

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



**APROPIACIÓN SUBJETIVA DEL ESPACIO
URBANO. LA PROYECCIÓN DE MONTEVIDEO
EN LA LITERATURA DE HUGO BUREL**

Autor: GIUSEPPE GATTI

Directora: Dra. FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ

Año académico 2010-2011

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



**APROPIACIÓN SUBJETIVA DEL ESPACIO
URBANO. LA PROYECCIÓN DE MONTEVIDEO
EN LA LITERATURA DE HUGO BUREL**

Autor: Giuseppe Gatti

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Francisca Noguero Jiméñez, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

La Directora del Trabajo

Fdo.: Francisca Noguero Jiméñez

El Autor

Fdo.: Giuseppe Gatti

ÍNDICE

Introducción	p. 11
1 ITINERARIOS URBANOS: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD. UN RECORRIDO ESTÉTICO Y SOCIAL.	p. 31
1.1 La conformación del espacio urbano y su consolidación como territorio de encuentros y desencuentros.	p. 32
<i>1.3.4 El origen: los conceptos fundacionales de instrumentalidad, finalidad religiosa y exigencias defensivas.</i>	p. 32
<i>1.1.2 La hibridación urbana en Latinoamérica.</i>	p. 37
<i>1.1.3 De la implantación de un orden a priori a las nuevas representaciones urbanas.</i>	p. 47
<i>1.3.□ La ciudad como símbolo literario: de espacio mítico a objeto de demonización.</i>	p. 51
<i>1.2.1 Las nuevas modalidades de desplazamiento urbano: el obligado encuentro de los extremos.</i>	p. 51
<i>1.2.2 Latinoamérica y la percepción de la otredad urbana.</i>	p. 57
<i>1.2.3 El rechazo histórico de lo ajeno.</i>	p. 63
<i>1.2.4 El ocaso de las utopías humanísticas: soledad cívica y tendencias intelectualistas en la modernidad.</i>	p. 68
<i>1.2.5 La narrativa en las urbes “sin estilo”.</i>	p. 73
1.2 La urbe y el doble espacio vital del hombre moderno: lo exterior urbano como escenario público y lo interior como territorio íntimo.	p. 78
<i>1.3.1 Latinoamérica: el espacio urbano inestable.</i>	p. 78
<i>1.3.2 La percepción de la ciudad: una experiencia individual de captación.</i>	p. 82
<i>1.3.3 Diferencias y similitudes en los procesos de transformación urbana en Europa y América del Sur.</i>	p. 84
<i>1.3.4 Del régimen de la máscara al de la autenticidad: ¿una dinámica</i>	

<i>duradera?</i>	p. 91
<i>1.3.5 Un nuevo orden: de la intimidad a la exhibición.</i>	p. 96
2 EVOLUCIÓN Y CRISIS DEL ESPACIO URBANO EN LA MODERNIDAD. LA VISIÓN DE MONTEVIDEO EN LA OBRA DE HUGO BUREL.	p.103
2.1 Tradición e “inevitable” modernización: equilibrios y desequilibrios en la expansión de la metrópolis.	p. 104
<i>2.1.1 Modificaciones sociales en la ciudad: del mundo criollo burgués al patriciado urbano.</i>	p. 104
<i>2.1.2 Nueva densidad urbana y segregación espacial: la endémica inestabilidad de la modernidad.</i>	p. 110
<i>2.1.3 Reajustes perceptivos en la nueva Babel: del sentimiento al entendimiento.</i>	p. 115
<i>2.2.4 Las “relaciones cuantitativas” y su dominio en la ciudad.</i>	p. 119
2.2 De la colonia a la actualidad: el paisaje urbano de Montevideo entre memoria y olvido. ¿Ciudad estratificada o territorio sin ayer?	p. 124
<i>2.2.1 Quieta reelaboración de lo “nuevo”: un arte uruguayo en defensa de la tradición.</i>	p. 124
<i>2.2.2 Ciudades estratificadas y ciudades sin memoria.</i>	p. 130
<i>2.2.3 Montevideo hoy: deterioro material y preservación de lo “intagiblemente” uruguayo.</i>	p. 138
<i>2.2.4 Exigencias calculatorias y “caracteres sentimentales”: ¿valores compatibles o antagónicos?</i>	p. 142
2.3 La “buena escritura” rioplatense en la orilla uruguaya: las “máquinas narrativas” de Hugo Burel.	p.149
<i>2.3.1 Miradas ajenas y textualidad urbana: subjetividad en la percepción del paisaje y su adaptación al caso montevideano.</i>	p.149

2.3.2 <i>La cuestión estilística: entre anarquía estética y cuidada pulcritud.</i>	p.155
2.3.3 <i>La constitución literaria: antologías de cuentos y primeras novelas (1974 - 1998).</i>	p. 159
2.3.4 <i>Afirmación definitiva: las grandes novelas (1999 – 2008).</i>	p. 170

3 EL GUERRERO DEL CREPÚSCULO: LA AVENTURA DE UNA FLÂNERIE INVOLUNTARIA EN LA CIUDAD DEL OLVIDO.

p. 187

3.1 “Ruinificación” urbana y percepción desviada: el colapso de la comprensión en un paseante extraviado.

p. 188

3.1.1 *Trayectorias indescifrables entre impresión y realidad: debilitamiento y fluctuación de la memoria.*

p. 188

3.1.2 *Sensación de invisibilidad y atrofía de la atención: la pérdida de orientación del “hombre ausente”.*

p. 198

3.1.3 *Una nueva forma del olvido: el sujeto-autómata y la pérdida de la identidad.*

p. 206

3.1.4 *Un presente que no oculta sus ruinas: la disgregación de los Vestigios del pasado y su significado metafórico.*

p. 217

3.2 La atrofía de la individualidad en la ciudad contemporánea.

p. 234

3.2.1 *Los recorridos urbanos del personaje bureliano y la flânerie en Baudelaire: un encuentro impensable.*

p. 234

3.2.2 *La precariedad existencial del antihéroe.*

p. 245

3.2.3 *La larga espera en un territorio-limbo.*

p. 255

4 TIJERAS DE PLATA: NOSTALGIA Y AUTOCOMPLACENCIA EN LOS RELATOS DE UN RECEPTOR DE HISTORIAS.

p. 271

4.1 Memoria individual y colectiva en los cuentos integrados: una manera fragmentada de percibir el mundo.

p. 272

4.1.1 *Nuevas posibilidades de escritura: las series de textos breves como*

<i>modalidad de fragmentación del tiempo.</i>	p. 272
<i>4.1.2 “Modificatio urbis”: transformaciones y supervivencia del pasado en la memoria individual.</i>	p. 283
<i>4.1.3 La memoria frente al deterioro: entre la consolidación del recuerdo y la recuperación de las emociones.</i>	p. 293
<i>4.1.4 Mapas del espacio y de la memoria: el “viejo” arte de contar historias.</i>	p. 302
4.2 Uruguay, de Arcadia a “paraíso perdido”.	p. 311
<i>4.2.1 La inmovilidad montevideana: entre equilibrio atávico y glorificación del pasado.</i>	p. 311
<i>4.2.2 Una nueva dimensión: el tiempo breve de la precariedad.</i>	p. 319
<i>4.2.3 La simbología de los detalles y su poder evocativo.</i>	p. 322
<i>4.2.4 Arístides Galán como metáfora de un país: del mito a la amarga aceptación del presente.</i>	p. 328
5 EL CORREDOR NOCTURNO: RETORNO DE FAUSTO A LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.	p. 339
5.1 La experimentación de la insensibilidad, nuevo precio de la prosperidad material.	p. 340
<i>5.1.1 Una sensibilidad adormecida: el nuevo hombre blasé en el Montevideo del siglo XXI.</i>	p. 340
<i>5.1.2 De la contemplación a la posesión: la sobredosis de mercancías en la ciudad como forma de seducción material del poder.</i>	p. 350
<i>5.1.3 De noche, un corredor: el anti-héroe bureliano en la “modernidad líquida”.</i>	p. 361
<i>5.1.4 La ciudad como cuna de valores objetivos: afirmación de los contenidos impersonales de la vida.</i>	p. 372
5.2 El fracaso del intelectualismo urbano: el examen de conciencia	

como nuevo precio del poder.	p. 378
<i>5.2.1 Una nueva lectura del mundo urbano: de espacio para la rememoración a universo tentador.</i>	p. 378
<i>5.2.2 La tregua existencial del protagonista: ¿simple pausa o verdadera fractura en el infinito crecimiento fáustico?</i>	p. 394
<i>5.2.3 La ciudad de la ficción y la ciudad del arte: posible encuentro entre dos representaciones urbanas.</i>	p. 402
Conclusiones	p. 415
Apéndice	p. 427
Presentazione In Lingua Italiana	p. 491
Índice de ilustraciones	p. 517
Bibliografía	p. 519

Introducción

Cuando el viajero llega de Europa en una de esas naves que los primeros habitantes del país tomaron por casas volantes, lo primero que divisa [...] son dos montañas: una de ladrillos, que es la catedral, la iglesia madre, la matriz, como allá se dice; y la otra de piedra, salpicada de algunas manchas de verdor y coronada por un fanal: esa montaña se llama Cerro.

(Alexandre Dumas)

I – Espacio de referencia y objetivos.

La ciudad no es sólo el modo en que los edificios ocupan un lugar en el espacio y el estilo peculiar de cada uno de ellos. Superados los puntos de vista del urbanismo y la arquitectura, la ciudad emerge como un ser histórico en el que se condensan las trayectorias de una cultura entera. A lo largo de los siglos, en cada cultura la evolución en el modelo de ciudad ha reflejado el cambio de una modalidad de percepción del mundo a otra. El objetivo del presente trabajo no consiste en descifrar el lenguaje exterior de la ciudad –su lenguaje arquitectónico, de espacio construido–, sino en acercarnos a ella desde la perspectiva de su creación ficcional. Nos proponemos centrar la atención en la ciudad textual, descrita por la escritura o fundada por ella.

A pesar de que el escenario urbano objeto de nuestro análisis es la ciudad de Montevideo, espacio de realidad en el sentido convencional, no se intentará descifrar su lenguaje como mera organización material del territorio. Más allá de su estructura física y su naturaleza palimpséstica, nos interesa ver de qué manera se realiza el encuentro entre las imágenes de un definido contexto sociohistórico y las figuras imaginarias, resultado de las sensaciones que este ámbito es capaz de evocar en el sujeto de la percepción. Éste no es otro que Hugo Burel, escritor uruguayo, nacido en Montevideo en 1951, residente en la capital y autor –hasta el día de hoy– de diez novelas y cinco libros de relatos, además de una amplia producción periodística en medios locales. A partir del examen de tres de sus más recientes novelas, nuestra tarea será la de ver cómo la ciudad de Montevideo pasa a convertirse en un “objeto de representación”.

Nos proponemos examinar cuánta parte de la imagen de la urbe bureliana surge del depósito indefinido de la memoria colectiva, y cuánto del universo urbano del escritor nace de las estructuras de la reminiscencia individual. Nuestro acercamiento al tema no podrá pasar por alto que la imagen de la ciudad, ya sea en la literatura o en la pintura, no ofrece nunca a su público un grado absoluto de realismo. En el caso de la escritura, la urbe fundada nace de los espacios intersticiales que separan el pasado del presente, su arquitectura de su representación.

Será nuestro objetivo averiguar, en el contexto sociocultural uruguayo, qué tipo de realismo y de abstracción existe en la reconstrucción ficcional de Burel, y qué relación se establece entre el orden espacial concreto y su reflejo en la literatura.

Si aceptamos la evidencia de que la imagen de una ciudad se constituye gracias a la interacción entre elementos físicos estáticos y materiales (edificios, plazas, calles, puentes...), y otros en continuo movimiento (los ciudadanos, con sus actividades y su entramado de relaciones), la percepción de los signos urbanos tiene que pasar no sólo por el reconocimiento de su estructura tangible, sino también por la lectura de su identidad. De ahí que, en el estudio de las relaciones que se establecen entre el espacio urbano y su percepción literaria, los marcos geográfico y social se imponen como elementos básicos para la adopción de un enfoque que debe tener en cuenta, subrayándolas, las diferencias en términos de historia fundacional, poblamiento, destrucciones y reconstrucciones entre las ciudades europeas y, en un segundo momento, entre éstas y las latinoamericanas.

En particular, se plantea en las páginas que siguen el estudio de la legibilidad de las imágenes de la ciudad rioplatense, deteniéndonos en la percepción del espacio urbano de Montevideo, la capital más joven y menos poblada del Cono Sur. Para aproximarnos a su estudio como forma física, y al conjunto de seres que animan sus escenarios, el presente análisis requiere por lo menos de dos aclaraciones.

En primer lugar, hay que señalar que el recorrido evolutivo de la ciudad latinoamericana se diferencia de la matriz fundacional y del desarrollo de la urbe europea: en el subcontinente americano se verifica una destrucción de la ciudad antigua, la prehispánica, y se observa la creación de un espacio nuevo que –en origen– transpuso

la configuración de Europa al Nuevo Mundo. La ciudad latinoamericana es el resultado de una discontinuidad, de un corte con la historia poblacional de los países “descubiertos”, que se llevó adelante mediante una deliberada aniquilación física del pasado arquitectónico precolombino.

En el continente europeo los vestigios de la antigüedad –clásica grecolatina, románica, gótica, renacentista, barroca o neoclásica– siguen sobreviviendo junto a las manifestaciones edilicias más modernas: Segovia, Arles, San Gimignano, Heidelberg, Bath, Roma, Lisboa, Split, Praga, Lyon, Mérida, Dubrovnik, Melk, Istanbul, Brujas guardan en sus calles y en sus monumentos, palpable y viva, su historia milenaria.

En Latinoamérica, en cambio, la llegada de los conquistadores coincide con la etapa de florecimiento de la utopía urbana: a partir de *La República* de Platón, primero Thomas More con *Utopía* (1516) y luego Tommaso Campanella con *La città del Sole* (1602) contribuyen a difundir un modelo de conciencia urbana en los europeos letrados que luego se exportará, como construcción artificial, al continente americano. Esta idealidad urbana, basada en un imaginario renacentista embebido de referencias agustinianas (*La ciudad de Dios*, 426 d. C.), viaja con los conquistadores hacia el Nuevo Mundo. De este paradigma, que se fue superponiendo a la estructura urbana preexistente en el subcontinente latinoamericano, ofrece indudable prueba el hecho de que el proceso fundacional en el siglo del descubrimiento respondiera a una adaptación concreta de las visiones utópicas de la Europa renacentista.

