

# EL NEORREALISMO DE JULIO RICCI, ENTRE ONIRISMO Y GESTUALIDAD: APUNTES ESTILÍSTICOS

POR

GIOVANNI MEO ZILIO

*Università di Venezia*

Aunque todavía embrionaria, la crítica sobre Julio Ricci —a quien ya se ha consagrado como un «importante narrador dentro de la llamada generación del 45»<sup>1</sup>— ha destacado acertadamente algunos aspectos fundamentales de su obra y personalidad creadora. En especial, Hugo Verani ha señalado que

los cuentos de Ricci se desenvuelven dentro de un marco *neorrealista* narrado en un *lenguaje conversacional* [...] acumulando datos informativos con *fidelidad realista*, sin proponerse múltiples lecturas, sino una *imago mundi* específica: una *interioridad frustrada* y el temor de expresarse. La escritura de Ricci pretende llevarnos ordenadamente al centro de un *mundo cotidiano* que pronto se abre a formas del *absurdo*, del humor negro, a una *distorsión de lo habitual* en una suerte de *expresionismo situacional*. Ricci nos encierra en la rutinaria y anodina vida de «montevideanos» en un espacio reconocible y totalmente normal donde, sin embargo, el *absurdo* reina como modo de vida y todo termina siendo una *caricatura de sí mismo*<sup>2</sup>.

A su vez, F. Ainsa, quien, como Verani, ha realizado una crítica penetrante acerca del autor que nos ocupa, ha señalado:

---

<sup>1</sup> Boecio, «Las otras influencias», en *Opinar/libros*, Montevideo, 15 de enero de 1981, p. 14. Cf. también E. E. en *El Día*, Montevideo, 5 de febrero de 1977: «[...] no sin cierto asombro [...] hemos] reparado en estar frente a un narrador de primera línea [...]. [...] Ricci es un caso para señalar entre los pocos —y suficientes— narradores de excepción con los que cuenta nuestra literatura.» Hasta hace poco, Ricci era conocido más que nada, dentro y fuera de su país, por sus investigaciones lingüísticas.

<sup>2</sup> En *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 108-109 (julio-diciembre 1979), p. 720. (Los subrayados son míos.)

[...] Si la imaginación está libre de ataduras y propone un burlón y subterráneo viaje por un mundo de fantasías e *irrealismo*, la memoria trabaja sobre un *territorio real*, grotesco al modo de Gogol y la tradición decimonónica del *realismo ruso* que representa, autores que Ricci ha leído cuidadosamente. Esta *realidad* tiene bases *muy concretas*, aunque inéditas hasta ahora.

[...] Hay humor negro, burla y una *visión marginal de la realidad* circundante empapada de poesía y magia<sup>3</sup>.

Estas breves observaciones pueden representar un útil punto de partida para estudiar los caracteres formales (estilísticos y, por tanto, espirituales)<sup>4</sup> de su obra.

En los párrafos citados se alude, por un lado, al realismo (o *neorealismo*), y por otro, al *irrealismo* de J. Ricci (irrealismo que, para Verani, hasta llega, como lo acabamos de ver, a «formas del absurdo [...] a una distorsión de lo habitual [...]»). Veamos ahora si es posible penetrar algo más en este *realismo* para comprender cómo el mismo puede conciliarse con el mencionado *irrealismo*; o, mejor dicho, veamos en qué puede consistir este *realismo-irrealismo*, al que, tal vez, podríamos llamar, más propiamente, *realismo (o neorealismo) onírico*. En efecto, el relato de Ricci se presenta como el *relato de un sueño* y hasta como el sueño mismo, como el soñar efectivo (como si, al escribir, el autor estuviera soñando); y del sueño tiene ciertos caracteres constitutivos: ante todo el de ser prevalentemente *visual* más que sonoro<sup>5</sup>, dirigido a lectores-espectadores más aún que a lectores oyentes<sup>6</sup>; en segundo lugar, el *realismo* en su doble acepción y con sus distintas connotaciones. Es sabido que el sueño, por un lado, es *vivido* por el sujeto como *real* (aunque en la memoria y en el relato correspondiente adquiere, sucesivamente, cierta connotación de irreal y puede llegar hasta el *ab-*

<sup>3</sup> «Un abrazo en el recuerdo y en la imaginación: El mensaje satírico y emocionante de Julio Ricci», en *Tiempo reconquistado* (Montevideo, 1978), pp. 184-185.

<sup>4</sup> Partimos del presupuesto metódico de la neoestilística de que detrás de las constantes formales de un autor se pueden hallar las correspondientes constantes espirituales.

<sup>5</sup> Aunque la sonoridad está bien presente en su estilo, pero de una manera discreta, bajo forma de musicalidad (cf. Boecio, *loc. cit.*: «[...] lenguaje abierto a sugerencias, cambiante y rico en matices sonoros»).

<sup>6</sup> Al respecto, la ulterior afirmación de Boecio de que «es la suya, sin duda, una literatura para leer en voz alta» (*ibid.*) puede interpretarse, más que nada, en el sentido de que también los valores fonoesilísticos tienen una función importante en su prosa (que habrá que profundizar), aunque, para nosotros, priman los visuales.

