

Monos de imitación

Riccardo Boglione

Los escasos libros que aparecen, perezosamente, en *El pozo* son todos anónimos —«el libro que dejé y me puse a acariciarla» (una mujer), los volúmenes de economía política que Lázaro el amigo del protagonista empieza «a leer bisbiseando», algún libro para leer «de vez en cuando para ser feliz»—, la claustrofóbica dimensión del cuento no permite fichar lecturas, no hay lugar para la descripción detallada de estos u otros vehículos culturales, apenas emerge la referencia a diarios (anónimos) «tostados de sol». Son libros en blanco. La fuerza que *El pozo* emanó moldeando la literatura sucesiva reside también en la desnuda fisicidad de aquellos 500 ejemplares que la imprenta Stella, bajo el nombre de Ediciones Signo (que escondía la iniciativa de Juan Cunha, con ayudas de Casto Canel), largó al mercado en diciembre de 1939. Su destino en la praxis comercial y de lectura (ventas casi inexistentes, permanencia durante años en un depósito, circulación reactivada y bulliciosa después de varias décadas), y finalmente su «aire inconformista, confuso, adolescente, irremisiblemente ingenuo y equivocado, pero lleno de vida y arte» se reflejan en su sublime pobreza: dos colores y formato pequeño para 99 páginas de «papel de envolver fideos», según el famélico recuerdo de María Inés Silva Vila.

Pablo Uribe retoma agudamente ese objeto. No puede no entretenerse con la multiplicidad trabajando un libro nacido bajo el signo del doble, reescritura montevideana, pero que casi no se diferencia, según Onetti mismo, de un manuscrito bonaerense perdido: «aquella merced al cual nuestra narrativa ingresa a las formas modernas» es el fantasma de un recuerdo extranjero. Las formas, Uribe las transita todas: libros finitos y gordos, grandes y chiquitos, tapa dura y tapa blanda, libritos y libracos. Agota, por multiplicación, las posibilidades mecánicas de las imprentas, y muestra la imposibilidad de repetición y tal vez el colapso histórico de su embajada («esa rebeldía algo abstracta y tajante») traduciendo el original en *monos*, que son los volúmenes en blanco con páginas de muestra que enseñan la forma general de un libro y que las imprentas usan como prototipos (de otros futuros libros que, frente al tomo mudo, permanecen secretos).

Monos de imitación: tropo gozoso para una carátula que luce otro doble marrado, un dibujo firmado Picasso, según algunos obra de Canel y según otros de Onetti, que se apropia, escapándose de los derechos de autor, del *sello* del inalcanzable artista español. La tapa disminuye y agranda, siguiendo los distintos formatos de los libros —en las decenas de ejemplares que llenan el espacio expositivo— ese torpe retrato masculino. Su mueca repetida, apilada o desparramada, reverbera aún más la riqueza del título uribiano. La arborescencia lingüística de *Mono* genera ramas semasiológicas (el prefijo de origen griego *uno*, en cortocircuito con una obra que vive de reproducciones, aunque las tapas sean serigrafías originales numeradas 1/1) y citacionistas (Lázaro que «tiene algo de mono», o sea «su cabezota de mono»).

Una vez más, como en sus mejores piezas precedentes, Uribe opera una astuta e impecable hiperresignificación. Estos volúmenes-simulacros nuevos, prístinos, casi virginales, no dejan de recordar las pilas de libros estandarizados e inútiles que llenan las librerías globalizadas: solo la tapa que los encierra les prohíbe malvendarse a esa vocación hacia la nada.

Mono niega el verbo al «origen de las nuevas letras uruguayas» («todo lo escrito no era más que un montón de fracasos»), pero adapta su conmovedor *packaging* a todo tipo de libros: el lenguaje, aparentemente evaporado, reaparece en su encarnación más pura, la dura dialéctica contendedor/contenido. Uribe pasa, finalmente, del «manifiesto de una extraña, contradictoria *vita nova*» a la lúcida y controlada resemantización del mismo, admirable y quizá única forma de *intelligenza nova*.