Las fundaciones urbanas en el continente latinoamericano fueron el producto de *Ordenanzas reales* (en 1513, Fernando el Católico impone obligatoriamente la planta cuadrangular para la edificación de nuevas ciudades), pero sobre todo de una idealidad urbana que confirió un impulso fundamental al modelo de ciudad por construir, en el sentido de una cultura unificadora elaborada por la minoría letrada y administrativa a partir de textos como el de More.

En segundo lugar, y como ya se ha señalado, la legibilidad de las imágenes urbanas debería pasar por la adopción de la idea de ciudad como arquitectura en continuo movimiento: habrá que leer e interpretar la urbe como construcción gigantesca, especie de palimpsesto que atraviesa los siglos y que, por ello, refleja a gran

escala el devenir histórico y el paso del tiempo. La combinación del análisis de elementos físicos inmóviles (carreteras, avenidas, puentes, canales, muelles, plazas, veredas, estaciones...) y móviles (básicamente, el ser humano y sus actividades e interacciones diarias) consiente la multiplicidad de lecturas de las imágenes urbanas: éstas se darían como resultado de una actividad sensorial que permite al observador atribuir un significado al espacio que lo rodea, para luego organizar ese territorio e imprimirle una identidad basada en su misma percepción.

A partir de esta reflexión, con el fin de encontrar las claves de la poética bureliana en su visión de una ciudad tan literaria como Montevideo, habrá que aclarar la diferencia entre el concepto de “paisaje urbano” y “teatro urbano”. En el primer caso, el término identifica a la ciudad como objeto, lugar físico constituido por la materialidad de sus edificios, parques, puentes, iglesias, calles y plazas. Es decir, por el conjunto de aquellas formas físicas que constituyen la base para la conformación de la imagen que el observador va a hacerse de la urbe. Por otro lado, el “teatro urbano” se refiere al espacio público poblado y a las formas de vida de los que lo habitan: se indican aquí no sólo los elementos físicos estáticos, sino también las funciones de los espacios ciudadanos y sus significados socioculturales. El concepto adquiere, de esta forma, un significado de pluralidad, como conjunto de seres que aparecen en el paisaje, y que – con sus comportamientos, actitudes, idiosincrasias y costumbres–, le confieren identidad.

En nuestro trabajo, la percepción de la imagen de la ciudad tendrá que apoyarse en ambos elementos, con un especial interés hacia el proceso de conformación del teatro urbano montevideano, prestando particular atención a la segunda mitad del siglo XX. A partir de la década del sesenta en el pasado siglo XX, junto a la congénita rememoración nostálgica de un tiempo perdido, empezó a surgir en la capital uruguaya el lúcido y profético llamado de una franja de intelectuales que percibían el crujiir de huesos del sistema batllista. Por entonces, intelectuales como Carlos Maggi extendían esa preocupación por el futuro no sólo al Uruguay, sino que llamaban la atención sobre el camino hacia atrás que –según ellos– el subcontinente latinoamericano por entero estaba emprendiendo; estas preocupaciones se basaban en el examen de los números,

indicando cómo, en las futuras décadas, la población de América Latina seguiría aumentando más rápidamente de lo que crecían sus producciones, y cómo la relación de valor entre los productos locales –más o menos primarios– y los importados –altamente elaborados–, seguiría deteriorándose.

En el caso puntual de Uruguay, desvanecida la época áurea de la inserción en el mercado internacional y de la consiguiente incorporación del país al mundo industrializado (cuyas manifestaciones más evidentes fueron la ampliación del puerto de Montevideo, la creación de las plantas frigoríficas para la conservación de la carne en la zona del Cerro y la construcción del ferrocarril por parte de los ingleses), la nueva preocupación al mediar el siglo ya no podía consistir en la elaboración de planes para repartir la riqueza, sino en la definición de estrategias para que a cada ciudadano uruguayo le tocara parte de los pocos recursos que quedaban.

Un detallado análisis del proceso de decadencia que tuvo que enfrentar el país y de la paulatina descomposición de los cimientos en los que se fundaba el sistema batllista demuestra que el comienzo de la pauperización implanta sus raíces en el país ya a partir de la década del treinta. Los más recientes estudios de Fernando Aínsa confirman cómo una de las preocupaciones del mundo literario local fue evidenciar la distancia existente entre un pasado arcádico y un presente convulso. Presente que, según una opinión compartida por los intelectuales del país, se inaugura a partir del golpe de Estado del 31 de marzo de 1933: en busca de una periodización que dé cuenta de los cambios en la sensibilidad nacional, se podría sostener que la acción militar llevada a cabo por Terra marcó el comienzo del naufragio de un mundo y una época, también en términos de topografía urbana. Y no es casual que justo en los años treinta la gran ciudad empezara a afirmarse como “personaje literario”, convirtiéndose en una presencia capaz de determinar la acción novelesca.

A pesar del breve respiro económico que el país había experimentado durante la Segunda Guerra Mundial, quedaba patente que la caída había empezado ya en los años treinta del siglo XX y que el hundimiento era inexorable. La datación del comienzo de la crisis en la década anterior al segundo conflicto mundial generó en los que vivieron esa etapa una peculiar decodificación de las causas y de los hechos, que luego se iría

transmitiendo a aquellas generaciones que no vivieron esa época y que aceptaron como válida la visión personal y nostálgica de los mayores. En una reciente entrevista, en noviembre de 2008, Hugo Burel confirmó esta tendencia afirmando que, a partir de que el sistema empezara a deteriorarse, lo que quedaba a los uruguayos era el recuerdo del pasado esplendor, un recuerdo que iba transmitiéndose a generaciones ajenas al “periodo dorado”.

La rememoración de un pasado idílico se vio, así, sustituida por una sensación dominante de pérdida del paraíso. Ésta no se basó en una constatación empírica, sino que nació de la nostálgica celebración de lo ya transcurrido, según la difundida creencia de que los verdaderos paraísos son aquellos que se pierden. El lento proceso de disgregación de aquel Estado de bienestar que había dado origen al mito de la “Suiza de América” se manifiesta en todos los ámbitos de la vida y la cultura oriental. La ciudad de Montevideo, cabeza de Goliat de un Estado en el que el cuarenta y cinco por ciento de la población se concentra en la capital, es el espejo en el que se refleja el actual estancamiento. La capital se convierte en escenario privilegiado de los cambios que se manifiestan en el país a nivel social, económico y político, reflejando los fenómenos sociales inherentes a la nueva condición socioeconómica del país.

El proceso de “ruinificación” (adopto aquí un término utilizado por Fernando Aínsa que se comentará más adelante) de la ciudad de Montevideo da origen a una dinámica paradójica: la capital uruguaya, empobrecida y herida en su tejido social, parece experimentar un nuevo periodo de cambio, similar –en términos de evolución y resultados– al que vivió Buenos Aires, la gran urbe del Río de la Plata, en los últimos treinta años del siglo XIX. El rápido y desmesurado crecimiento económico y demográfico de Buenos Aires alrededor de la gran crisis de 1890 determinó una descomunal concentración poblacional en la ciudad porteña: a partir de ese momento se dispararon fenómenos como la marginación, el hacinamiento incontrolado en enormes barrios ubicados en los suburbios, la delincuencia y promiscuidad, la prostitución y las “mezclas” culturales y raciales.

Aplicando las anteriores reflexiones al caso montevideano, el análisis de la realidad actual implica una bifurcación de perspectivas: por un lado, se evidencia que en la

capital uruguayo estos fenómenos se van manifestando en escala menor al de Buenos Aires, con afortunada lentitud, y que la ciudad no sufre del exceso de densidad demográfica de su correspondiente porteña: a la escasa concentración humana del país se añade el efecto de amortización que provocan los veintidós kilómetros de costa y catorce de playas urbanas, de modo que Montevideo vendría a ser una versión náutica de Buenos Aires, más pequeña, apacible y asimétricamente abierta al océano.

Por otro lado, es innegable que detrás de esta ciudad abierta al mar, de escala humana y de habitantes respetuosos y educados, existe una trastienda pobre que se va haciendo cada día más visible: una suerte de “mundo inferior” (la imagen remite a *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato) en el que se oculta la miseria de ciudades satélites surgidas de la nada, en pocos años, alrededor del núcleo urbano. Esa concentración demográfica –que Buenos Aires experimentó hace décadas– crea ahora, en las dos ciudades, una “zona de angustia”, conformando una suerte de “espacio fuera de la historia” que –en el caso de Montevideo– abarca todo su amplio cordón periférico. Así, la ciudad se desdobra y un nuevo problema se plantea: ¿dónde reside el límite entre el “adentro” y el “afuera”? ¿Dónde trazar la nueva línea de división si incluso hacia el este urbano (zona residencial y de élite), una cadena de pequeños balnearios edificadas a lo largo de la costa se están transformando en una única ciudad dormitorio?

En relación al segundo punto mencionado, el deterioro histórico del patrimonio colonial de Montevideo contrasta –por lo menos en el ámbito de las actuales tendencias en el mundo occidental– con el proceso universal de recuperación de las expresiones arquitectónicas identificativas de cada cultura nacional. Así, mientras en casi toda Europa los cascos históricos de las grandes ciudades se han convertido durante las últimas tres o cuatro décadas en lugares privilegiados y representativos de la historia artística de cada Estado, en Uruguay la Ciudad Vieja devino –como consecuencia de distintos procesos socioeconómicos de alejamiento de la zona portuaria– un lugar fantasma, un territorio semidespoblado y decadente con edificios a punto de derrumbarse.

Limitando nuestras observaciones sobre las posibles causas de este proceso a las últimas tres décadas, destaca la voluntad de aniquilación de la memoria arquitectónica

colonial llevada a cabo por el régimen militar: a partir de la década del setenta, los doce años de dictadura intentaron borrar la memoria de la antigua ciudad amurallada, arrasando con cualquier expresión arquitectónica relevante desde el punto de vista histórico y optando, en cambio, por la exaltación del concepto de “orientalidad” a través de la creación de símbolos modernos. Un nuevo uso de los conceptos de “civilización y barbarie” convirtió la Ciudad Vieja en espacio de anarquía, en oposición a la vida socializada y abierta al progreso que sólo podía darse en espacios nuevos, fáciles de controlar y, por ende, de legislar. Hoy, en Montevideo, los deseos y los miedos son alegorías de épocas distintas: la ciudad, dividida entre lo que fue y lo que es, convive entre la rememoración de pasadas y desvanecidas esperanzas y la desestructuración sociocultural de la realidad actual.

Insertado en la memoria colectiva permanece el recuerdo del período áureo de la ciudad, caracterizado por un sostenido desarrollo urbanístico y los avances sociales dirigidos a implantar un sistema democrático: una época de auge que la capital vivió durante el periodo comprendido entre las grandes oleadas migratorias desde el continente europeo y los años de la inmediata posguerra; es decir, entre 1890 y 1950.

A la actividad de rememoración se suma la experiencia de la actualidad, dejando patente la siguiente etapa de decadencia, que desemboca en la paradoja del estado híbrido en el que se debate la ciudad: una urbe dotada de escasos recursos materiales y todavía fundada sobre valores básicos como la importancia atribuida a la instrucción, la persistencia de una fuerza de trabajo bien formada y un porcentaje de analfabetismo (cinco por ciento) que, si bien va en ascenso en las últimas décadas, sigue siendo –con Chile y Argentina– el más bajo de Sudamérica. Los dos momentos –rememoración nostálgica y observación desencantada del presente– contribuyen, en su conjunto, a crear una imagen de ciudad polifacética, en la que capas de pintura superpuestas renuevan el encanto de una decadencia siempre respetable y de un orden estético que no ha desaparecido.

Persistiendo la duda de si la literatura puede, ella sola, crear la imagen de una ciudad, y considerando que la geografía demostrable de cada espacio urbano no es sino fachada de un paisaje íntimo que cada espectador va dibujando, llega el momento de

considerar cómo las letras pueden convertir a la ciudad en símbolo, lo que se constituye en objeto central de nuestra investigación.

¿Sería posible, en la actualidad, pensar en Montevideo como un lugar transformado en símbolo por la literatura, como ha pasado con muchas ciudades europeas (el Dublín de Joyce, el París de Zola, Hugo, Proust o Balzac, la Praga de Kafka, la Budapest de Molnar y Márai o el San Petersburgo de Dostoievski, la Roma de D'Annunzio, Moravia o Pasolini, hasta llegar –en años más recientes– a la Barcelona de Eduardo Mendoza o la Marsella de Jean Claude Izzo)? Si estos espacios históricos son básicos en la cultura literaria europea, existen otros fundamentales en el ámbito latinoamericano, como resultado de un proceso de inserción de recuerdos y memorias individuales en la memoria colectiva de las grandes capitales del continente: la Buenos Aires de Arlt o Borges, La Habana de Carpentier, la Santiago de Chile de Rubén Darío, el México de Carlos Fuentes: lugares en los que historia y mito, memoria colectiva y recuerdo personal se encuentran y acaban conformando un espacio en el que se acumula una fuerte carga de memoria literaria.

Montevideo es, por su trayectoria histórica, su dimensión y su posición geográfica, el escenario que cobija gran parte de la historia social, política y económica del Uruguay: de aldea surgida a comienzos del siglo XVIII para contrarrestar la expansión portuguesa en el Río de la Plata a sociedad multitudinaria; de tierra prometida y meta soñada por inmigrantes de toda Europa, a ciudad de emigrantes; de lugar de acumulación de capital humano y conocimientos, a territorio de desigualdad y marginación.

La ciudad empezó a convertirse en lugar literario a mediados del siglo XIX, cuando el desarrollo urbano se limitaba al recinto amurallado (siempre una distancia, una línea de división con el campo, lo que está fuera), comprendido entre el puerto y la actual Plaza Independencia y la fortaleza construida en el Cerro, el monte que cierra la bahía. En 1849, Alexandre Dumas recibe en París al escritor uruguayo Melchor Pacheco que había viajado a la capital francesa para relatar al ilustre autor francés los pormenores y la evolución del sitio de Montevideo, llevado a cabo a partir de 1843 por las fuerzas bonaerenses, lideradas por Juan Manuel de Rosas. Inflamado por la capacidad oratoria

de Pacheco, Dumas redacta un fervoroso alegato en favor de la ciudad sitiada, describiendo con apasionado énfasis, y una obvia dosis de parcialidad, los enfrentamientos que durante ocho años se sucedieron entre los argentinos de la “Santa Federación” y los uruguayos de la “Banda Oriental”.