*surdo*)<sup>7</sup>, y por el otro, suele presentarse por imágenes *realísticas* y hasta *verísticas*, que, a su vez, como es sabido, suelen tener, en términos psicoanalíticos, una función *simbólica*, esto es, remitir a otra cosa. Tal realismo-verismo puede relacionarse con aquel relajamiento de los frenos inhibitorios de la censura socio-cultural y también con aquella insistente tendencia al retorno a la niñez que se producen en el sueño<sup>8</sup>.

Entre los cuentos de Ricci, el que más refleja lo *onírico* (por su carácter *visual*, su parecido estructural y detallístico con el relato exacto de un sueño y su desenvolvimiento obsesivo y obsesionante, su final inquietante y *defraudante* y, sobre todo, su realismo eidético) es «La cola», perteneciente a la colección *El Grongo*<sup>9</sup>. En él se dan, en efecto, un sinnúmero de imágenes realísticas, crudas y hasta escalofriantes:

No había más que cucarachas desparramadas, podredumbre, olor a líquido viscoso» (p. 51); «[...] un tal Don Juan hacía dos días que estaba tirado en la acera [...]. Las moscas le daban vueltas alrededor de la osamenta y se entretenían picoteándolo» (p. 44); «Abranse andaba mal de la próstata y de los fueles [...] en cierto momento se tiró al suelo y se sentó sobre la escupida de un funcionario [...]» (p. 51); «[...] se veía el calzoncillo que [...] ahora era marrón, todo marrón, más marrón que nunca. Las moscas se le posaban en el trasero [...]» (*ibid.*); «[...] dos señoras habían muerto de embolia y un señor de infarto. Un camión negro y destartalado había llegado a la cola y dos individuos oscuros y mal entrazados [...] habían cargado los cuerpos en sendas bolsas de arpillera, los habían arrojado en la caja del camión y se habían marchado. Al arrancar habían puesto en marcha la trituradora italiana y se había sentido el crujido suave de los huesos de las señoras y del señor (p. 40).

<sup>7</sup> Cfr. anteriormente.

<sup>8</sup> Como veremos, el prototipo de los cuentos crudamente veristas, hasta lo asqueroso, es *Los coleccionistas de escupidas*.

<sup>9</sup> *Defraudante* por cuanto ese animal monstruoso y mítico del *Grongo*, que siempre está por llegar e incumbe como la espada de Damocles en aquella cola de personajes marginales y podridos, al final se queda oculto, contrariamente a toda expectativa, y se convierte en lo que Verani (*op. cit.*, p. 721) llama el «anti-personaje». Aparte de todos los valores simbólicos que se quieren dar al monstruo-Grongo, el cual bien se presta a una amplia polisemia satírica moral y filosófica (y hasta política...), en esa solución que no se resuelve, en ese *suspense* que no concluye (una especie de *coitus interruptus* de tipo mental), tal vez pueda reflejarse algo de aquella «interioridad frustrada» de la que también habla Verani (*ibid.*, p. 720) y que se irradia desde el autor mismo a sus personajes: «la frustración del hombre medio, acosado por la sociedad y la impotencia frente a la existencia gris» (*loc. cit.*).

Sin contar la frecuente descripción de (o alusión a) los excrementos orgánicos, cuyo papel ya ha sido señalado por D. L. Bordoli<sup>10</sup> y que representa freudianamente una de las constantes que más se relacionan con aquel retorno a la niñez del que acabamos de hablar.

No sólo son realísticas y crudas las distintas imágenes aisladas, sino que lo son los mismos personajes (su ser, su parecer, su actuar), representando varios tipos de marginados dentro de la plúmbea cotidianeidad montevideana<sup>11</sup>. A la vez, mientras que los personajes se presentan y actúan con caracteres realísticos y crudos, aquel macropersonaje polimorfo y cambiante que es «la cola» actúa de manera irreal, en un marco absurdo, si bien como en los sueños. Asimismo, es realístico el lenguaje, también de tipo cotidiano, conversacional, nutrido de expresiones populares y hasta plebeyas y *lunfardas*<sup>12</sup>: *gacho* (sombbrero), *boliche* (bar), *renga* (coja), *juerga* (farra), *ñata* (chata), *guita* (dinero), *percanta* (mujer), *andá que te cure Lola* (¡arréglatelas!), *piolas* (ingeniosos, astutos), *mujeres chinongas* (mujeres con facciones indias), *fiambre* (muerto), *zabeca* (cabeza)<sup>13</sup>, *pingos* (caballos), *tirarse un tute* (intentar la suerte). Este lenguaje inmediato y realístico está coloreado también por unos cuantos italianismos, de origen dialectal o jergal, que caracterizan al rioplatense popular: *mortadela* (muerto) (p. 38), *mina* (muchacha) (p. 39), *minga* (nada) (p. 40), *chau pinela* (y se acabó) (p. 41), *laburo* (trabajo) (p. 123)<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> En su hermoso prólogo al último libro de Ricci, *Ocho modelos de felicidad* (Buenos Aires, 1980), p. 7.

<sup>11</sup> Ya Verani (*loc. cit.*) habló de que «Ricci nos encierra en la rutinaria y anodina vida de *montevideanos*».

<sup>12</sup> Como hemos visto anteriormente, también el carácter «conversacional» de la prosa de Ricci ha sido señalado por Verani. Lo mismo por lo que respecta al elemento «popular (y, a veces, *lunfardesco*)» (*ibid.*, p. 721).

