaresco es el incidente grotesco u horrible: incluyamos aquí todos los momentos de las farras, con golpizas y situaciones confusas en ambientes lumpenescos, que analiza acertadamente Caplán³². En estos incidentes nocturnos entre alcohol y mujeres de mal vivir, Tapita se nos revela como un individuo cerril y machista, además de insinuarse una pulsión homosexual no resuelta en él, que se manifiesta en radical homofobia³³. Es

²⁸ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 59.

²⁹ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 77.

³⁰ Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative*, p. 247.

³¹ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 138.

³² Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 79.

³³ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, pp. 80-82.

un aspecto que nunca se precisa, pero que el crimen en el hotel Navarro viene a poner en primer plano. De tal forma, Tapita no puede escapar de ser denigrado por la opinión pública debido a la interpretación homofóbica que se le da al crimen, que también resulta, en sí mismo, grotesco y espantoso.

La salida del hogar es otro rasgo de la picaresca: Tapita es consciente de que entra en un mundo hostil, aunque esté lleno de esperanza. En Buenos Aires, las argentinas no le hacen caso y él se siente un marginal. Después, Caracas, según él, posee “edificios enormes, avenidas de diez carriles, comercios de toda clase, un frenesí sin control”³⁴. Más tarde, al final del capítulo 7, Tapita alcanza una revelación sobre su futuro. Al llegar a Nueva York, Tapita sostiene que “estábamos llegando a un mundo en donde ya no podríamos volver la cabeza atrás y en donde la memoria ya no tendría el menor sentido”³⁵, con lo cual da fe de entrar a un punto de no retorno. De allí que el capítulo 9, el último segmento autobiográfico, configure su descenso hacia la nada. Sus años en Estados Unidos son exagerados, cursis, y de subidas y bajadas más intensas que las anteriores.

Esta sensación se plasma en el decepcionante encuentro de Tapita con la colonia uruguaya de Elizabeth, en Nueva Jersey: “Elizabeth siempre me pareció el lugar más detestable del mundo”, afirma, debido al pretendido y falso color local, repleto de negocios con nombres típicos donde uno “podía ser atendido como en su paisito”³⁶. Lo que busca Tapita son sus auténticas raíces (las del país que abandonó y no las que se recrean, en vano, fuera), que ya ha perdido, aunque regrese a Uruguay año tras año para buscarlas, infructuosamente. Luego de tantos años de haber emigrado, así es recibido en su última visita: “No fue nadie al aeropuerto y llegué solo a Montevideo y creo que más solo al pueblo. Juro que nunca me había sentido tan extranjero, ni siquiera cuando me perdía en las calles de Nueva York”³⁷. Un ejemplo del desapego que empieza a sentir es que, cuando monta su perfumería, se niega a darle un nombre que revele su origen, contra el deseo de su esposa, quien prefería nombres algo más típicos (“Primavera del Plata”, “El Ceibo” o “Aromas del Sur”). Luego del robo a la perfumería, que les obliga a volver a empezar y a reubicarse en Elizabeth (donde a Tapita no le gustaba vivir), se siente urgido de volver de visita a Toledo. “No viene al caso dar detalles y repetir que todo lo que encontré en el pueblo fue lo mismo que había hallado

³⁴ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 109.

³⁵ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 120.

³⁶ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 142.

³⁷ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 143.

en mis viajes anteriores y en los de diez años atrás y en los de veinte años”³⁸. Lo que no nos revela aquí, porque le avergüenza, es su choque con Caravajal, que supone la expulsión del pueblo.

Esta ocurre en el capítulo 10, cuando se narra la última visita de Tapita a Toledo. Como en el pasado, el protagonista vuelve para llevar a cabo aquel cansino ritual de irse de farra con sus amigos de infancia, lo que renueva, para él, su vínculo con el pasado. Por eso, cuando ya no lo espera nadie y no puede irse a perder a los burdeles por más que exhiba todo su dinero, nos encontramos ante su catástrofe vital, la revelación de que ya no tiene amigos. No es casualidad de que este encuentro sea narrado apenas acaba el relato autobiográfico de Tapita: al discurso picaresco, desarraigado y migrante se le opone la voz ancestral, autoritaria, firme y sedentaria de Caravajal. Como comenta el narrador sobre la última vista de Tapita a Toledo: “Yo sé que regresaba una vez más para que alguien o algo lo ayudara a combatir esa sensación de extranjería que venía experimentando desde mucho tiempo atrás y que había empezado a sospechar que jamás lo abandonaría”³⁹. Esta vez el viejo ritual ya no se puede cumplir. Tapita ofrece parranda, alcohol y mujeres para sus amigos, corriendo él con todos los gastos. Ninguno acepta su invitación. El protagonista insiste y Caravajal lo rechaza en el bar del pueblo, diciéndole: “Vos no conocés a nadie aquí”⁴⁰. Esto enerva a Tapita, lo saca de sus casillas. “¡Pero vos, qué vas a conocer antes que yo! ¡Aquí nadie conoce a nadie antes que yo!” replica Tapita⁴¹, pero nadie lo apoya en ese momento.