Dumas compuso su encendida defensa de la entonces pequeña ciudad sin haber pisado nunca el suelo montevideano: se puso al servicio de la causa oriental conociendo sólo la versión de Pacheco e imaginó la ciudad a partir de las descripciones que le hacía el mensajero llegado del lejano Uruguay. Montevideo fue para él un símbolo, y la redacción de *La Nueva Troya*, título que recibió su alegato, una herramienta para defender la causa y sostener la lucha por la libertad de una población desconocida. La ciudad de Montevideo, escenario de un conflicto en el que aparecen personajes históricos como Rosas, Artigas, Uribe o Garibaldi, se convierte en un territorio novelesco, una creación literaria que nace de la internalización por parte de Dumas de los datos parciales y tendenciosos que le proporcionaba Pacheco.

Sin embargo, y en esto reside lo más llamativo de la obra, el fin último de *La Nueva Troya* no fue solamente la defensa de la lucha de los montevidianos contra Rosas, ni la vehemente exaltación de la causa de los sitiados, sino la consecución de un objetivo que Dumas consideraba mucho más “noble”: educar a la inhóspita América e intentar “europeizarla” para ver si –para su bien– se la podía “domesticar” un poco. Una confirmación de la finalidad educativa del texto se detecta en las continuas referencias a la cultura y a las costumbres civilizadoras del Viejo Continente: observa Dumas que las “buenas casas” en las que la población montevideana vive, o sus quintas, están todas próximas unas a otras y abiertas al mar, que le aporta incesantemente, sobre las alas del viento, el perfume que viene de Europa.

El afán civilizador de Dumas es punto de partida del proceso de afirmación de Montevideo como lugar literario: la ciudad descrita por el autor francés acaba siendo un lugar inventado, y esta invención marca desde entonces la relación de la urbe con la literatura, hasta el punto de transformarla en un referente existencial de rasgos geográficos imprecisos, pero de densas significaciones culturales. En épocas más recientes, una tendencia similar se detecta en la producción de los intelectuales y

escritores uruguayos a partir de la publicación de *El pozo* (1939) onettiano; tras la aparición de esta novela fundadora de una nueva forma de ficción, la ciudad perdió su papel de mero decorado, adquirió el de “personaje de la historia” y, sobre todo, se convirtió en referente intangible: los espacios urbanos fueron perdiendo, en la descripción novelesca, sus rasgos más típicos hasta transformar a la capital en un lugar irreconocible, en el que cobijar vivencias y nostalgias. Montevideo pasa a ser un pretexto literario: lugares inidentificables sustituyen a descripciones exactas y la literatura empieza a adoptar como estrategia la evocación abstracta de la ciudad, contribuyendo a su paulatina mitificación.

En el caso de escritores y viajeros extranjeros, la incorporación de las imágenes de la ciudad real y su consecuente representación ficcional siguen la misma tendencia: la imagen de la ciudad que se configura literariamente puede prescindir de la confirmación de su geografía y la capital engloba al mismo tiempo la esencia de muchos otros espacios concretos, revelando rincones de ciudades mediterráneas, como Génova, Barcelona o Niza.

Volviendo a *La Nueva Troya*, prevalece en la descripción de Dumas una doble perspectiva: educativa y de denuncia. La finalidad informativa influye en la estrategia descriptiva del autor: éste vuelve reconocible, mediante descripciones de bahías, cerros y murallas, el espacio urbano montevidiano en consideración del impacto que una “exacta” descripción del lugar podía ejercer sobre su público, imposibilitado para comprobar la veracidad de lo leído y al que, no obstante, había que informar sobre los acontecimientos rioplatenses.

Si Montevideo como “locus” literario depende de la manera en que los escritores perciben la ciudad, y de cómo la incorporan al espacio estético de su producción según las exigencias descriptivas individuales o colectivas, la conversión de la ciudad en símbolo continúa basándose también en el uso reiterado de tópicos y de referencias pintorescas que, repetidas y reelaboradas, contribuyen a formar una identidad. La presencia en las descripciones literarias de lugares no identificables pero sí simbólicos convierte las referencias directas en algo prescindible; en la obra de Hugo Burel, por ejemplo, tanto Montevideo como los balnearios que salpican la costa oriental del

Uruguay están muy presentes, a pesar de que no siempre se les nombre. Si es cierto, por una parte, que en el caso de la capital la revelación del espacio no ocurre mediante la mera enumeración de exterioridades, no se puede negar que su reconocimiento –más que como *topos* geográfico– puede darse por la evocación de idiosincrasias y perspectivas inconfundiblemente montevideanas. En los cuentos se hace especialmente evidente el predominio de una geografía imaginaria: la reinención del espacio se da mediante la creación del pueblo marineró de Marazul, balneario inexistente pero prototípico, que reúne referencias geográficas de La Paloma, La Pedrera, Aguas Dulces y varios lugares más del tramo de costa ubicado entre Punta del Este y Chuy, cerca de la frontera con Brasil.

El autor mismo ha confesado en varias ocasiones que no quiere determinar con nombres la geografía de sus novelas y cuentos; sin embargo, la ciudad (y el balneario) están allí, presentes y silenciosos. En Uruguay, como en cada país, el escritor local – desde Felisberto Hernández hasta Juan Carlos Onetti, desde José Pedro Díaz hasta Clara Silva, desde Carlos Martínez Moreno hasta María de Montserrat–, ve Montevideo desde una perspectiva individual y el sesgo de su mirada está vinculado a su propia experiencia. Según afirma Burel en la entrevista citada arriba, no puede haber una exclusividad de uso de Montevideo porque cada escritor desarrolla el tema y la imagen que quiere proyectar en función de su punto de vista. Esta afirmación confirma implícitamente que la capital uruguaya puede ser considerada –con todo derecho– una “ciudad literaria”.

2 – Demarcación del plan de trabajo y su justificación.

Un análisis como el que emprendemos en estos momentos se explica por la hasta ahora escasa bibliografía crítica generada por la obra de Burel, escritor que nos parece merecedor de más atención que la que ha cosechado. Hasta el día de hoy, el estudio más amplio sobre el autor se leyó en Francia en 1998. Gabriela Taranto tituló su *Mémoire de Maîtrise* para la Université de la Sorbonne Nouvelle París III *La Ilusión: una clave de lectura para la obra de Hugo Burel*, trabajo que realizó bajo la dirección del profesor Claude Fell. En cuanto al Uruguay, existen diversos artículos sobre la producción

artística del autor que, en su casi totalidad, han sido publicados en revistas y periódicos culturales montevideanos.

El presente estudio se basa en una investigación desarrollada durante casi dos años en la ciudad de Montevideo: una gran parte de las fuentes bibliográficas utilizadas *in loco* no resultan disponibles en Europa. Objetivo del trabajo es, como ya señalé y en primer lugar, estudiar la relevancia del espacio urbano en la obra novelística de Burel, un escritor al que se le ha otorgado hasta ahora más atención como autor de cuentos (en 1995 fue el ganador del Premio Juan Rulfo con su relato “El elogio de la nieve”) que como novelista; y, en segundo lugar, examinar la apropiación de esta imagen en su producción literaria.

Puesto que la función del espacio en la narrativa uruguaya constituye un área de estudio sólo explorada recientemente (excluyendo la obra de Onetti de esta reflexión), se evaluará de qué manera los cambios en la geografía urbana de una ciudad como Montevideo y las modificaciones en su espacio físico pueden influir en la ficción literaria y, eventualmente, determinar una línea temática característica en la narrativa local de comienzos del siglo XXI.

De acuerdo con lo anterior, un acercamiento al tema pasa por dividir esta investigación en cinco capítulos. En los dos primeros se examinará de qué manera y bajo qué condiciones los conceptos generales de inestabilidad del sujeto contemporáneo y de captación individual de los mensajes urbanos característicos de las grandes metrópolis de América Latina se aplican, o no, a la ciudad de Montevideo. Fundamentales resultarán en este sentido los aportes de José Carlos Rovira y José Luis Romero, en lo que a la historia del desarrollo urbano en el subcontinente latinoamericano se refiere; las investigaciones de Zenda Liendivít, en relación con las dinámicas socioculturales del espacio rioplatense; y, finalmente, los estudios de Richard Sennett sobre las relaciones entre espacio construido y su valor simbólico.

Resulta imposible olvidar el papel que el pensamiento de Fernando Aínsa juega en la presente investigación: en la doble perspectiva del análisis de los textos y sus contextos, se intentará ver cómo sus aportaciones de neo-humanista sobre el pensamiento latinoamericano y sus representaciones literarias contribuyen a subrayar la

oblicuidad de la mirada de los escritores uruguayos contemporáneos. Se verá cómo su obra –aun la centrada en la mirada sesgada del espacio literario uruguayo– supera las barreras de los marcos nacionales, abriéndose a la literatura comparada, expresión del carácter transterritorial de la cultura del comienzo del tercer milenio, y ofreciendo una interpretación mitocrítica de lugares y paisajes de la geografía “oriental”.

Dedicaré los capítulos tercero, cuarto y quinto al estudio de tres de las más recientes novelas de Hugo Burel, de acuerdo con la cronología de su publicación: *El guerrero del crepúsculo* (2001), *Tijeras de Plata* (2003) y *El corredor nocturno* (2005). El motivo de la selección viene dado porque, en ellas, el espacio construido de la urbe no sólo constituye escenario de la trama, sino que se revela como “personaje” que interactúa de forma activa con sus habitantes y demuestra el compromiso entre la ciudad de geografía absolutamente real y la del mero imaginario. Más que en otras novelas de Burel, en las tres obras escogidas la exterioridad del paisaje urbano establece relación con la interioridad de sus protagonistas.

Puesto que, según los aportes de la sociocrítica, resulta fundamental atender al microcosmos en el que cada obra cultural se produce, será necesario analizar las relaciones que Burel mantiene –en calidad de productor de arte– con su espacio de referencia, y estudiar el ámbito en que se engendran sus estrategias de “producción”, sus principios artísticos o las influencias que éstos transmiten y reciben. En el caso de Burel, su obra literaria toma como punto de partida la realidad empírica para dar una respuesta a una situación socio-histórica precisa. Nuestro enfoque teórico se centrará en el intento de interpretar su obra como artefacto que elabora una concepción particular de la realidad: se examinará su interpretación singular, cognitiva y ética, del contexto en el que crea su literatura, viendo cómo –a través de la construcción de su mundo ficcional– establece diversas relaciones con las circunstancias en las que surge. Esta perspectiva, basada en el análisis del lenguaje sobre el cual se construye la obra como propuesta estética, permite identificar en qué forma el autor nombra su mundo.

Finalmente, adelantando lo que se verá en las secciones siguientes, destaco que cada capítulo de análisis de las novelas se encuentra dividido en dos apartados, con el objetivo de centrar la atención en los dos ejes identificados en las mismas.

También incluimos entrevistas efectuadas a escritores uruguayos y argentinos, cuyos aportes complementan nuestra investigación con temas literarios y otros de más vasta índole cultural, tanto de la décadas que nos concierne como de las anteriores, que nos permitirán reflexionar sobre la evolución de un sistema de pensamiento y la inserción de la literatura en un horizonte cultural con sus implicaciones sociales, geográficas y económicas.

3 - Presupuestos metodológicos y teoría utilizada.

La creación de universos poéticos a partir de recuerdos del pasado vinculados a la cotidianidad, aparece continuamente en la literatura de Burel y remite a los principios de geopoética acuñados por Gaston Bachelard. Elevando un detalle al rol de protagonista, el escritor utiliza la imaginación para situar al lector ante un mundo nuevo y crear la suspensión de expectativas entre lo consciente y lo inconsciente: de la misma manera que en Bachelard los términos *songe* y *rêverie* se entremezclan, en Burel lo real, lo imaginado y lo rememorado se superponen, y sueños y recuerdos se confunden con la realidad.

Montevideo es una ciudad cuya forma nos confronta continuamente con el pasado, ofreciendo a quien la recorre imágenes que evocan temporadas olvidadas, como en una recuperación de fragmentos de un tiempo descartado. Esta asociación entre la experiencia física del recorrido y la mental interna, que evidencia la decrepitud del espacio, remite a los estudios de Walter Benjamin sobre los pasajes parisinos del siglo XIX: surgidos como galerías dedicadas a la celebración de los primeros sueños consumistas, se mostraban al filósofo alemán a comienzos del siglo XX como vestigios caducos, cementerios de mercancías amontonadas. Del mismo modo, las galerías que surgieron en el centro de la ciudad oriental a partir de los años cincuenta del siglo pasado representan metáforas silenciosas de la situación actual: versión uruguaya de los *pasages*, después de haber prosperado como réplica material del inconsciente del sueño colectivo de un pueblo, ahora languidecen semidesiertas, en edificios que –en algún momento– constituyeron un ejemplo de modernidad para el subcontinente entero.

La imagen del *flâneur* descrita por Baudelaire y analizada en detalle por Benjamin representa otro elemento a partir del que se examinarán tensiones y tentaciones en la ciudad contemporánea. Puesto que la calle lleva al *flâneur* a través de un tiempo desvanecido y la urbe se convierte para él en un paisaje por descubrir, se verá cómo el caminar sin rumbo por calzadas y plazas desconocidas o irreconocibles puede transformarse, en los personajes de Burel, en un ejercicio involuntario de redescubrimiento del yo, o de pérdida definitiva de identidad.

En el ámbito literario rioplatense las descripciones de la alienación vivida en la ciudad han caracterizado la obra de autores argentinos como Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, y de uruguayos como Felisberto Hernández, Armonía Somers y Juan Carlos Onetti. Estos autores descubrieron el fracaso ético y existencial de sus personajes –evidenciado en particular por Arlt en *Los siete locos* (1929) y por Onetti en *El pozo* (1939) –, quizás la más alta manifestación de la tragedia del dostoievskiano *hombre del subsuelo*.