<sup>13</sup> En «fiambre» se ha producido una macabra metáfora: de *fiambre* 'embutido frío' > *fiambre* 'muerto'. En *zabeca*, una metátesis de *cabeza*, según el frecuente uso popular rioplatense llamado *vesre* (revés).

<sup>14</sup> Otros ejemplos de plebeyismo de origen italiano jergal en la obra de Ricci son, en el libro *Los maniáticos* (Montevideo, 1970): *pibe* (muchacho) (pp. 32 y 67); *le di la cana* (lo sorprendí) (p. 49); *perchentos* (de poco valor) (p. 70). En el libro *Ocho modelos de felicidad* (*cit.*): *Yira* (prostituta) (p. 42); *chanta* (charlatán, embustero) (p. 62); *minga* (nada) (p. 68); *¡mama mía!* (exclamación de asombro) (pp. 58 y 103); *mersas* (gente de baja calidad) (p. 83); *¡y chau!* (¡se acabó!) (p. 85); *dieran la cana* (sorprendieran) (p. 111); *mina* (muchacha) (*ibid.*). Sin contar los pseudoitalianismos del tipo de *Sr. Pedetti* (*ibid.*, p. 81) o *Bordeloni* (*El Grondo*, p. 63ss.) (apellidos contruidos burlescamente: el primero sobre la base del español *pedo* + el morfema italianizante *-etti*; el segundo sobre la base del español *bordel* y el morfema italianizante *-oni*); o la *¡que te lo voglio dire!* (locución popular muy difundida en el Río de la Plata) construida arbitra-

Otro de los cuentos emblemáticos y sintomáticos, desde el punto de vista onírico (por lo realístico y, a la vez, lo absurdo de ciertos personajes y situaciones, lo obsesivo de las acciones y de las mismas palabras), es «Los coleccionistas de escupidas» (*El Grongo*, p. 65ss.). Se trata de un relato en que los mencionados caracteres oníricos están llevados a su límite extremo: especialmente el del realismo crudo de las imágenes que llega hasta lo asqueroso. Baste pensar que la palabra *escupida* y 17 derivadas o equivalentes (*esputo*, *escupidista*, *esputante*, *escupirse*, *escupiditeca*, *esputar*, *escupidismo*, *escupidístico*, *escupir*, *escupidológico*, *salivadas*, *escupidera*, *escupitajo*, *escupidista*, *eskupio*, *eskupiate*) se repiten obsesivamente no menos de cien veces en once páginas, con una asombrosa concentración *in crescendo* que llega a alcanzar treinta y tres presencias en dos páginas (las últimas); sin contar las innumerables connotaciones también asquerosas que las acompañan:

[...] la escupida salivarosa, la escupida lluvia, la escupida verdosa y hasta la sanguinolenta» (p. 69-70); «Pronto todo comenzó a estar lleno de escupidas, los suelos, las paredes, los asientos. Escupidas blandas y duras, secas y húmedas, grandes y pequeñas. No es posible casi moverse sin ensuciarse las manos con el líquido viscoso o la untuosidad tornasol de algunas escupidas (p. 76);

y si contar tampoco las acciones, no menos asquerosas, que se describen referentes a la escupida:

[...] hasta establecían certámenes populares de cateo en los que los ganadores eran los que mediante el olfato y el gusto determinaban cuáles eran las escupidas más puras (p. 73). Los muchachos de la escuela inventaron el juego de la escupida en boca [...]. El que quedaba debía permanecer de pie con la boca abierta y los demás, por

---

riamente sobre la base del italiano general *che non ti dico!* (*ibid.*, p. 68); o ¡*Salute Garibaldi!* (¡Se acabó!) (*Los maniáticos*, p. 64). También hay otros italianismos, ya no de tipo plebeyo, como *grappa* (aguardiente), *negocios* (tiendas), etc., difundidos en la lengua común de Montevideo; y otros ya internacionalizados como *góndolas*, *pizza*, etc. Para los italianismos mencionados, dentro de un trabajo de conjunto sobre los italianismos en el español popular rioplatense, su origen y sus valores semánticos, puede verse Giovanni Meo Zilio-Ettore Rossi, *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo* (Firenze: Valmartina, 1970), p. 200. Para el citado morfema *-etti* en rioplatense, cf. Giovanni Meo Zilio, «Un morfema italiano con funzione stilistica nello spagnolo rioplatense», en *Lingua nostra*, XIX, 2 (junio 1958), p. 63. Para el morfema *-oni*, cf. *id.*, «Una serie di morfemi italiani con funzione stilistica nello spagnolo dell'Uruguay», *ibid.*, XX, 2 (junio 1959), p. 53.

turno, intentaban uno a uno embocarle un escupitajo en la boca [...]. Los que no lograban embocar pasaban de inmediato a quedar (p. 76).