Luego de esa vejación, Tapita se la pasa encerrado los siguientes días y, apenas puede, regresa a Estados Unidos. Naturalmente, se siente expulsado de su pueblo y también herido en su orgullo, ya que nadie ha secundado su rito machista, que en este caso buscaba hacerle sentir que su éxito valía de algo; de allí su insistencia en ofrecer pagarles todos los gastos a su amigos, mostrándoles un fajo de billetes, que no obstante a nadie convencen. Precisamente, el sujeto migrante transmite experiencias contrapuestas: el éxito –social o económico– y el desarraigo y la nostalgia, a la vez. De forma que “triumfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante”⁴². En *Veneno* esta cohabitación de éxito y desarraigo se plasma como tragicómica, cruel y conmovedora, con Tapita ofreciendo derrochar su dinero

³⁸ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 149.

³⁹ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 153.

⁴⁰ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 164.

⁴¹ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 166.

⁴² Antonio CORNEJO POLAR: *Una heterogeneidad no dialéctica...*, p. 839.

(ganado ilegalmente con mucho esfuerzo) con alguien que quiera acompañarlo. Otra muestra de aquella heterogeneidad no dialéctica del discurso migrante –sujeto descentrado, entre la nostalgia por la aldea y el confort de su nueva vida– se presenta tal vez en la actitud negativa frente a la imagen del país en el extranjero (en Elizabeth, en los uruguayos reunidos en la plaza de Buenos Aires, en la persistencia de su mujer de ponerle a la perfumería un nombre que evoque la tierra) y la nostalgia que lo embarga tanto y no le permite avanzar. El éxito económico, ya lo vimos, no le sirve de nada, luego de tantos golpes de mala suerte, levantarse y superarlos. Patéticamente, cuando en 1997 tiene un fajo de dólares que muestra con orgullo y hasta vanidad de borracho en el pueblo, nadie acepta su invitación para irse de parranda.

Tapita, como migrante, empaña todo su texto de nostalgia, de necesidad de recuperar sus orígenes y de reconocerse en una imagen anclada en el pasado, que en su caso es su pueblo, su casa familiar y los amigos. Considerando la tragedia que se desata, pareciera que la nostalgia sufrida por el protagonista de *Veneno* no poseyera alivio posible. Esto resulta, en principio, difícil de entender, dado que el Uruguay contemporáneo es un país cuya identidad está ligada precisamente a la nostalgia y a volver la mirada permanentemente al pasado, tema que encuentra su máxima expresión en la narrativa de Hugo Burel. En obras como *Tijeras de plata* (2003) o *El club de los nostálgicos* (2011), este último autor recrea un Montevideo que se fue y que, subrepticamente, sigue presente. Tal es uno de los más notables contrastes entre los mundos ficcionales de Burel y de Hugo Fontana. La singularidad –o mejor dicho, la soledad literaria– del protagonista de *Veneno* radica en su extracción rural y al mundo al que se remiten, por ende, sus recuerdos. Esto revela un vacío en el imaginario cultural del Uruguay, el cual está signado por la memoria, solo que ésta se ha desarrollado, casi exclusivamente, en torno al espacio urbano de Montevideo⁴³, dándole al espalda al interior. No existe, para un sujeto como Tapita, un paliativo que no esté circunscrito a la capital, un espacio que le resulta ajeno. Por eso su nostalgia incurable lo destruye, hasta el punto de conducirlo a aquel horripilante crimen que va a purgar con la muerte.

Todo el tiempo, el protagonista necesita recordar para sentir que el tiempo no ha pasado y que él puede seguir reconociéndose. El inicio de la carta autobiográfica no puede ser más conmovedor en ese sentido: “Dios: creo que a veces olvidó cómo era la casa de mis padres”⁴⁴. Pero el país en su conjunto

⁴³ Fernando AÍNSA: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Trilce, Montevideo, pp. 29-49.

⁴⁴ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 44.

le da la espalda. Eso se ve a través del narrador, que resalta la condición minúscula e insignificante de Tapita (encarnada en su propio apelativo, un diminutivo), con fina ironía, a la luz de guiños a la historia e identidad del país. Tapita escapa a San Antonio, Tejas, inexplicablemente el 1 de mayo (designado día del trabajo en todo el mundo, menos en Estados Unidos, y Tapita se pasa toda la vida trabajando duro). Más adelante, se le aplica la pena de muerte el 25 de agosto, día de la independencia, totalmente lejos de la patria. Observa bien Caplán que “la vie et la mort de ‘Tapita’ fonctionnent comme des révélateurs de tout un pan de la réalité uruguayenne pendant trois bonnes décennies”⁴⁵. Los hechos de Tapita, sus intentos de progresar, su relativo éxito provisional y su fracaso, hasta caer en la ignominia, se corren en paralelo, sin rozarse, con la evolución histórica del país, de la dictadura a la democracia. El camino de Tapita es del desarraigo, característico de buena parte de la migración colectiva que es fenómeno del país oriental desde hace tres décadas. Por otro lado, quienes se quedaron sufren de un malestar algo distinto al desarraigo:

*Es indudable que el país parece vivir un estado de permanente melancolía en el que destaca la abúlica falta de acción y, sobre todo, una suerte de resignación en la que se mezclan las actitudes críticas y la reflexión desencantada, generando un estado de mesocracia. Esa melancolía se resume en la reivindicación de una especificidad local como expresión del país.*⁴⁶

A este propósito, pensemos en uno de los amigos de Tapita, Roque, muestra de un particular activismo que hace de la pasividad su modo de protesta, tan mediocre como el pueblo en el que vive y la desesperanza que lo rodea. Aquí también contamos con una ironía sugerente, ya que la antítesis del trashumante Tapita es Roque, quien se queda inmóvil⁴⁷. Las vidas de ambos también corren paralelas o parecen sintomáticamente conectadas, como el haz y el envés de la misma moneda (el migrante inquieto que es Tapita y el postrado meditabundo que es Roque). En 1984, Wilson Ferreira Aldunate es arrestado apenas regresa al país. Ese mismo año, Tapita y su esposa Silvia se marchan a Nueva York. Entonces Roque hace su protesta pacífica de inmovilismo en la plaza del pueblo. El comisario lo interrumpe,

⁴⁵ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 72.

⁴⁶ Giuseppe GATTE: *Grandes literaturas y pequeños espacios...*, p. 19.

⁴⁷ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 72.

diciéndole que “Uruguay necesitaba otras ofrendas diferentes a la de quedarse quieto durante semanas enteras a la sabia sombra de un prócer menor”⁴⁸ y conminándolo a retirarse. Al final de *Veneno*, el día que ajustician a Tapita, es nuevamente Roque el único en el país que realiza una protesta por aquella víctima de las circunstancias. En medio de las celebraciones patrióticas, su acto de disenso no es secundado por nadie: “Ya ninguno de nosotros se le acerca. Nadie intenta disuadirlo”⁴⁹. Se trata de la última muestra de que la patria de Tapita, o lo que queda de ella, le ha abandonado también. El día de la fiesta nacional, Uruguay cumple con los ritos patrióticos y uno de sus hijos muere lejos y olvidado de todos.

Podríamos quizás, con esa imagen, aproximar el significado de *Veneno* al de aquella tendencia que se encuentra en otro escritor de la misma generación de Fontana, Hugo Burel (1951), quien desarrolla “un discurso de cohabitación entre dos momentos, el del recuerdo nostálgico y el de una observación desencantada y autocrítica del presente”⁵⁰, aunque en el caso de la obra de Hugo Fontana en clave provinciana y de nostalgia destructiva. La historia de Tapita, aparentemente insignificante, más allá del escándalo que los medios de comunicación intentan hacer para obtener beneficio económico de la noticia, condensa, al extremo, el drama del migrante y sus vicisitudes existenciales, con una nostalgia que no logra plasmarse exitosamente (como en Burel), sino como un descenso hacia la nada, que lleva a la tragedia del personaje: Tapita, muchacho humilde, hecho a los golpes de la vida, hombre de múltiples trazas para sobrevivir que acaba por cometer un crimen espeluznante, azuzado por un desarraigo feroz, por el que debe pagar con la muerte. Con *Veneno*, Hugo Fontana no solo aborda un problema actual asociado con la identidad del país (la condición migrante, la melancolía, el desencanto), sino que demuestra también la vitalidad de una tradición literaria, la picaresca, capaz de encarnar —mejor ninguna otra— los conflictos que aquejan a la sociedad.

⁴⁸ Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 135.

⁴⁹ Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 182.

⁵⁰ Giuseppe GATTI: *Grandes literaturas y pequeños espacios...*, p. 13.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Trilce, Montevideo, 2008.
- BUENO, Raúl: *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004.
- CAPLÁN, Raúl: *Injection létale pour un pays sous perfusion: Veneno de Hugo Fontana*. En *Les Langues Néo-Latines*. n° 362, 2012, pp. 65- 85.
- CORNEJO POLAR, Antonio: *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno*. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, n° 176-177, 1996, pp. 837-844.
- FELDMAN-BIANCO, Liliana Bela (comp.): *La construcción social del sujeto migrante en América Latina. Prácticas, representaciones y categorías*. Flacso-Ecuador, Quito, 2011.
- FONTANA, Hugo: *Veneno*. Sudamericana, Montevideo, 2007.
- GATTI, Giuseppe: *Grandes literaturas y pequeños espacios: la vexata quaestio de las fronteras culturales. El caso de Uruguay en la obra de Hugo Burel*. En *Cuadernos de ALDEEU*. n° 23, 2011, pp. 9-25.
- GUILLÉN, Claudio: *Toward a Definition of Picaresque*. En: Claudio GUILLÉN: *Literature as System*. Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 71-106.
- RICO, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1970.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando: *Sobre la escritura en Crónica de una muerte anunciada*. En *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Vol. 22, n° 2, 2006, pp. 299-306.
- TOOLAN, Michael: *Narrators and Narration*. En: Michael TOOLAN: *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Routledge, London / New York, 1988, pp. 76-84.
- WICKS, Ulrich: *The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach*. En *PMLA*. Vol. 89, n° 2, 1974, pp. 240-249.