Amparados en las ideas de Georg Simmel, se definirá la función del espacio urbano, percibiendo la ciudad como territorio de máxima expresión de la individualidad y como reino del intelecto imposibilitado de captar las diferencias. En este sentido, la literatura uruguaya desde principios del siglo XX se encuentra caracterizada por la representación de contextos sociales perturbadores, de atmósferas dominadas por un estado de permanente tensión y la representación de la creciente dependencia de aparatos técnicos super-individuales.

En lo que se refiere a la descripción, elemento esencial en la constitución ficcional del espacio, recurrimos –a lo largo de los tres capítulos de análisis de las novelas–, a comparaciones con otras obras de autores rioplatenses para reconocer la novedad de la descripción en Burel y evidenciar eventuales diferencias, y a trabajos ensayísticos como los de Christina Komi y Rosalba Campra. Puesto que una parte de nuestro trabajo intentará estudiar cómo la narrativa bureliana investiga el terreno de lo extraño y explora puntualmente el espacio de lo absurdo, se hará incursión en el ámbito de la psicocrítica, para analizar la voz del autor/narrador en la obra. Centraré mi atención en las metáforas obsesivas, la repetición de imágenes o situaciones. La

observación rigurosa de la realidad y la descripción minuciosa de detalles marginales preparan el camino para la exploración de un espacio desconocido, en el que lo imprevisible se convierte en inexplicable. Así, en los relatos de Burel, el *misterio* que domina la narración es resultado de una intervención subjetiva y acaba siendo una construcción del autor, pues éste le confiere corporeidad a través de su mirada. Diferenciándose de la tradición fantástica canónica, la extrañeza en las obras burelianas no viene de una otredad ajena al sujeto, sino que procede, más bien, del punto de vista del narrador y de la identificación entre el personaje testigo y el narrador.

Para concluir, cabe señalar que, durante mi período de investigación en Uruguay, he podido realizar algunas entrevistas a Burel y a otros escritores y críticos literarios del ámbito rioplatense, argentinos y uruguayos: estos documentos ocupan el apéndice final que precede a la sección bibliográfica. De la misma manera, en las páginas finales de cada capítulo se incluye un archivo fotográfico de los espacios urbanos que han servido de escenario al escritor, así como reproducciones de pinturas – de artistas como August Macke, Fernand Léger y George Grosz –, a las que se hará referencia en la presente investigación.

Aunque este trabajo se centra en el estudio de las tres novelas burelianas mencionadas, se examinan otras piezas del corpus narrativo del autor. Finalmente, hay que señalar que el orden según el que se ha desarrollado el presente trabajo no surge sólo del respeto a la cronología creativa del autor, sino que se basa en su deseo expreso por crear una trilogía de la rememoración. De este proyecto formarían parte los dos primeros libros examinados, *El guerrero del crepúsculo* y *Tijeras de Plata*, y un tercero, todavía no editado en el momento del cierre de la presente investigación –otoño de 2010–, con el título previsto de *El club de los nostálgicos*.

4 – A modo de agradecimiento.

Esta investigación no hubiera sido posible –en el caso de una trayectoria vital como la mía, habiendo abandonado momentáneamente las letras después de los años dulces del liceo clásico en Roma–, sin la formación recibida en el programa de doctorado del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, coordinado por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo.

Quisiera dirigir a Francisca Noguerol Jiménez, mi excelente y paciente tutora y amiga, un especial agradecimiento por su disponibilidad a revisarme a distancia el trabajo, por su manera de guiarme, sus reiterados consejos, y su energía alentadora a lo largo de estos años. Quisiera agradecerle con particular énfasis la confianza que siempre tuvo en la posibilidad de trabajar en sintonía, aun con el océano de por medio, y el apoyo anímico que no dejó de transmitirme nunca.

Llegar a la redacción de esta investigación tampoco podría haber sido posible sin el apoyo *a priori* de mis profesores del doctorado salmantino, que siempre valoraron quizá más de lo merecido mis contribuciones y trabajos durante el periodo lectivo. En particular, le debo a Fernando Rodríguez de la Flor una enseñanza preciosa: la de la comprensión de los hechos en su conjunto y el incentivo anímico para que empezara este camino y siguiera adelante con mi proyecto de estudio y de vida.

Mi agradecimiento a España y a sus instituciones es consecuencia también de las ayudas económicas recibidas ya a partir de la fase de docencia: en particular me refiero a la Beca de matrícula de doctorado otorgada por el Vicerrectorado de Docencia y Convergencia europea de la Universidad de Salamanca y, con respecto al periodo de investigación, a las Ayudas para la Movilidad de alumnos en estudios de Doctorado con mención de calidad que concede el Ministerio de Ciencia e Innovación.

En el ámbito montevideano, quisiera subrayar la disponibilidad que Rafael Courtoisie, Elvio Gandolfo, Enrique Estrázulas y, sobre todo, Burel me han demostrado durante la fase de recopilación de entrevistas. A mitad del trabajo, cuando todavía existía un abismo entre el proyecto y su realización, Hugo Burel me ofreció en Montevideo la posibilidad de dos encuentros, prestándose a desvelarme detalles de la gestación de sus obras, facilitándome documentación y material de su archivo y abriéndome una perspectiva sociohistórica del Uruguay de otro modo inaccesible para un europeo recién llegado.

Buena parte de la búsqueda del material se ha desarrollado en la Biblioteca Nacional de Montevideo, en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y en librerías montevidéanas, de entre las cuales quisiera recordar La Lupa, Linardi y Risso, Oriente y Occidente, Puro Verso, todas ubicadas en la Ciudad Vieja; El Patio Biarritz, Jenny y

Libros de la Arena, en el barrio de Pocitos donde estuve viviendo, y La Minerva, *melting pot* cultural en esa caja de sorpresas que es la calle Tristán Narvaja. De vuelta a España, he desarrollado los últimos meses de mi investigación en las muy bien organizadas instalaciones de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, en un marco arquitectónico con siete siglos de historia.

Doy las gracias a mi familia –padres y hermanas– por el apoyo moral y material que han querido transmitirme hasta la orilla del Río de la Plata y por la discreción al soportar mi larga lejanía física. Finalmente, un agradecimiento que es también una dedicatoria: a Marisa, por haber encendido su luz, haberme acompañado y apoyado de forma incondicional y por haber hecho que no me apagara, insistiendo en la importancia de un camino de búsqueda personal.

CAPÍTULO 1

ITINERARIOS URBANOS: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD. UN RECORRIDO ESTÉTICO Y SOCIAL.

Un lugar no se conoce hasta no haberlo vivido en el mayor número de dimensiones. Para poseer un sitio hay que haber entrado en él desde los cuatro puntos cardinales e, incluso, haberlo abandonado en esas mismas direcciones. De lo contrario, le puede saltar a uno, inopinadamente, tres o cuatro veces, en mitad del camino antes de haberse preparado para toparse con él.

(Walter Benjamin)

1.1 LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO Y SU CONSOLIDACIÓN COMO TERRITORIO DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS.

*Me propongo evocar ante
vosotros el desorden en
que vivimos.*

(Paul Valéry)

1.1.1 El origen: los conceptos fundacionales de instrumentalidad, finalidad religiosa y exigencias defensivas.

La construcción de la idea moderna de ciudad y la evolución del concepto de urbanismo representan unos procesos que fundan sus actuales bases teóricas en dos eventos que se remontan, el primero, a una época pre-histórica y, el segundo, a una etapa anterior al surgimiento y la difusión del cristianismo, a lo largo de un período de tiempo que abarca desde 1900 a. C. hasta el siglo V a. C.

El primer hito, acontecido en una fase todavía pre-histórica de la evolución del ser humano, consistió en un proceso de muy larga duración, previo a la fundación de cualquier núcleo pre-urbano estable y que tuvo un rol propedéutico: nos referimos a la fase de transición evolutiva que se verificó entre el *Pitecantropos Erectus* y el *Homo Sapiens*. Es a partir de la aparición de ese nuevo eslabón de la evolución que se afirmó una nueva tendencia: además de utilizar los refugios naturales para protegerse, el hombre empezó también a edificar las primeras rudimentarias cabañas.

El *Homo Sapiens*, que al principio había buscado protección dentro de grutas y cuevas, comenzó a trasladarse a un espacio abierto en el que levantó chozas edificadas con los materiales que la naturaleza le proporcionaba. La importancia histórica de este primer paso reside en que, por primera vez, el ser humano eligió el territorio en el que levantar su hogar, sin ya depender de la ubicación de los refugios naturales.

La construcción de estas primeras edificaciones rudimentarias, que se levantaron casi contemporáneamente en Mesopotamia y en el Valle del Nilo, identifica el punto de contacto con la segunda gran etapa evolutiva del hombre y la construcción del concepto

de ciudad: el ser humano, salido de su cueva para vivir en una estructura precaria pero edificada por él, sintió la necesidad de agruparse y constituir un conglomerado que concentrara en un único lugar las varias cabañas dispersas en el territorio abierto ocupado por su tribu.

Se han identificados tres macro-motivos para justificar y explicar este proceso de concentración: José Carlos Rovira en particular, en su ensayo *Ciudad y literatura en América Latina*, analiza un precedente trabajo de Fernando Chueca Goitia¹ y afirma que el *Homo Sapiens* “acaba agrupándose por tres razones principales: una instrumental, otra religiosa (la ciudad-templo) y otra defensiva con la construcción de las ciudades-estado”.²

El primer concepto, el de instrumentalidad, se basa en el examen del proceso de creación de un núcleo urbano en el antiguo Egipto, el de la ciudad de Illahun, hoy Kahun. En ese lugar despoblado, el comienzo de la construcción de la pirámide de Sesostri II (1897 a. C. – 1879 a.C.) empezó a atraer una enorme cantidad de mano de obra, familias enteras destinadas a quedarse en el territorio alrededor de la pirámide por lo menos durante los casi veinte años que duró la edificación de la tumba de Sesostri II. Illahun nació así como una suerte de ciudad-dormitorio *ante litteram*: las calles se proyectaron según un trazado geométrico ortogonal, mientras que las casas se levantaron como pequeñas viviendas, idénticas entre ellas por estructura, altura y superficie. El mismo proceso poblacional y los mismos principios urbanísticos se aprecian en las ciudades británicas que surgieron a partir de la primera revolución industrial, como es el caso –por ejemplo– de los centros mineros de Gales: en ellos, el trazado de los suburbios creados para los obreros del carbón repite un esquema geométrico, en el que las viviendas se edifican y se ubican según parámetros de absoluta uniformidad estilística y dimensional.

El segundo concepto expuesto por Chueca Goitia y retomado por Rovira hace referencia al nacimiento de la ciudad-templo. Para “establecer el paso del *Homo sapiens*

¹ El texto *Breve historia del urbanismo*, de Fernando Chueca Goitia, se remonta al año 1993, cuando la Editorial Alianza lo publica en Barcelona. José Carlos Rovira, en la sección de su libro titulada “La historia de los orígenes de la ciudad como perspectiva inicial” retoma las teorías propuestas por Chueca Goitia y opera una actualización de los conceptos históricos propuestos por éste.

² Rovira, José Carlos: *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid, Síntesis, 2005, p.16.

al *Homo religiosus*”³ hay que volver a Egipto, a la ciudad de Menfis, y viajar a Grecia, a Tebas: en ambos casos, el límite urbano marcaba la frontera del espacio ciudadano, un ámbito casi sagrado, pues en él se custodiaba a las divinidades. Tanto los sacerdotes del templo, como los guardianes de la ciudad tenían una función defensiva: los primeros protegían a Dios; los segundos, al rey o emperador.

Se fueron creando, de esta manera, imperios divinizados; se trataba de ciudades ceremoniales cuyo centro era el templo y cuya población iba creciendo a medida que aumentaba el número de sacerdotes y guardianes, quienes conformaban el grupo social privilegiado. La natural consecuencia de esta dinámica resultó ser el crecimiento exponencial de un campesinado pobre y destinado al mantenimiento de este grupo. Siglos después, en la Atenas del siglo V a. C., la estructura social se basaba todavía en una relación de 1 a 10 entre los habitantes del campo y los de la ciudad amurallada. El territorio externo a la ciudad y a ella vinculado, en la época de Pericles era, según señala Richard Sennett, “mucho mayor que la tierra rodeada por sus murallas. El campo de Atenas, o *jora*, de unas 207.200 hectáreas, era adecuado para criar ovejas y cabras en lugar de ganado vacuno [...] La economía rural era fundamentalmente de pequeñas propiedades trabajadas por agricultores individuales con uno o dos esclavos.”⁴

Finalmente, el tercer concepto, el de finalidad defensiva, se manifestó a partir de la consolidación política y militar de la ciudad de Babilonia, en el siglo VI a. C. En este periodo histórico, la necesidad de defensa obligaba a edificar fortificaciones y éstas, a su vez, determinaban una dualidad entre el espacio interno y externo de la ciudad. Se creaba un elemento tangible de delimitación que no era sólo un sistema defensivo de protección de un hábitat, sino que implicaba el surgimiento del concepto de “ciudad-mundo”. Nos referimos al nacimiento de las ciudades-estado, entendidas como centros políticos encerrados dentro de estructuras fortificadas y logísticamente ubicadas en lugares elevados.

³ Rovira, José Carlos: *Ibíd.*, p.17.

⁴ Sennett, Richard: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2007, pp. 38-39.

De hecho, la *polis* griega se puede considerar como la evolución del concepto originario de la ciudad-estado babilonia:⁵ en el caso de la capital griega, sus murallas y las alturas sobre las que fue edificada hoy en día permiten recorrer la evolución que experimentó la ciudad hasta el apogeo de la era de Pericles. En este sentido, señala Richard Sennett que “Atenas se desarrolló originalmente en torno a la Acrópolis, una elevación montañosa que podía ser defendida con armas primitivas. Quizá un millar de años antes de Pericles, los atenienses construyeron una muralla que protegía la Acrópolis. [...] Los atenienses amurallaron la parte nueva durante el siglo VII a.C., aunque la ciudad inicial distaba de ser una fortaleza sellada.”⁶

Ahora bien, limitando nuestro análisis al sub-continente americano, ¿de qué manera los conceptos de instrumentalidad, finalidad religiosa y necesidades defensivas influyen en el proceso histórico de conformación de la urbe? Habría que reflexionar, en primer lugar, sobre una evidencia histórica: el mundo pre-colombino se caracterizaba por una cultura predominantemente rural, en la cual escaseaban los grandes núcleos urbanos; en el territorio poblado por los Incas, la única gran excepción resultó ser la ciudad de Cuzco⁷, mientras que –más al norte–, en el Valle de México, habrá que esperar hasta el año 1325 para la fundación de Tenochtitlan.