No sólo en los dos cuentos citados, sino también en otros (véase especialmente «El Gamexán», que se basa todo en la acción obsesiva de fumigar cucarachas hasta que la misma fumigadora queda fumigada) se dan *reiteraciones* de tipo onírico, verdaderas pesadillas: de las acciones o actitudes de los personajes, de las imágenes o situaciones, de las mismas palabras o frases. Y se da, a la vez, cierta actitud de asombro por parte del autor, de estupor existencial o de desdoblamiento autor/personaje, como quien relata y juzga al mismo tiempo (algo semejante sucede cuando el sujeto que sueña puede desdoblarse y sabe que está soñando y hasta juzga su propio sueño). Hemos de volver sobre el tema de las reiteraciones estilísticas en J. Ricci (cf. nota 30), pero veamos, ante todo, un aspecto de su obra que todavía no ha sido notado por los críticos (que sepamos) y que también caracteriza, más que otros, la realidad-irrealidad de los sueños. Se trata de cierta *dramaticidad*, no sólo y no tanto en el sentido de lo vivencial, del *pathos* existencial, sino, y sobre todo, en el sentido de *teatralidad*. Los personajes y las situaciones en que los mismos se desenvuelven parecen actuar en un escenario; parecen salidos de una pieza teatral (de un teatro, por supuesto, *sui generis*: de lo real cotidiano y monótono, con su carga de tristeza y frustración, y, a la vez, de lo irreal y lo absurdo, con su carga de magia)<sup>15</sup>, por presentarlos el autor de manera inmediata y directa, plástica y viva, con connotaciones fulminantes y detalladas. Por otra parte, él mismo tiene clara conciencia de esta *teatralidad* de su obra, que representa, justamente en lo cotidiano, el «teatro del mundo» (los subrayados son nuestros):

[...] con la imaginación intentaba atravesar las paredes de las casas y adivinar qué pasaba. Siempre que estaba en alguna nueva ciudad me acontecía lo mismo. Ahora mi curiosidad era mayor que nunca. Deseaba ver cómo era la vida cuando no había espectadores, qué hacían los hombres y las mujeres y los niños (todos esos seres mecánicos con pretensiones de almados) detrás de esas ventanas casi oscuras, de esas paredes a veces centenarias. A las once de la noche decenas y decenas de parejas estaban por copular o ya en plena cópula o en los estertores del orgasmo final (los mayores jadeando, los jóvenes sin pena ni gloria, los viejos echando los bofes de puro ambi-

<sup>15</sup> Cfr. F. Ainsa: «[...] una visión marginal de la realidad circundante empapada de poesía y magia», cit. También Domingo Luis Bordoli, en su prólogo, cit., p. 7, había aludido a cierto realismo mágico de Ricci.

ciosos que eran), decenas y decenas de seres solitarios estaban leyendo alguna revista o mirando algún programa de televisión (el *show* de Iva Zanicchi, o el de Charles Aznavour, en mal italiano, o el de algún cómico corrupto) desde la cama o desde un sillón cómodo y aterciopelado. Envidiaba a todas esas gentes (a esas máquinas) que «hacían» su vida. Yo no hacía ninguna vida. No estaba integrado a nada. Ellos, en mi imaginación, estaban insertos en un orden mecánico de cosas (pero orden al fin) al cual yo no tenía acceso. Eran seres que cumplían algo así como un ritual, como una ceremonia, porque copular, mirar televisión, dormir, roncar, comer, tomar vino, decir palabrotas, ser democristiano o comunista, tirarse pedos, etc., era una forma de ceremonia, la ceremonia de la vida que fluía infinita. Sobre todo cuando todo ello se hacía en el marco del hogar, de la familia. Y sobre todo cuando esos *actores imaginarios* vivían intensamente esos momentos y creían furiosamente en lo que hacían y actuaban con más apasionamiento que los mejores artistas. Porque esas ceremonias de la vida eran el teatro más sincero, más puro que existía. Eran el único *teatro del mundo*, el teatro sin espectadores (*El Grongo*, pp. 86-87).

Si ahora tratamos de calar en lo estilístico y volvemos a leer el texto fijándonos especialmente en los aspectos formales del relato, nos damos cuenta de que a la susodicha presentación inmediata, directa y teatral de lo real, a nivel eidético, corresponde sistemáticamente, a nivel lingüístico, el empleo constante de un estilema, al que llamamos *reiteración de reanudación*<sup>16</sup> y que es justamente un procedimiento de tipo *teatral* (síntoma de teatralidad y productor de teatralidad). Consiste en reiterar una palabra o un sintagma o una frase, ya sea de una manera *contigua* (normalmente después de pausa inmediata representada por los distintos signos de puntuación), ya sea a *distancia*. En el primer caso se privilegian valores prevalentemente expresivos (eidéticos y sonoros); en el segundo, valores lógico-sintácticos (de reanudación del discurso, de reconstrucción de los principales nexos interrumpidos). El segundo elemento (el reiterante), por su misma posición, constituye una reanudación con respecto al primero (el reiterado): una especie de segunda oleada que se sobrepone a la anterior.

Aquí la tiranía del espacio nos obliga a dejar para un estudio más amplio sobre el estilo de Julio Ricci, en el que estamos trabajando: el examen sistemático de todos los tipos y variantes de *reiteración de re-*

---

<sup>16</sup> Para más detalles acerca de este procedimiento estilístico y de sus modalidades, cf. nuestro trabajo «Iteración y estructura en el estilo de Martí», en José Martí, «Tres estudios estilísticos», *Anuario Martiano*, 2 (La Habana, 1970), pp. 20, 35 y 60.

*anudación* que, dentro del marco general del fenómeno reiterativo, se dan en los cuentos del autor uruguayo (reiteraciones *tautológicas*, *pleonásticas*, *intensificadoras*, *diferenciadoras*, *especificadoras*: cfr. nota 30), y limitarnos a la última, la especificadora y, dentro de ésta, al solo patrón reiterativo precedido del demostrativo *ese* (que, en el uso uruguayo, suele representar también los demás demostrativos: *este* y *aquel*), el cual nos parece el tipo más sintomático y emblemático, a los efectos que aquí nos ocupan, justamente por la presencia de aquel elemento demostrativo, gestual y deíctico. De una gestualidad, por supuesto, discreta, tácita y virtual, ya que supone un ademán implícito (el del índice que señala y presenta, e introduce en el área de la especificación), realizado tan sólo a nivel mental, sin convertirse en *somatoquinesia*, sin implicar movimiento corporal. Es un *gesto* del propio autor, quien *presenta* su realidad y, a la vez, la *comenta*, agregándole connotaciones estéticas, éticas o noéticas que llaman, bien teatralmente (como siguiendo, a la vez, la dirección real de un índice), la mirada (la atención) de los lectores-espectadores<sup>17</sup>.

Van a continuación una treintena de casos del estilema deíctico que hemos hallado en el libro *El Grongo*: 155 páginas, que representan casi la mitad de la obra completa de Ricci hasta la fecha<sup>18</sup> y, por tanto, resultan ampliamente suficientes como muestra probatoria de la constante estilística que estamos estudiando<sup>19</sup>. Veamos, ante todo, el patrón *ese + reiteración de reanudación*<sup>20</sup> + *oración de lo relativo*, que es el más frecuente:

«... formas de la *realidad*, de *esa realidad* que...», II<sup>21</sup>; «... su

<sup>17</sup> Es como si el autor, al decir tácitamente ¡*Mirad!* (mediante el deíctico), expresara, a la vez, un juicio sobre lo presentado. Con todo, téngase en cuenta que las palabras deícticas, al contrario del ademán indicativo, no son, de por sí, direccionales *sensu stricto*, sino que señalan un área o introducen a ella: en este caso, la de la especificación. [Acerca de este problema, y sobre los gestos deícticos en general, puede verse el trabajo del autor «El lenguaje de los gestos en el Uruguay», en *Boletín de Filología* (Santiago de Chile, XIII, 1961, pp. 93-95). Cfr. también, más adelante, la nota 32.]

<sup>18</sup> Las obras literarias de Ricci hasta hoy son: *Los maniáticos* (Montevideo: Editorial Alfa, 1970, 75 pp.); *El Grongo* (Montevideo, Ediciones Géminis, 1976, 155 pp.); *Ocho modelos de felicidad* (Buenos Aires: Macondo Ediciones, 1980, 125 pp.).

<sup>19</sup> Incluimos, además, las siete páginas de «Palabras preliminares» del autor, las que nos documentan el estilo del mismo también cuando habla desde fuera de la obra, en primera persona.

<sup>20</sup> Que indicaremos con la sigla RR.

<sup>21</sup> Los números romanos se refieren a las páginas de «Palabras preliminares». Los números arábigos se refieren al texto de los cuentos.



*grandeza* y su *pequeñez*, *esa grandeza* y *esa pequeñez* que..., *esa grandeza* y *esa pequeñez* que..., III: con simultánea RR del segundo sintagma, lo cual, junto con la oposición interna *grandeza/pequeñez*, aumenta la teatralidad, aquí bien chaplinesca, amplificando, por el esquema alternante *a b a b*, la resonancia eidética y sonora al mismo tiempo en que reanuda el hilo del discurso: la doble RR nos permite hablar, en este caso, no sólo de una segunda oleada que se sobrepone a la primera<sup>22</sup>, sino también de una tercera que se sobrepone a la segunda;

«... los señores de... esos señores que...», IV: con oposición *especificación determinativa/especificación relativa*; lo mismo sucede «... con los hombres de carne y hueso, con *esos hombres que...*» (p. 23); «... las categorías del sentimiento, *esas categorías que...*» (p. 143); «... de la condición humana, de *esa condición humana que...*», V;

«Por *eso*, por *ese misterio que...*» (p. 22): aquí el lexema pronominal holofrástico «*eso*» se resuelve analíticamente, con penetración creciente, en una ulterior especificación interna: «*ese misterio que...*»; el mismo procedimiento formal, de la síntesis al análisis (pero, en este caso, sin llegar a ser semánticamente pertinente), se da en «... *todo esto que...*, *todas estas cosas que...*» (p. 94), en donde «*esto*» y «*estas cosas*» son prácticamente lo mismo<sup>23</sup>;

«... comenzó a correr la *vida*, *esa vida que...*» (p. 25);

«... hablarle del *pasado*, de *ese pasado que...*» (p. 31);

«... de su *personalidad*, de *esa personalidad que...*» (p. 69);

«... de los *amigos* —los banqueros, los comerciantes, los hombres de empresa, etc.—, *esos amigos que...*» (p. 69); con connotación *apositiva* (representada por la serie analítica de los distintos tipos de «amigos», la que se agrega a la acostumbrada relativa «*que*»);

«Y los *objetos*, *esos objetos que...*» (p. 87);

«... de su *realidad*, de *esa realidad que...*» (p. 108);

«... volver al *pasado*, *ese pasado que...*» (p. 119);

«... hablarte del *laburo*, de *ese laburo que...*» (p. 133)<sup>24</sup>;

«Hasta en los *tangos*..., en *aquel tango que...*» (p. 15); con simul-

<sup>22</sup> Cf. anteriormente.