El equilibrio de ese mundo, que Rovira define como “predominantemente rural [...], con escasa implantación urbana a excepción de los núcleos principales”⁸, fue sacudido por la llegada de los conquistadores europeos. El proceso de colonización del Nuevo Mundo promovido por la monarquía española se basó en la implantación y consolidación de un tejido de núcleos urbanos que funcionaran como centros de irradiación del poder imperial. Cada nueva ciudad fundada en América debía surgir según el ejemplo de las ciudades españolas, siguiendo un esquema de desarrollo que “debía ser simétrico al peninsular”.⁹

⁵ La afirmación de un diseño social unitario en la *polis* griega encuentra su realización en el esfuerzo cívico colectivo exaltado y exigido por Pericles, como evidencia Sennett cuando escribe que “Para un ateniense como Pericles la palabra griega para ciudad, *polis*, significaba mucho más que un simple lugar en el mapa. Significaba el lugar donde las personas alcanzaban la unidad.” *Ibíd.* p. 41.

⁶ Sennett, Richard: *Ibíd.*, p. 38.

⁷ La fundación de la ciudad de Cuzco se remonta al año 1150 d. C., por mano de Manco Cápac.

⁸ Rovira, José Carlos: *Ciudad...* Op. cit., p.28.

⁹ *Ibíd.*, p. 28.

La voluntad homogeneizadora de la Corona determinó la creación de un imperio colonial salpicado de nuevos centros urbanos que representaban los principales espacios de vida social y económica de cada región del nuevo Continente. El imperio colonial español, a diferencia del portugués, no se basaba en el simple afán de explotación económica: por el contrario, España atribuía a la colonización una misión que tenía que ser realizada por una sociedad compacta, fuerte en sus vínculos y dedicada a la consecución de su proyecto, de tal manera que cualquier objetivo de enriquecimiento personal se convirtiera –al menos *a priori*– en algo contingente y secundario, frente a la trascendencia de la misión misma.

Sociedad compacta, se decía: el objetivo se consiguió a través de una red de ciudades en la cual cada centro urbano era la manifestación concreta de una única voluntad y actuaba como instrumento para la consolidación de un grupo social homogéneo y compacto que, a su vez, velaba –como en una suerte de círculo vicioso– por el cumplimiento del proceso colonizador. Al fundarse sobre un plan preestablecido, la ideología colonial española imponía de antemano a ese grupo la tarea de modificar todos aquellos elementos, tanto sociales como naturales, con los que pudiera cruzarse a lo largo del camino de colonización.

La creación de una red de ciudades interconectadas adquiriría así un papel central, puesto que, como señala José Luis Romero, la fundación “más que erigir la ciudad física, creaba una sociedad. Y a esa sociedad compacta, homogénea y militante, correspondíale conformar la realidad circunstante, adecuar sus elementos –naturales y sociales, autóctonos y exógenos– al designio preestablecido, forzarlos y constreñirlos, si fuera necesario”.¹⁰

La ideología que guiaba la colonización y los instrumentos utilizados para imponerla y defenderla se habían gestado según dos premisas: la primera se basaba en la convicción de que la realidad preexistente fuera inerte y caótica al mismo tiempo; en definitiva, amorfa e insignificante. La segunda pre-condición consistía en establecer de antemano e imponer a los nativos un “estado de inmovilidad”: los conquistadores, basándose en una mentalidad presidida por la certidumbre “de la absoluta e

¹⁰ Romero, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976, p. 13.

incuestionable posesión de la verdad”¹¹, negaban conceptualmente a esa nueva realidad social –creada según un esquema ideológico preconcebido– la posibilidad de un desarrollo autónomo, desvinculado de la colonización/redención.¹²

La red de centros urbanos que estaba surgiendo en el continente guardaba así una doble finalidad: por una parte, respondía a la voluntad de conformar un Nuevo Mundo que fuera europeo, hispánico y católico; por otra, aseguraba a los reyes la constitución de un imperio colonial basado en un rígido control central: homogéneo, “dependiente y sin expresión propia, periferia del mundo metropolitano al que debía reflejar y seguir en todas sus acciones y reacciones”.¹³

1.1.2 La hibridación urbana en Latinoamérica.

El proceso de urbanización forzada que América del Sur experimentó después del descubrimiento tuvo su auge en el siglo XVI: a partir de ese momento el continente se sumergió en una larga y todavía inconclusa etapa de búsqueda identitaria que –en términos de modelación del espacio social urbano– desembocó, primero, en la modificación de la densidad urbana y –en segundo lugar– en el acelerado proceso de metropolización del territorio en el último siglo y medio. A los típicos desequilibrios inevitables en los procesos de urbanización del primer mundo, las capitales de América añadieron unas características autóctonas: hoy en día, sus actuales fisonomías sociales, culturales y estéticas no sólo se presentan –salvo escasas excepciones– como precarias, frágilmente expuestas a abruptos estallidos y sin carácter, sino que también permiten vislumbrar el fracaso del proyecto mismo de una cierta idea de modernidad.

Las urbes latinoamericanas parecen una visión profética y adelantada de un futuro de decadencia que aguarda a cualquier plan modernizador, como si fueran inmensos monumentos a lo inacabado, al aire libre. La interpretación del espacio urbano como espejo de la realidad social es lo que sostiene Esperanza López Parada en “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”; en su trabajo, la autora hace referencia a la

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² El plan de la Corona española se basaba, según afirma Romero, en la decisión de que “esa realidad suscitada por un designio preconcebido no llegara a tener –no debía tener– un desarrollo autónomo y espontáneo”. Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

ciudad latinoamericana en su conjunto y señala que “ni anticuada, ni del todo reciente, [...] crece de modo patológico, se desborda como un tumor. El colapso posmoderno del primer mundo la alcanza cuando ella anda todavía sumergida en la premodernidad y desencantada de cualquier despegue económico e ilusorio. Es más, en sus márgenes, dicho colapso ha ocurrido ya, se está viviendo permanentemente”¹⁴.

¿Cuál es, entonces, el verdadero rostro de la ciudad contemporánea en Latinoamérica? Y sobre todo, ¿sigue teniendo un sentido preguntarse si ese rostro existe todavía o se ha extraviado ya en una nueva Babel informe? Ahora, tanto el carácter de provisionalidad como la pérdida de coordenadas espaciales y sociales que el individuo experimenta son elementos congénitos a la naturaleza urbana, y esto ocurre en cualquier megalópolis del mundo; asimismo, el desorden debido al ritmo con el que en su interior tienen lugar los cambios más radicales se está convirtiendo en una constante irremediablemente vinculada al espacio citadino, sin distinciones basadas en diferentes niveles de desarrollo económico o cultural, orden social o riqueza. Existe, sin embargo, una peculiaridad latinoamericana que identifica y caracteriza los procesos urbanos de crecimiento, modificación, yuxtaposición, decadencia e invasión de la ciudad. Cabría empezar por una evidencia histórica: desde su nacimiento, las metrópolis del Nuevo Continente tuvieron que convivir con una peculiar forma de atraso congénito, pues fueron obligadas a condensar en un espacio temporal limitado aquellos procesos que las ciudades europeas estuvieron gestando a lo largo de decenas de siglos de historia y que, en la actualidad, conforman un patrimonio único en términos de sentido cívico, organización estructural, dinámicas de integración social y salvaguardia del patrimonio histórico-artístico.

Como consecuencia, hoy en día, las capitales latinoamericanas reciben del progreso sus menos logradas manifestaciones en nombre de un presunto desarrollo que importa de otros territorios conceptos como el de marginación controlada; es decir, la aceptación social –y no ya sólo a nivel subconsciente– de la segregación suburbial y del crecimiento de los barrios de tolerancia. Y es allí, entre el desarraigo y la impotencia, donde –en

¹⁴ López Parada, Esperanza: “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”. En: Navascués, Javier de: *La ciudad imaginaria*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 224.

Latinoamérica como en el resto del mundo– se genera la violencia más profundamente “inevitable”, como expresión extrema de la no resignación a la desigualdad.

La ciudad, cada vez menos vivible y dominada por su perenne ley del desorden, sigue atrayendo e incorporando a individuos que no consiguen integrarse en su complicado y huidizo sistema. El resultado de esta dinámica de inserción fracasada es el surgimiento de una sensación de extravío existencial, que –como señala López Parada– es común a toda metrópolis del continente: “Semidesarrollada, nacida ya en ruinas, invivible pero ampliamente poblada, multiplicada hasta el hacinamiento, contaminada y anónima, resulta difícil orientarse en un espacio como el suyo que cambia cada hora. [...] La pérdida, que Benjamin recomendó para visitar París, se erige ahora en emoción obligada, único modo de recorrer sus calles”¹⁵.

¿En qué sentido se puede afirmar que la urbe latinoamericana ha nacido “ya en ruinas”? Se podría encontrar una primera respuesta a la cuestión apelando al análisis comparativo que Héctor Murena traza entre, por un lado, los proyectos ideológicos subyacentes a los procesos fundacionales de las ciudades de la Europa mediterránea y, por otro, los mecanismos de asentamiento que se desarrollaron en Latinoamérica. Tanto el autor argentino como Elémire Zolla identifican la principal diferencia entre los dos procesos en el siguiente concepto: en América Latina la obra de construcción de la red urbana continental llevada a cabo por los conquistadores se caracterizó siempre por la ausencia de una finalidad sagrada en la fundación de la urbe y por la falta de la atribución de cualquier valor simbólico a esta etapa. Comparando la historia de América con los mitos de la antigüedad, Zolla propone el ejemplo de Roma, señalando que frente a ella y a “su origen sagrado, las urbes americanas carecen de sacralidad, porque carecen de nombre secreto. Éste [...] acompañaba en los ritos fundacionales a los demás títulos impuestos a la población recién levantada y aseguraba su sentido”¹⁶. Por el contrario, la ciudad latinoamericana sería el resultado de una operación de asentamiento temporal, un espacio sin identidad ni sacralidad, un territorio que conceptual y

¹⁵ López Parada, Esperanza: “El mapa del caos: ...”. Art. cit., p. 223.

¹⁶ El fragmento citado es el resultado de una elaboración del análisis de Murena y de Zolla que Esperanza López Parada propone en su ensayo a partir de la lectura de *Cos'è la tradizione* de Elémire Zolla (Milano, Adelphi, 1998) y de “Visiones de Babel” (en: *La carcel de la mente*, Buenos Aires, Emecé, 1971). López Parada, Esperanza: “El mapa del caos: ...”. Art. cit., pp. 229-230.

simbólicamente adquiere los rasgos de un *no-lugar*, como señala López Parada: “[...] en América los conquistadores no edificaban verdaderos asentamientos sino campamentos provisionales en medio de la pampa donde no pensaban permanecer. Sus fundaciones obviaban el nombre secreto y adolecen, por ello, de una falta de significación, de santidad, de mito y de valores”¹⁷.

Ya durante la primera etapa de la colonización española, toda gran ciudad del continente siguió una trayectoria de desarrollo que se caracterizaba por una evolución cronológica parecida: el periodo fundacional, que –salvo excepciones– se sitúa entre 1502 y 1580,¹⁸ fue sustituido por una etapa de crecimiento “hacia arriba”, el de la ciudad-nobiliaria, para luego pasar a la fase de desarrollo de la ciudad criolla y llegar a la afirmación de la ciudad de la independencia (la que José Luis Romero define como “ciudad patricia”). Finalmente, cuando en el siglo XIX se afirma la ciudad burguesa a imitación de los cánones vigentes en Europa, las reiteradas oleadas migratorias contribuyen al proceso de masificación de la ciudad latinoamericana contemporánea.

Tanto el interior de la metrópolis como sus espacios suburbanos representan un territorio de hibridación que desde su fundación busca su identidad social, cultural y estética. A partir de la redacción del proyecto urbanístico colonial, que como se verá consistía en una fase de “reflexión prospectiva” de la ciudad, los núcleos urbanos del continente americano debían construirse según los mismos esquemas edilicios y estéticos de las antiguas urbes de la península ibérica. Así, durante la primera mitad del siglo XVI, en el que se plantea como válida la línea europea, la ciudad en Latinoamérica ha sido pensada, proyectada y construida absorbiendo los modelos arquitectónicos del Viejo Continente, sin preocupación por las exigencias impuestas por el medio local ni por la homogeneización de los espacios urbanos.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 230.

¹⁸ Al año 1502 se remonta la fundación de la ciudad de Santo Domingo y a 1514 la de La Habana. En las décadas del ‘30 y del ‘40 del siglo XVI el plan español de urbanización del continente americano se concreta en la fundación de Quito (1534), Lima (1535), Buenos Aires (primera fundación en 1536), Asunción (1537), Santiago de Chile (1541) y Potosí (1545). Una segunda etapa fundacional se desarrolló en los quince años entre 1558 y 1573, cuando se edificaron las ciudades de Mérida (1558), Caracas (1567), Córdoba (1573) y Santa Fe (1573), hasta llegar a la segunda fundación de la ciudad de Buenos Aires en 1580. Justo un siglo después, en 1680, aparece la primera ciudad en el territorio del actual Uruguay: Colonia del Sacramento, proyectada y edificada por la Corona portuguesa.

Según afirma Rovira, la lógica que subyacía a la edificación de la ciudad en el sub-continente americano fue creando territorios sin identidad propia, “remedos arquitectónicos de ocurrencias europeas, en una hibridación que en este caso tiene el carácter de casi monstruosa”¹⁹. Esta falta de identidad se expresa, en términos urbanísticos, en la conversión del interior de las grandes ciudades en un espacio de absoluta hibridación, en el que el falso (falso romano, falso renacentista, falso gótico, falso helénico, falso románico o falso rococó) conforma un *skyline* sumamente heterogéneo y desordenado.

Alejo Carpentier, que bautizó La Habana como la “ciudad de las columnas”, se detuvo en varias ocasiones a reflexionar sobre la ausencia de uniformidad estilística de las urbes latinoamericanas: según el escritor cubano, éstas carecen de rasgos autóctonos que permitan caracterizarlas. La ciudad latinoamericana sería, según Carpentier, una acumulación de estilos, una concentración de edificios que son copias importadas de otras culturas. No sólo las ciudades del continente nacieron como centros del poder imperial, proyectadas, desde lejos, según esquemas ideados por arquitectos y urbanistas que nunca habían pisado el suelo americano, sino que los mismos americanos asumieron como válidos aquellos estilos que –en Europa– se habían gestado a lo largo de más de 2000 años de historia.