<sup>23</sup> Es el único caso en que hemos hallado el deíctico *este* en lugar de *ese*. (Para *aquel*, cf. nota 25.)

<sup>24</sup> Para *laburo* (trabajo), véase anteriormente entre los italianismos y téngase en cuenta que en el habla popular rioplatense debe de representar un cruce entre el italiano general *lavoro* y el italiano meridional *lavuru*.

tánea oposición *plural/singular*, bien especificadora y puntualizadora, que lleva al lector de lo general a lo particular<sup>25</sup>.

Veamos ahora el patrón *ese + RR + connotación(es) adjetiva(s)* o bien, inversamente, *ese + connotación(es) adjetiva(s) + RR*:

«Hacia *frío, ese frío traicionero y penetrante* de los inviernos montevidEOS...» (p. 108), con connotación adjetiva binaria y simultánea connotación determinativa; «... sus *ensueños, esos hermosos ensueños* de su vida...» (p. 115), con simultánea connotación determinativa; «... de Montevideo, de *ese Montevideo gris y anémico, de ese Montevideo* de veredas rotas...» (p. 125): la RR del sintagma se produce dos veces consecutivas, acrecentándose así la fuerza eidética y dinámica y pudiéndose hablar, aquí también, de una tercera oleada que se superpone a la segunda (cfr. antes).

Un caso más complejo es el siguiente: «Pasábamos *las tardes de invierno, esas tardes lluviosas y grises del invierno montevidEO...*» (p. 22), en el que cada uno de los dos elementos que constituyen el sintagma nominal («tardes» e «invierno») se reitera consecutivamente y se especifica, a la vez, por senda connotación adjetiva, según el patrón rítmico *a b a c d b*, de gran eficacia fonomelódica.

Encontramos, finalmente, el *patrón mixto*, en el cual se dan simultáneamente, después del deíctico *ese*, la *especificación relativa* y la *connotación adjetiva*:

«... meditaciones sobre los *hombres, esos hombres* ora *sumisos y resignados*, ora *violentos* y... *malvados* que...»: con doble connotación binaria («sumisos»/«resignados»//«violentos»/«malvados») y simultánea oposición disyuntiva interna («ora»/«ora»);

«... a su *imagen, esa imagen* siempre *cambiante... que...*», III;

«... los *ojos, esos ojos azules que...*» (p. 57);

«... de las *caras, de esas caras newyorquinas que...*» (p. 130), con simultánea reiteración redundante del morfema «de»;

«... la *soledad, esa soledad embrutecedora y sórdida que...*» (p. 140), con connotación adjetiva binaria;

«... del *altillo. De ese altillo frío y húmedo que...*» (p. 140), con connotación adjetiva binaria y RR del morfema «de»;

«... del *recuerdo, de ese desgraciado recuerdo que...*» (p. 140), con RR de «de»;

«... preservarles *el alma* en buen estado, *el alma, esa intangible anciana que...*» (p. 43): se trata de un caso muy complejo, puesto que

<sup>25</sup> Es el único caso que hemos hallado del deíctico *aquel* en lugar de *ese* (cf. también nota 23).

la RR es binaria; se repite dos veces el segundo miembro (una tautológica y otra apositivamente) mientras el deíctico «esa», con su respectiva connotación, esta vez no va dirigido al nombre («alma»), sino al sustantivo apositivo que lo representa («anciana»).

Hay casos en que la connotación adjetiva no se halla referida al segundo miembro (el reiterante), sino al primero (el reiterado), lo cual supone, al lado del estilema reiterativo, un procedimiento de simplificación de la imagen nominal, una esencialización que precede (y favorece) la sucesiva especificación relativa:

«... abstraído en *meditaciones misteriosas*, en *esas meditaciones que...*» (p. 98) (+ RR de «en»);

«... un producto del *ser humano*, de *ese ser humano que...*» (p. 69) (+ RR de «de»);

«... de *su propio ser*, de *ese ser que...*» (p. 119) (+ RR de «de»).

Un caso más complejo es el siguiente: «... soy un *hombre querido...*, uno de *esos hombres* de letras de tango *que...*» (p. 13), en el que se dan simultáneamente, al lado de la especificación relativa, la connotación adjetiva en el solo primer miembro y una ulterior especificación en el segundo, a lo cual debe agregarse la oposición interna *singular/plural*; aquí el procedimiento de teatralización alcanza, pues, su nivel más alto.

## RESUMEN Y PRIMERAS CONCLUSIONES ESTILÍSTICAS

1. El *neorrealismo* de Julio Ricci puede definirse *onírico*, por cuanto sus cuentos presentan ciertos caracteres análogos a los del sueño o del ensueño, hasta el punto de parecer, a veces, ellos mismos como el relato de sueños efectivos.

2. La misma actitud del autor, quien a veces se asoma directamente entre líneas, a veces se deja sólo entrever detrás de los telones, tiene algo de onírico: *realidad* e *irrealidad* al mismo tiempo; vivencia de lo real, participación existencial con su creación-representación (incluso con angustias, pesadillas, obsesiones) y coincidencia vital con sus personajes; simultánea conciencia de que está soñando (poéticamente) y hasta crítica (ética y noética) de lo que está soñando<sup>26</sup>; constante *realismo*, crudo y, a veces, hasta asqueroso, que pasa por encima de toda censura sociocultural, de todo eufemismo convencional, en la descripción de

<sup>26</sup> Véase también, más adelante, el párrafo 5.

sendas imágenes o acciones<sup>27</sup>, y al mismo tiempo un entorno de *irrealismo* poético, un halo de magia<sup>28</sup>.

3. Uno de los caracteres predominantes de su lenguaje poético (común con el del lenguaje de los sueños) es cierta *dramaticidad*, sobre todo en su acepción de *teatralidad*, por la cual el autor, más que *representar* problemáticamente a sus personajes, los *presenta* inmediatamente, en forma directa, vívida y palpable, entresacándolos como vivos de aquel efectivo «teatro del mundo» (como él mismo, calderonianamente, lo llama)<sup>29</sup>, de la cotidianeidad real, de la marginalidad ciudadana, obsesionada y obsesionante, en un Montevideo que ya no tiene salvación.

4. Dentro de dicha teatralidad, el procedimiento estilístico más imponente en el neorrealismo onírico de Ricci, por su abrumadora frecuencia y por la riqueza de sus variantes, es la *reiteración de reanudación*, por lo cual se reitera una palabra o un sintagma (uno inmediatamente después del otro o también distanciados uno del otro) con la finalidad de intensificar la imagen, presentándola en forma más plástica, vivaz e impactante y/o de reanudar el hilo del discurso reactivando una imagen (eidética o noética) que había quedado entrecortada o en suspenso.

5. Entre las variadas modalidades de dicho procedimiento estilístico reiterativo (tautológica, pleonástica, intensificadora, especificadora), de las que nos ocupamos aparte<sup>30</sup>, la última, la especificadora, presenta,

<sup>27</sup> Al respecto no podemos suscribir *tout-court* la observación de F. Ainsa de que «[...] lo más crudamente realista aparezca como gratuito. Estas notas exageradamente realistas no están a la misma altura de otros relatos [...]» (*loc. cit.*, p. 187). Habrá que discriminar, también en este terreno, los momentos de *tensión* poética (los logrados) de los de *dis-tensión* (los mallogrados), puesto que no se pueden excluir ciertos momentos de poesía hasta en lo crudamente realista. Al contrario, podríamos decir que el neorrealismo de Ricci se caracteriza también por el esfuerzo de ensanchar la franja de lo poetizable corriendo el límite entre lo grato y lo desagradable a favor de este último y de rescatar para la poesía algo del territorio vedado, del tabú lingüístico.

<sup>28</sup> Cfr. nota 15.

<sup>29</sup> Cfr. *El Grongo*, *loc. cit.*

<sup>30</sup> Aquí podemos tan sólo adelantar, para que el lector tenga una idea global del estilema de RR, un par de ejemplos de cada categoría tomados de *El Grongo* y que también se relacionan con la mencionada teatralidad:

*RR tautológica*: Su función es la de remachar enfáticamente la imagen o el concepto repitiendo tal cual una palabra, un sintagma o una frase, para concluir el período: «Vamos a ser muy felices, vamos a ser» (p. 39); «Se me va, querido amigo, se me va» (p. 98).

*RR pleonástica*: Consiste en iniciar un nuevo período mediante la reiteración del lexema, sintagma o frase con que termina el período (u oración) anterior:

a su vez, un subtipo que se caracteriza por un estilema constante: el demostrativo *ese* (y, esporádicamente, sus equivalentes *este*, *aquel*), seguido de la reiteración del nombre precedente, al cual sigue luego una oración relativa o bien una connotación adjetiva<sup>31</sup>, cuya finalidad es la de precisar y, a la vez, plastificar la imagen. Se trata del demostrativo *deíctico*, el cual supone un *ademán mental* indicativo, un tácito gesto señalético<sup>32</sup> que apela, casi *visualmente*, a la atención del lector-espectador en la dirección del área especificadora de la imagen o situación señalada. La insistencia de este estilema (por su frecuencia, intensidad y riqueza de variantes) no puede ser casual. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el gesto deíctico, cuando se realiza físicamente, constituye un típico recurso teatral, podemos inferir que también su alusión-realización mental, al repetirse sistemáticamente, acaba por convertirse en una constante teatral que corresponde, en lo lingüístico, justamente a aquella teatralidad que ya hemos hallado, por otro camino, a nivel eidético y situacional. Podríamos decir que se trata, a la vez, de un estilema *teatral* y *teatralizante*. Mas si partimos, según lo acostumbrado, del citado presupuesto neostilístico de que detrás de toda constante formal debe de haber alguna constante espiritual del propio autor, podemos suponer que la constante espiritual correspondiente a la teatralidad formal de la obra sea cierta teatralidad interior del autor mismo, sobre todo si pensamos en aquella su «interioridad frustrada» que ha sido señalada por Verani (cfr. nota 9) y que coincide, a su vez, con la frustración general del ambiente en que actúa.

Advirtiendo tal insuficiencia existencial dentro de la cotidianeidad «rutinaria y anodina» (cfr. nota 11) de un mundo montevideano, frustrado y frustrante (que, sin embargo, no puede abandonar por ser parte

---

«Y era feliz. Feliz de ese pequeño mundo [...]» (p. 110); «Cajón había decidido [...]. Cajón incluso pensaba [...]» (p. 40).

*RR intensificadora*: Representa una intensificación estilística (por la repetición de la imagen) y a la vez semántica (por la agregación de una connotación intensiva): «Era extraño, muy extraño» (p. 48); «quilos de esperanzas, de esperanzas gordas [...]» (p. II).