Afirma Carpentier: “Más o menos extensas, más o menos gratas, [nuestras ciudades] son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables [...] Nunca he visto edificios tan feos como los que pueden contemplarse en ciertas ciudades nuestras”.²⁰ Las reflexiones del escritor cubano no representan sólo una crítica a la estética imperante²¹, sino que abordan dos importantes cuestiones, ambas relacionadas con el presente trabajo: la primera hace referencia a los macro-efectos del proceso de metropolización experimentado por las grandes capitales del continente, cuya población

¹⁹ Rovira, Jose Carlos: *Ciudad ...* Op. cit., p.28.

²⁰ Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, p. 17.

²¹ En su análisis, Carpentier no se limita a reflexiones arquitectónicas, sino que las utiliza para evidenciar los resultados del proceso de metropolización: afirma el escritor cubano que, en todas las ciudades latinoamericanas que visitó, “hay casas como comprimidas por las casas vecinas, que suben, crecen, se escapan por los tejados aldaños, acabando por cobrar, con sus ventanas torturadas por la estrechez, una ferocidad de ogro de dibujo animado, presto a desplomarse sobre quien la contemple con alguna ironía”. *Ibid.*, p. 17.

ha crecido de forma exponencial en el último siglo y medio (basta pensar que en 1869, es decir hace sólo 140 años, la población de Buenos Aires era de 177.787 personas, y ahora en el territorio de la Gran Capital viven casi 12 millones de personas²²).

La segunda cuestión se relaciona con el tema de la literatura urbana que surge en estos espacios de hibridación, caracterizados por una identidad incierta o fragmentada.

En relación al primer punto, el resultado del proceso de concentración poblacional en las grandes urbes o en los cordones suburbanos alrededor de éstas ha determinado la creación de unas zonas de marginación en creciente expansión. En estas áreas, que ocupan espacios abandonados por la “ciudad legal”, surgen asentamientos cuyos habitantes conviven a menudo con la pobreza, la falta de condiciones higiénicas adecuadas, la imposibilidad de acceder a una formación aunque sea básica, un mayor descontrol en términos de orden social, un porcentaje de actos delictivos y vandálicos superior al promedio de la “urbe legal” y una creciente sensación de vulnerabilidad en términos de inseguridad física. En el ámbito uruguayo, la versión local de las “villas miseria” que salpican los cordones suburbanos de las grandes metrópolis latinoamericanas adquiere el irónico nombre de “cantegril” –apelación que deriva de un exclusivo club en la ciudad de Punta del Este, en un amargo contraste entre opulencia y emergencia–, y representa sobre todo a partir de la década de los ‘80 un fenómeno en expansión territorial.

El resultado, en la actualidad, se expresa en un problema de inseguridad en aumento, común a todo el continente y estrechamente vinculado a la cuestión de la delincuencia juvenil: de particular intensidad por su dimensión y su expansión es el fenómeno de la proliferación de los “niños de la calle”, jóvenes a menudo de edad inferior a los 14 años, movidos por el consumo de drogas baratas y de fácil acceso como el “Paco” o la pasta-base. Un breve fragmento sacado del glosario que Fernando Aínsa incluye al final de su último trabajo traza un panorama de la situación, a partir de la instalación y expansión de los cantegriles: “Cada vez más numerosas en la periferia norte de la ciudad de Montevideo, van hermanando tristemente al Uruguay con las *barriadas*, *callampas* o *favelas*, del resto del continente. [En particular en estos ámbitos

²² De las 177.787 personas que poblaban la ciudad en 1869, sólo 89.661 eran argentinos; la otra mitad de la población estaba conformada por: 44.233 italianos, 14.609 españoles y 14.180 franceses.

desfavorecidos surge] un problema nuevo para el Uruguay, la delincuencia juvenil, luego ampliada a la más temible delincuencia infanto-juvenil”²³.

El segundo aspecto que destaca en el discurso de Carpentier permite un acercamiento al tema de la literatura urbana creada en espacios físicos anti-estéticos, ciudades que no muestran una identidad propia y parecen no estar interesadas en la salvaguardia de la propia memoria histórica. Si se analizan las diferencias con las urbes europeas, se evidenciaría lo siguiente: en el caso del Viejo Continente se ha asistido –a lo largo de una historia que se puede hacer remontar al periodo etrusco, fenicio o de la Grecia clásica– a un proceso de paulatina superposición de estilos que se han afirmado con el tiempo “por el alargamiento de un clasicismo anterior”²⁴. Una Europa vista como un cuadro de culturas diferentes que han desarrollado distintas expresiones artísticas y, por ende, diferentes conceptos estéticos y que –sin embargo– conforman un conjunto cultural y estético coherente aun en sus heterogéneas peculiaridades. En su *Bosquejo de Europa*, Salvador de Madariaga define las ciudades del Viejo Continente como:

Esas joyas históricas que adornan el territorio europeo. Cuando en nuestra memoria viajamos de Upsala a Sevilla, de Bath a Cracovia, de Copenhague a Siena, de Chester a Budapest; cuando evocamos los árboles frondosos reflejándose plácidamente en el canal central de Amsterdam; el sol pintando con vivos colores los esplendores de Nápoles; las líneas paralelas de álamos gráciles acompañando al Loire en sus meandros de castillo en castillo; el otoño inglés cubriendo con manta escarlata las piedras venerables de un colegio de Cambridge; la Alhambra elevando sobre Granada sus murallas y sus puertas empapadas en nostalgia del moro; Coimbra en su retiro escolar; Salzburgo y sus recuerdos mozartianos –cuando revive ante nosotros tanta belleza y tanta tradición, la variedad nos maravilla– la unidad, sin embargo, vence.²⁵

Se trata de ciudades que han sido vistas, leídas y aprendidas en libros, manuales de historia del arte, álbumes fotográficos: todas tienen su estilo definido, modificable

²³ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo, Trilce, 2008, pp. 150-151.

²⁴ *Ibíd.*, p. 18.

²⁵ Madariaga, Salvador de. *Bosquejo de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 22-23.

sólo en parte, como consecuencia de añadiduras arquitectónicas –como en el caso de las nuevas zonas de oficinas de la *Defense* en París o de *Canary Wharf* en Londres–; y casi nunca por culpa de demoliciones. Cada ciudad del Viejo Continente conforma un espacio histórico en el que, a las representaciones de lo visible, se superponen, para quienes las visiten o habiten, elementos connotativos que han sido “aprendidos”: esa asimilación, aun a falta de una experiencia vital, otorga a las ciudades europeas una carga simbólica de la cual –según Carpentier– carecen las urbes latinoamericanas. A lo que se define como representación de lo visible, en Europa se superpone una serie de referentes que nacen de la memoria colectiva y/o individual.²⁶ estos referentes connotativos pueden no derivar de las experiencias tangibles, o pueden precederlas, porque la mitificación del lugar ya se ha dado antes del viaje, y el visitante sabe que ni su mirada ni su percepción van a poder ser inocentes. Es ahí cuando el espacio urbano, así mitificado, supera el límite de la simple carga simbólica y desborda el territorio de los referentes históricos y culturales para adquirir también un valor literario: se trata de aquellos territorios urbanos que Fernando Aínsa define como “espacios rezumantes de temporalidad, [...] ciudades que proyectan una secuencia de acontecimientos en los que mito e historia se entrecruzan”.²⁷

Casi al otro extremo se ubicarían las ciudades latinoamericanas, resultado de una historia de conquista: una historia basada en una política urbana orientada a constituir de la nada un entramado cultural, administrativo, religioso y económico que fuera espejo del sistema vigente en la península española. Cada ciudad, cada capital de virreinato era destinada a ser la “proyección de las que se han abandonado en la

²⁶ Al referirse a la variedad y a la peculiaridad de la tradición arquitectónica europea, Salvador de Madariaga subraya que “Europa ha creado una variedad maravillosa de formas arquitectónicas, sobre cuyo fondo se elevan con esplendor sin igual la griega y la gótica. Tan varia es la arquitectura europea que, al primer pronto, parecería imposible reducirlas a leyes generales; pero quizá pudieran formularse dos que se apliquen a todas las formas europeas y excluyan a las de los demás continentes; la ley de simetría y la ley de la armonía entre las proporciones de la arquitectura y las de la figura humana”. Madariaga, Salvador de. *Bosquejo ...* Op.cit., p. 41.

²⁷ Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. En: Navascués de, Javier (coord.): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 34.

metrópoli y que, en todo caso, será proyección de una estructura política y administrativa que tiene que controlar toda la realidad del poblamiento”.²⁸

Ciudades nacidas como reflejo de las urbes españolas, construidas como núcleos representativos del poder imperial en un continente con escasa densidad poblacional y predominantemente rural, crecidas sin un estilo respetuoso de los valores autóctonos y sin una política de programación urbanística basada en el estudio del territorio. El objetivo a largo plazo de los gobernantes españoles durante la etapa fundacional consistió en trasladar a la realidad tangible de las nuevas ciudades latinoamericanas un orden social que ellos consideraban ausente en el Nuevo Mundo.

Se trataba, pues, de realizar *a priori* un diseño urbanístico que estuviera en condición de “prever el futuro”: el gran proyecto colonizador inicial tenía que ser guiado por los resultados que se esperaba conseguir a partir de la fundación física de la nueva urbe. La construcción del entramado de ciudades en América Latina se puede, así, considerar como una misión de implantación de un orden social mediante un proceso de expansión urbanística reglamentada. La evidencia más tangible reside en las mismas bases de los proyectos fundacionales: el nacimiento de cada nuevo centro urbano se basaba en un riguroso diseño en damero que todavía se sigue utilizando en la actualidad. Haciendo referencia a la estructura cuadriculada de las ciudades coloniales, Rosalba Campra señala que la ciudad de Córdoba: “Como toda ciudad americana, fue fundada prescindiendo del espacio real en que se asentó. La cuadrícula de la racionalidad se superpuso, en esas tierras recién inventadas, al exceso de la pampa o de la selva. Como todas las historias de la arquitectura subrayan, el trazado urbano en damero, desde fines del siglo VI AC [...] estuvo siempre relacionado con procesos de conquista y colonización”²⁹.

Tanto la construcción de la red urbana continental como la edificación de cada ciudad según un plan ortogonal obedecían a esa voluntad de traslación del orden social a un espacio físico todavía no domesticado: la aplicación de métodos matemáticos en la

²⁸ Rovira, José Carlos: *Ciudad ...* Op. cit., p. 33.

²⁹ Campra, Rosalba: “Ciudades de la memoria: Córdoba”. En: Giorcelli, Cristina; Cattarulla, Camilla; Scacchi, Anna: *Città reali e immaginarie del continente americano*, Roma, Edizioni Associate, 1998, p. 62.

fase fundacional responde a la necesidad de convertir el futuro en “la perspectiva genética del proyecto”,³⁰ según sostiene Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Para el crítico uruguayo, el sistema geométrico en damero fue sólo una de las tantas estructuras de planificación posibles: esa distribución espacial, que se empezó a utilizar durante la época fundacional y que se siguió aplicando en los siglos posteriores, bien podría haber sido otra, puesto que el objetivo no consistía en adoptar una determinada conformación urbana, sino en garantizar la traslación a cada nuevo centro urbano de un orden social establecido de antemano en la península.

Para comprobar el peso de la influencia ordenadora, es suficiente hacer referencia a la geometría urbana que se vino afirmando en varias regiones de Europa durante el período de la conquista: el modelo de ciudad renacentista propuesta por arquitectos como Andrea Palladio o Leon Battista Alberti no se basa en una estructura en damero, sino que es circular y sin embargo refleja de forma aun más clara la voluntad del poder central de servirse de un diseño urbanístico ordenador. Es decir, un proyecto que no sólo traslade el orden social a la ciudad tangible, sino que conciba la ciudad renacentista como un sistema circular en el que el punto central esté ocupado por la sede del poder civil y religioso y, a partir del cual, una serie de círculos concéntricos vayan jerarquizando los estratos de la sociedad.³¹

En ambos casos, tanto en la estructura en damero como en el modelo circular, la conformación que se proyectaba obedecía a la voluntad no sólo de implantar un nuevo orden, sino también de garantizar que el respeto de éste fuera riguroso y que –en su conjunto– el sistema asegurara el mantenimiento de las estructuras jerárquicas. Es por eso que la adopción de una determinada forma (en este caso, el damero) en lugar de otra, resultaba finalmente irrelevante: lo que importaba a los colonizadores eran la afirmación y la estabilidad de un régimen vertical. Es decir, de un sistema de transmisión que funcionara de lo más alto –la península– a lo más “bajo” (las colonias

³⁰ Rama, Ángel: *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajamar, 2004, p. 40.

³¹ Retomando la idea, ampliamente compartida por los historiadores del arte, según la cual los arquitectos renacentistas habían reutilizado esquemas arquitectónicos de la antigüedad latina, Ángel Rama afirma que “el modelo frecuente en el pensamiento renacentista, que derivó de la lección de Vitruvio, [...] fue circular y aún más revelador del orden jerárquico que lo inspiraba, pues situaba al poder en el punto central y distribuía a sus alrededores [...] los diversos estratos sociales.” Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Op. cit., p. 41.

latinoamericanas). Desde el centro del poder se conformó un espacio urbano pensado y organizado para imponer y conservar la estructura social de la región de origen de los conquistadores.