*RR especificadora*: Su finalidad es la de precisar la imagen o el concepto mediante una oración relativa o una connotación adjetiva o determinativa o de otra clase: «[...] por una idea. Por una idea que [...]» (p. V); «[...] haciendo un chiste, un chiste uruguayo» (p. 63).

<sup>31</sup> También se dan, por supuesto, connotaciones de otro tipo (siempre especificante) fuera de este patrón deíctico, pero aquí no nos ocupamos de ellas.

<sup>32</sup> Téngase en cuenta que los ademanes reales, materiales (los somatoquinésicos), casi no aparecen en los personajes de Ricci (hemos encontrado «un gesto con la mano [...] que no podía descifrar» en el cuento «El apartamento», perteneciente a *El Grongo*, p. 101).

consustancial consigo mismo), proyecta fuera de sí su actitud espiritual de desarraigo (impotencia, inexpresabilidad) dilatando y enfatizando el escenario como compensación anímica y estilística ante la pequeñez, la miseria, la banalidad de lo real. Tal proyección amplificadora y compensatoria, que se transfiere del autor al escenario, pasando por los personajes y dejando su huella, se concentra mentalmente en *una tácita señal del índice que, a la vez, indica y puntualiza, pero también critica y denuncia*. En efecto, hay que agregar que la actitud espiritual de Ricci no es del todo nihilista, en el sentido de que presente un mundo de naufragio permaneciendo él aséptico e inerte, sino que, en el mismo momento en que comprueba su impotencia ante la realidad, expresa implícitamente un juicio ético y estético, y hasta filosófico y político, acerca de aquélla (se nos disipa, entonces, en este punto, cierta impresión de neutralidad del autor que nos había producido la primera lectura de la obra). Y aquí también nos puede iluminar, de nuevo, el estilema que ha sido el objeto principal de estas notas; nos puede ayudar, una vez más, la reflexión estilística, el partir de la forma lingüística para llegar al hombre, a su espiritualidad creativa. En efecto, el lexema deíctico, al apelar y dirigir casi visualmente la atención del lector-espectador hacia el área de la especificación, no sólo equivale a un aséptico y objetivo *mira(d)*, sino también, en cierto contexto y con cierto tono, a la exclamación *¡Mirad!*, con todas sus implicaciones y connotaciones en relación con la actitud y el juicio del hablante ante lo señalado. Es la segunda equivalencia la que nos parece predominar en la espiritualidad de Ricci, a la cual hemos intentado aproximarnos en estos apuntes, que, como lo hemos dicho, aspiran tan sólo a anticipar algunas tendencias de su estilo que nos reservamos cotejar después con las demás resultantes de nuestra investigación global.

6. Para concluir ahora podemos preguntarnos por qué en la muestra examinada predomina ampliamente en la proporción de tres contra uno el tipo de reiteración deíctica acompañada de *oración relativa* frente al tipo acompañado de simple *connotación adjetiva*<sup>33</sup> o, mejor dicho, cuál puede ser el significado espiritual de este fenómeno formal.

Si bien ambos tipos tienen una función eminentemente especificante y teatralizante, puesto que perfeccionan y completan las imágenes eidéticas y noéticas dibujándoles un perfil más preciso y detallado y dándoles relieve plástico al pasar de lo general a lo particular (también la

---

<sup>33</sup> Las demás presencias son comunes a los dos tipos, puesto que contienen, a la vez, la oración relativa y la connotación adjetiva. En ellas, por tanto, los dos tipos se neutralizan recíprocamente a los efectos de su recuento.

connotación adjetiva, a su manera, va de lo genérico del nombre puro a lo específico del nombre connotado), con todo, la oración de relativo supone un verbo, un análisis de la imagen y, por tanto, suele ser, por su propia naturaleza, más operante, más penetrante que la simple connotación adjetiva, la cual, en cambio, es más descriptiva y estática. Podríamos decir que el *estilema relativo* es funcional a una teatralidad déictica prevalentemente *explicativa y didáctica* (que pone en movimiento mecanismos mentales, más que nada, intelectuales y críticos), mientras que el *estilema connotativo* es funcional, más bien, a una teatralidad déictica prevalentemente *descriptiva y contemplativa* (que pone en marcha, sobre todo, mecanismos visivos o, de todos modos, más sensoriales que intelectivos).

Todo esto revela (y para los que conocemos la personalidad práctica de Julio Ricci, *confirma*), por medios estilísticos, aquella actitud espiritual, aquella filosofía de la vida, prevalentemente crítica y didáctica, de *pensamiento pensante*, también a nivel poético-onírico, que, en resumidas cuentas, corresponde a su personalidad de científico y de maestro.

Por este camino, tal vez, pueda conciliarse aquella dicotomía entre lingüista-profesor, por un lado, y escritor-cientista, por el otro, que, desde el primer momento, sorprendió a la crítica<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Entre los críticos que han notado (aunque desde otro ángulo visivo) esta doble personalidad de Ricci se halla Oscar Satinsky: «Es notable que el estudio del lenguaje no haya conducido, en la creación literaria, como hubiera podido esperarse, a la búsqueda de textos de elaborado tecnicismo y experimentación formal. Por el contrario, Ricci ha elegido un camino de lúcida indagación existencial [...]» (*La Opinión*, Buenos Aires, 9 de junio de 1977).