1.1.3 De la implantación de un orden a priori a las nuevas representaciones urbanas.

Reflexionemos sobre este último concepto: el primer paso, bien antes de la edificación física de la ciudad, consistía en la actividad de “pensar la ciudad”, de manera que fuera imposible para cualquier elemento –endógeno o exógeno– subvertir las normas que regían el sistema. Según afirma Rama, “El *orden* debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo.”³²

¿Pero, a qué tipo de signos hace referencia Rama? Se trata, en primer lugar, de entender que la ciudad, antes de materializarse en sus piedras, tiene que ser pensada como representación simbólica; es decir, es necesario servirse de signos, como las palabras y los gráficos, para expresarla y concretarla. En el caso de las palabras, éstas vendrían a constituir el instrumento para convertir la voluntad edificadora en la aplicación de las normas; por otro lado, los diagramas gráficos servirían para representar en los planos la ciudad pensada, planos que –a su vez– variaban en la imagen mental que cada fundador se hacía de “su” urbe. De esta manera, concluye Rama, pensar la ciudad era una actividad que “competía a esos instrumentos simbólicos que estaban adquiriendo su presta autonomía, la que los adecuaría aún mejor a las funciones que les reclamaba el poder absoluto”.³³

Claro está que la proyección de un espacio, más allá de la función ideológica de establecimiento de un orden social, obedece también a exigencias de habitabilidad que van cambiando según las épocas. La historia de la evolución urbana latinoamericana, ya a partir de la etapa del descubrimiento, se ha caracterizado más por la abolición de lo existente que por su preservación, según un proceso de continua mutación de valores y

³² Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Op. cit., p. 42.

³³ *Ibíd.*, pp. 42-43.

mutilación de la memoria.³⁴ Campra, en el ya citado artículo “Ciudades de la memoria: Córdoba”, confirma la vigencia de esta dinámica, deteniéndose en la dialéctica conservación/destrucción, y afirma, a propósito de su ciudad natal: “No hubo aquí negación como en México, construida sobre la arrasada Tenochtitlan, que de tanto en tanto pugna por volver a la superficie al azar de las demoliciones. No hubo reutilización del pasado como en Cusco, en donde la muralla inca forma parte de la morada colonial. Córdoba se construyó sólo a partir de sí misma, elaborando los estratos de una memoria homogénea”³⁵.

Desde el proyecto de las ciudades post-coloniales hasta los cambios vividos en la última década por las grandes capitales del continente, la dinámica de expansión y crecimiento poblacional se ha fundado esencialmente en un reacomodamiento sin pausas, y en esto reside la gran diferencia con lo que aconteció durante la colonización: si durante la etapa fundacional el proceso de pensar la ciudad constituía un momento de elaboración *a priori*, previo al de la edificación concreta del centro urbano, la conformación de los nuevos espacios surgidos en lugar de los anteriores se ha caracterizado por una coincidencia entre el momento del proyecto y el de la construcción.

El resultado de esta coincidencia temporal es la ausencia de una planificación para asegurar el orden del espacio interno: el desarrollo urbano incontrolado ha creado megalópolis inconclusas, sin un centro neurálgico, sin puntos de referencia, lo cual obliga al hombre a un proceso de adaptación continua. Si la fase de proyección y la de edificación de lugares físicos acaban coincidiendo, esta simultaneidad implica una ruptura ininterrumpida de los cánones de habitabilidad; por eso, afirma Zenda Liendivit que en las grandes ciudades “se generan constantemente, y a ritmos vertiginosos, nuevas formas de habitabilidad que vendrán a abolir las existentes. El hombre

³⁴ Afirma Zenda Liendivit que “proyectar un espacio es aspirar a una determinada forma de habitabilidad. Implica proponer continuidades o rupturas; todo proyecto lleva implícito un sistema de valores donde hasta el acto de la negación es apenas una variante. Con facilidad lo olvidado, en una obra de arquitectura o en una ciudad, adquiere proporciones monstruosas o retorna transformado”. Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*, Buenos Aires, Contratiempo Ediciones, 2008, p. 186.

³⁵ Campra, Rosalba: “Ciudades de la memoria: Córdoba”. Art. cit., pp. 63-64.

metropolitano está conformado por este doble proceso que lo obliga a un perenne reacomodamiento: reacomodo del cuerpo, de la mirada, de la sensibilidad.”³⁶

Así, se genera una posible nueva interpretación: la de la gran ciudad del siglo XXI como espacio productor de continuas modificaciones y cambiantes representaciones de lo humano, y no sólo como territorio que expresa una dinámica metropolizadora sin planificación. Por eso, el rol de la gran ciudad tendría que superar el tradicional concepto de ámbito “exclusivo” en el que tienen lugar el intercambio social y laboral, la experimentación cultural o la búsqueda de nuevas soluciones de habitabilidad, para convertirse en un organismo capaz de “tomar sobre sí la responsabilidad y la herencia de generar una determinada representación del mundo, con su sistema de valores, legitimaciones y, por qué no, de difusión y adoctrinamiento.”³⁷

A partir de las últimas reflexiones y volviendo a la cuestión de la invención literaria de la ciudad, cabría preguntarse, –primero–, qué tipo de representación del mundo ha sabido generar el espacio urbano de cada gran capital del continente y, –en segundo lugar–, si han prevalecido las proyecciones de valores idiosincráticos o, más bien, lo han hecho unas representaciones en términos de abstracción simbólica. En el caso de Uruguay, con referencia a la ciudad de Montevideo, la fecha de 1939 puede proporcionar una respuesta –aún no exhaustiva–, puesto que marca un punto de inflexión en las descripciones urbanas que la literatura nacional había propuesto antes de que Juan Carlos Onetti publicara *El pozo*. En el soliloquio de Eladio Linacero celebrando sus cuarenta años en un mugriento cuarto de un conventillo de una ciudad portuaria cuyos rasgos remiten a la geografía montevideana, la inmanencia de la capital se proyecta como signo inequívoco, aún en la ausencia de una explícita mención a lugares concretos de la topografía urbana capitalina.

Onetti evoca una ciudad abstracta: no son ni el trazado cuadrangular de su semi-abandonada zona colonial, ni sus calles que bajan a los lóbregos boliches del puerto o sus antiguos edificios de ventanas tapiadas lo que importa y desvela la ambientación de la novela; por el contrario, la Montevideo que se intuye en el monólogo de Linacero es

³⁶ Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 187.

³⁷ *Ibíd.*, p. 187.

un escenario que Onetti utilizó, según palabras de Fernando Aínsa, como “pretexto literario para la vivencia o la nostalgia”³⁸. Después de la redacción de *El pozo*, Montevideo deja de ser, en la representación literaria, un territorio concreto, un lugar geográfico reconocible, y adquiere las peculiaridades de un espacio mítico, abstracto, que vive dentro y gracias a la interiorización del narrador o poeta. El silbido del viento que barre la rambla costanera durante los inviernos rioplatenses, el sonido de los tambores del Candombe durante los desfiles carnavalescos por los barrios Sur y Palermo, las voces superpuestas de los vendedores en la feria dominical de la calle Tristán Narvaja son sólo una muy parcial muestra de fragmentos aislados dentro de un proceso de representación literaria que se centra en la evocación abstracta de un *topos* mitificado.

La fecha de 1939 adquiere la trascendencia de un hito en términos del pasaje desde una representación concreta a una simbólica. Así, al tomar la publicación de *El pozo* como referencia temporal, Aínsa sugiere: “a partir de entonces, Montevideo sería para poetas y narradores un ícono mágico conjurado como parte de la leyenda sobre el origen de su nombre, un *omphalos* desde el cual se despliegan perspectivas que dan sentido y asidero individual a quienes buscan un arraigo sin precisar lugares”³⁹. Este arraigo que no necesita de la fisicidad de un lugar nace justamente de la inserción en una geografía definida, pero no necesariamente explícita, de vivencias individuales que habitan la memoria del narrador. Así lo evidencia Liendivit: “Todo espacio construido pondrá en tensión el tiempo, la memoria y la historia, pero también el presente y los días que vendrán; determinará cómo vamos a vivir, qué vamos a ver, con qué nos vamos a encontrar, qué recuerdos, qué voces, qué retornos, qué imprevistos”⁴⁰.

³⁸ Aínsa, Fernando: “Una ‘jirafa de cemento armado’ a orillas del ‘río como mar’. La invención literaria de Montevideo”. En: Navascués, Javier de: *La ciudad imaginaria*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ Liendivit, Zenda: *Territorios...* Op. cit., p. 172.

1.2 LA CIUDAD COMO SÍMBOLO LITERARIO: DE ESPACIO MÍTICO A OBJETO DE DEMONIZACIÓN.

Los objetos y las personas tenían algo de indiferente, de inanimado, de mecánico, como si hubieran salido del escenario de un teatro de títeres.

(Robert Musil)

1.2.1 Las nuevas modalidades de desplazamiento urbano: el obligado encuentro de los extremos.

La idea del espacio urbano como territorio en el que entran fatalmente en contacto el “bien” y el “mal” extremos es un concepto que supera cualquier referencia a las más variadas situaciones socio-económicas de una ciudad, a sus diferentes formas de expresión urbanística o a las más innovadoras soluciones de arquitectura social. Para darse cuenta de eso es suficiente remontarse al alba de la modernidad, en el París de mediados del siglo XIX: durante esa etapa de intensa metropolización de la ciudad, el plan de renovación de la estructura vial capitalina pensado y ejecutado por el prefecto Haussmann se convirtió en una realización socialmente desequilibrante, y fue el detonante de una obligada y conflictiva convivencia entre “categorías urbanas” que nunca antes se habían encontrado.

El barón, con un plan de reforma que causó la desaparición de barrios enteros de origen medieval y renacentista, no se limitó a borrar para siempre un fragmento de la historia parisina, sino que permitió por primera vez el contacto entre zonas urbanas que –por cuestiones sociales, culturales y económicas– habían sido hasta entonces dos mundos incomunicados y antagónicos. El proyecto de remodelación urbanística de Napoleón III y su fiel prefecto consistía en la creación de anchas arterias y bulevares de circunvalación alrededor de la zona más antigua del centro urbano, lo que se convertiría en una constante de las concepciones urbanísticas europeas, como lo demuestran los

casos del *Ring* de Viena, del conjunto de los *Körút* de Budapest⁴¹ y –de manera peculiar– el plan de ampliación hacia el sur de los canales de Amsterdam.⁴²

El plan del emperador, más que apuntar a objetivos de remodelación estética y de modernización de la logística del transporte, obedecía a una doble estrategia de control y mantenimiento del orden intra-urbano. Así, por una parte, la sistemática destrucción de las áreas más antiguas y de más difícil acceso eliminaba el peligro de que se levantaran barricadas, muy fáciles de erigir en el entramado de callejuelas del París medieval⁴³ pero casi imposibles de instalar en los nuevos, amplios bulevares. Por otro lado, la realización de estas anchas avenidas transitables, junto a la construcción de arterias de circunvalación, permitía un rápido desplazamiento por la ciudad de los carros de asalto.

Si el objetivo inicial de Napoleón III y el barón Haussmann era el mantenimiento del orden social dentro del perímetro urbano, lo que su realización logró fue poner en relación dos realidades conflictivas que hasta aquel momento habían ocupado, cada cual, un espacio social propio y circunscrito dentro de límites territoriales consolidados. Las clases burguesas entraron en contacto con las franjas más marginadas del pueblo

⁴¹ En Pest, la orilla derecha de la ciudad, existe todavía un doble sistema de circunvalación concéntrica; la zona de *Belvaros* está rodeada por un bulevar (*körút*) que cambia tres veces de nombre: *Vamház körút*, *Múzeum körút* y *Károly körút*. Al crecer la ciudad, y al ser edificados la basílica de *Szent István* y el monumental Palacio de Parlamento, un segundo y más amplio anillo de circunvalación surgió para englobar el resultado del crecimiento de Pest. Este segundo *körút* se compone de: *Szent István körút*, *Teréz körút*, *Erzsébet körút*, *József körút* y *Ferenc körút*.

⁴² En la ciudad holandesa, se evidencia un concepto peculiar de estructura de comunicación basada en la construcción de caminos de circunvalación: los tres canales concéntricos de *Herengracht*, *Prinsengracht* y *Keizersgracht* fueron realizados para desempeñar el rol de bulevares circulares destinados al paseo de la burguesía naciente y, también, como arterias para el movimiento de personas y bienes sin que fuera necesario atravesar el centro urbano.

⁴³ La geografía urbana de la ciudad medieval, y París no fue una excepción, consistía después del año 1000 en tres diferentes espacios, pertenecientes a diferentes poderes. En el caso de la capital francesa, el primer territorio era el de la *cit *, representada por la * le de la cit *, protegida naturalmente por el río Sena y en su mayoría propiedad del rey y de la iglesia. La segunda clase de propiedad se llamaba *bourg*: eran aldeas cuyas tierras pertenecían a la iglesia. Finalmente, el tercer espacio era el de las *communes*, pequeñas haciendas no amuralladas que salpicaban el territorio suburbano de la ciudad. Esta distincion es útil cuando se analiza el proceso de crecimiento de los centros urbanos a partir del original trazado romano. El desorden laberintico de las callejuelas del París medieval fue el resultado de un proceso de paulatina desaparicion de la estructura en damero realizada por los romanos. Así lo señala Sennett: “Sólo era probable que hubiera un plan general o que estuviera planificado el trazado de las calles en las ciudades medievales que habían sido fundadas en la época romana. Pero las cuadrículas romanas, salvo en unas pocas ciudades como Tréveris y Milán, habían quedado reducidas a fragmentos en el proceso de crecimiento.” Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 205.

mediante una vecindad que se había creado no como resultado de un acercamiento físico en el espacio, sino como consecuencia de modificaciones espaciales que habían determinado un cambio radical en la rapidez de los procesos de desplazamiento. En un París así remodelado, señala Liendivit, “los fastuosos bulevares donde balconeaba la burguesía, las vidrieras exhibiendo lujosas mercancías, la fuerte cualificación espacial y el pueblo hambriento no podían jamás provocar una convivencia pacífica, por rápidos que se desplazaran los carros de asalto.”⁴⁴

La revolución urbanística impuesta por Napoleón III e implementada por el barón Haussmann obedecía, entonces, a la necesidad de crear una nueva geografía del espacio ciudadano que posibilitara, por primera vez y de forma pionera, la experiencia de un rápido desplazamiento dentro del tejido urbano. Ahora, si en el caso de la París imperial la velocidad de los movimientos era el resultado de la eliminación de la red medieval de callejuelas, pequeños patios y plazuelas sin salida que fueron arrasadas por Haussmann⁴⁵ y de su sustitución por avenidas rectas y anchas y por bulevares de circunvalación, ¿en qué manera –después de casi un siglo y medio– ha cambiado la experiencia del desplazamiento en la gran ciudad contemporánea?

Para encontrar una respuesta mínimamente satisfactoria y que abarque un ámbito más extenso que el de la mera planificación urbanística, habría que detenerse en la gran transformación social contemporánea que está desplazando a la población de los centros urbanos más densamente poblados hacia territorios *extra-muros*; es decir, hacia espacios alejados del centro, creados artificialmente y con el solo objetivo de aislarse de la densa aglomeración humana del núcleo urbano. Se trata de urbanizaciones ubicadas en los alrededores de la ciudad: áreas en las cuales conviven, al lado de esas nuevas viviendas, grandes centros comerciales y de entretenimiento, oficinas de grandes o medianas empresas y zonas de galpones y producción industrial.

⁴⁴ Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 72.

⁴⁵ En su trabajo *A History of Private Life*, centrado en los siglos XIV y XV, Philippe Contamine describe así la configuración urbana de París durante la baja Edad Media: “Laberintos de calles retorcidas y diminutas, callejones sin salida y patios; las plazas eran pequeñas y había pocas vistas amplias o edificios que no estuvieran pegados a la calle; siempre había atascos”. El fragmento pertenece al artículo de Philippe Contamine “Peasant Hearth to Papal Palace: The Fourteenth and Fifteenth Centuries”, en *A history of private life*, vol. II: *Revelations of the Medieval World*, ed. Duby y Ariés, p. 439. Citado en Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op. cit., p. 207.

Estos nuevos suburbios, originados por la cultura de lo efímero de impronta estadounidense, han sido desde su nacimiento lugares amorfos, sin estilo y sin alma: al representar la negación de la tradición histórica, cultural y artística de la ciudad de la cual son satélites, se convierten en espacios fragmentados que acogen en su territorio alejado del centro la marea resultante del gran desplazamiento geográfico de la población urbana.

Esta reflexión nos permite volver a la pregunta que se había planteado en el párrafo anterior: las dinámicas sociales derivadas de la nueva experiencia del movimiento, hoy en día, no son sólo el resultado de una nueva geografía urbana pensada y realizada *ad hoc* para el desplazamiento interno, sino que dependen también de otra variable, producto del progreso tecnológico: la velocidad. El concepto mismo de viaje en el siglo XX ha perdido el aura que había conservado a lo largo de dos milenios para adquirir, hoy, el sentido de una simple eliminación de distancias. Para Richard Sennett “hoy en día viajamos a velocidades que nuestros antepasados ni siquiera podían concebir. Las tecnologías relacionadas con el movimiento –desde los automóviles a las autopistas continuas de hormigón armado– han posibilitado que los enclaves humanos rebasen los congestionados centros y se extiendan hacia el espacio periférico.”⁴⁶

Se evidencia así un cambio conceptual en la noción misma de espacio: este último se va transformando en un simple medio para el fin del movimiento puro, de tal forma que la cultura contemporánea ya ha empezado a clasificar los territorios urbanos en función de la complejidad o facilidad para entrar en ellos y moverse en su interior. Las dos consecuencias más inmediatas de estas nuevas dinámicas del movimiento residen en:

- a) la ya mencionada interacción obligada entre categorías urbanas opuestas, grupos sociales que antes se habían ignorado como consecuencia del mutuo desconocimiento y de una “prudente” desconfianza.
- b) una menor y menos intensa interacción entre el sujeto urbano (o incluso, el viajero) y los espacios de la ciudad que va recorriendo.

⁴⁶ Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 20.

De ahí que, según señala Sennett, “a medida que el espacio urbano se convierte en una mera función del movimiento, también se hace menos estimulante.”⁴⁷ Quien está conduciendo un auto, por ejemplo, no desea que el espacio atraiga su atención; al contrario, aspira a atravesarlo de la forma más rápida posible, sin obstáculos visuales, ni interferencias. Así, si se va transformando en un medio para el fin del puro movimiento, el proceso tenderá hacia un estado de progresiva desconexión entre el espacio atravesado y la condición física del ser que viaja.

Si, como afirma Sennett, es la propia velocidad la que “dificulta que se preste atención al paisaje”⁴⁸, el complemento de esta reflexión no puede sino ser el siguiente: la velocidad y el aislamiento que ésta impone al ser humano que la experimenta representan dos elementos de alienación y de guetización socio-cultural. Si la navegación por el espacio social del mundo contemporáneo y por la renovada geografía de sus metrópolis ya no exige el esfuerzo físico de antaño, el desplazamiento no implicará una intensa participación del viajero.⁴⁹

Se abre, así, una nueva etapa de la socialidad urbana en la cual la percepción y experimentación del mundo se manifiestan en términos narcóticos: el hombre urbano, como si estuviera expuesto a la proyección de un programa televisivo o sentado delante de la pantalla de un cine, se desplaza “desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua,”⁵⁰ arrastrando un cuerpo que se mueve pasivamente. Esta ausencia de esfuerzo y participación en las dinámicas de desplazamiento son el resultado de un proceso que Sennett define como “liberación de la resistencia.”⁵¹

El objetivo de un ingeniero de caminos contemporáneo no se alejaría mucho de los diseños estratégicos del barón de Haussmann: en ambos casos, el resultado final

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁹ En este sentido, Sennett señala el progresivo proceso de minimización de los movimientos necesarios para el viaje y el control de la tecnología del desplazamiento: “Lo cierto es que en la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero cada vez tiene que preocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masa.” *Ibíd.*, p. 20.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 21.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 21.

consiste en la creación de un recorrido por el que el individuo –o el ejército– pueden desplazarse sin encontrar obstáculos. Sin embargo, en la contemporaneidad, éste es un recorrido imaginado y realizado para vehículos: resulta carente de vida, salvo la presencia de otros conductores, y está pensado para que ese “viajero” atraviese el espacio sin entrar en relación con otros individuos, sin tener que prestar atención al paisaje y sin concentrarse siquiera en las acciones necesarias para conducir su auto.

Tanto en la mente como en el cuerpo del sujeto se genera, así, una ausencia de participación que lleva a una ulterior consecuencia, la última de nuestro trayecto: la voluntad y el deseo de mantener libre el cuerpo de cualquier tipo de resistencia implican el temor al contacto, el miedo al roce, actitudes evidenciadas también en la planificación urbana de la sociedad contemporánea. Basta pensar en las consecuencias nefastas, en términos de separación social, que subyacen a la construcción de una autopista, cuando “se orienta el flujo de tráfico de manera que [...] aisle las zonas residenciales a fin de separar las áreas acomodadas de las pobres o los barrios étnicamente distintos.”⁵²

Una garrafal ingenuidad, pues la velocidad del desplazamiento franquea las barreras de la distancia física y acerca aun más los dos mundos. Mediante la construcción de estas autopistas se hace posible, y rápido, el desplazamiento hacia urbanizaciones anónimas, que han sido planificadas para el rechazo de lo ajeno; cada nueva urbanización es pensada y realizada como una nueva “ciudad amurallada”, defendida por guardias de seguridad y protegida por puertas, verjas y rejas. Sus habitantes se encierran en su distrito, convencidos de que la buena vida es la que llevan ahí dentro, rehuyendo cualquier forma de enfrentamiento con lo desconocido, percibido como fuente de peligros para la comunidad.⁵³

Si la posibilidad del contacto físico con lo ajeno genera miedo, el ser humano tenderá a refugiarse en los avances de la tecnología: la velocidad, como resultado del

⁵² Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 23.

⁵³ En relación al proceso de deshumanización que el sujeto experimenta en la ciudad contemporánea, señala Aínsa: “en el deterioro progresivo y en su prematuro desgaste, las grandes capitales, las megalópolis de crecimiento acelerado, se aparecen como un caos inhumano plagado de contradicciones, donde lujo, marginalidad y pobreza conviven bajo tensión, inseguridad y violencia en barrios diferenciados en forma drástica. La jungla de asfalto aún rascacielos y guetos de ricos propietarios protegidos por barreras, códigos y guardias privadas, con cinturones de miseria y barriadas que recogen el éxodo rural o la propia marginalidad que genera la sociedad”. Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada?”. Art. cit., p. 26.

progreso, permite alejarse rápidamente del “peligro”; el individuo evita el contacto y evita también que el sentido del tacto le transmita la tan temida percepción de la ajenidad. Esta negación del contacto en la ciudad contemporánea engendra la exigencia de huir del “otro”: la huida es, así, el resultado del encuentro de situaciones antagónicas que dan origen a focos de tensión social.

1.2.2 Latinoamérica y la percepción de la otredad urbana.

Limitando el análisis a las metrópolis del subcontinente americano durante el período de transición entre el siglo XX y el actual, resulta evidente que los grandes centros urbanos constituyen sólo el núcleo de una estructura concéntrica cuyos círculos se encuentran en continua expansión. Contribuyen a conformar estos “círculos” tanto las urbanizaciones residenciales de carácter “defensivo” a las que se hizo referencia en las páginas anteriores, como los cordones suburbanos en los que proliferan las áreas de mayor pobreza (favelas, villas de emergencia o cantegriles, según el país) y que sitúan los espacios céntricos y más acomodados.⁵⁴ En la época de la ciudad premoderna, la definición del espacio estaba dada a partir de un límite que enmarcaba lo que Rosalba Campra define “el mundo de lo cerrado, como un cosmos, contra la indeterminación de la naturaleza”⁵⁵. La lógica que presidía la fase de edificación superaba la mera exigencia de consolidación del hogar como espacio físico: expresaba la afirmación de un deseo de duración, en oposición al salvajismo de los que quedaban fuera del sistema. Campra lo resume así: “La construcción de edificios marca una distancia respecto al mero aprovechamiento de los accidentes naturales como morada o abrigo: lo que se edifica es más que abrigo, es expresión de sí y voluntad de permanencia. Lo que queda fuera de los muros es el caos, lo salvaje, lo irremediabilmente ajeno y enemigo”⁵⁶. Hoy,

⁵⁴ Acerca de las visiones concéntricas del espacio urbano y de la elaboración que la literatura hace de este descentramiento, Aínsa advierte que “en la eclosión de la literatura urbana que desestructura las visiones jerarquizadas y concéntricas del centro [...] surgen puntos focales ‘deconstruidos’ en barrios, suburbios y en la variedad de poblaciones ‘espontáneas’ –villas miseria, *favelas*, callampas, cantegriles, etc.– que forman los cinturones de pobreza o son ‘islas’ en el propio centro de las capitales latinoamericanas”. Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada?”. Art. cit., p. 30.

⁵⁵ Campra, Rosalba: “La ciudad en el discurso literario” en SyC N°5, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1994, p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

la diferenciación del espacio sigue siendo una manera para defenderse de los bárbaros, una forma de afirmación de una homogeneidad orientada hacia la consolidación de los límites.

Cada vez que se produce un encuentro entre estas dos realidades antagónicas, la tensión que se desata expande el territorio de la desconfianza y del miedo; el ciudadano común, que observa el proceso de extensión de los espacios de la precariedad alrededor de sus microcosmos de seguridad, se ve obligado a replantearse la cuestión misma de los límites éticos: los habitantes de las villas y de los cordones extra-urbanos son percibidos como diferentes, como una *otredad* que no comparte los mismos valores de la comunidad urbana y que, por eso, se convierten, en el imaginario urbano, en portadores de anti-valores como la violencia y el delito.

Puesto que es durante las épocas de crisis cuando el fenómeno de la expansión de las villas se hace más intenso, limitando nuestro análisis a las ciudades del Cono Sur, se podría examinar la crisis argentina de 2001-2002 y el consiguiente surgimiento de nuevos asentamientos en los alrededores de Buenos Aires como elementos emblemáticos de la acentuación de la tensión en un área extra-urbana. En la ciudad porteña, según relata Liendivit en su artículo “Zonas de riesgo” (2002), “ejércitos de desocupados, cirujas y *sin techo* fluyen intermitentes por sus principales calles y fundan, con carromatos, cartones y voces de reclamo, una nueva arquitectura que se superpone a la anterior. Y la hace entrar en decadencia.”⁵⁷ De entre las numerosas descripciones que la literatura latinoamericana, y rioplatense en particular, ofrece de estas realidades, nos parece adecuado –en esta sección– reducir el análisis a autores uruguayos de la segunda mitad del siglo XX: en primer lugar, por razones cronológicas, cabe señalar cómo –en su novela *Con las primeras luces* (1966)–, Carlos Martínez Moreno retrata la agónica decadencia del próspero Uruguay de la primera mitad del siglo, señalando la disgregación del tejido social y la fragmentación del territorio urbano de zonas un tiempo salpicadas de grandes fincas y ahora parceladas en micro-áreas, en cuyos intersticios se insertan nuevas y “peligrosas” presencias humanas. El autor describe así los cambios sociales y logísticos ocurridos en Montevideo, ciudad en la

⁵⁷ Liendivit, Zenda: *Territorios...* Op. cit., p. 153.

cual cada ruido nocturno empezaba a poder interpretarse como un tiro de pistola o un balazo: “tal vez [la botella] hubiera hecho un estampido seco y él habría oído, aunque es posible que lo hubiese confundido con un tiro, con un balazo en la noche, ahora que la quinta, ahora que el casco mutilado de la vieja quinta ha venido a quedar en medio de un barrio de merodeadores, de desharrapados y malevos”⁵⁸.

El proceso de acercamiento a la gran ciudad por parte de masas necesitadas, y la relativa ocupación de los espacios intersticiales de la urbe, son examinados también por Juan Carlos Onetti en su última novela, *Cuando ya no importe*: los uruguayos que emigran desde la ciudad de Monte –¿reducción de sílabas como metáfora de la pequeñez, en comparación con la gran capital de la otra orilla?– hacia la vecina Buenos Aires encuentran allí la misma miseria que acaban de dejar, quizás diferente sólo en la manera de ser vivida. Así se expresa el protagonista de la novela:

También recuerdo que en aquellos tiempos la gente de Monte huía de su ciudad, cruzaba el río para llegar a la gran capital transformada entonces en cabecera del tercer mundo, erizada con los cartones y latas herrumbradas que construían lo que llamaban casas en cientos de Villas Miserias que iban aumentando cada día más cercanas y rodeaban el gran orgullo fálico del obelisco. Tal vez el hambre tuviera allí otro sabor que la impuesta por Monte⁵⁹.

La sociedad encuentra en este “ejército de sin techo” el nuevo enemigo público: el pobre y el marginado se convierten en perturbadores del orden, en sujetos que realzan con su presencia las diferencias entre el adentro y el afuera; de ahí que la distancia que se considera necesario tomar de este nuevo enemigo⁶⁰ sea justamente la que convierte a la ciudad y a sus suburbios en un conjunto fragmentado de pequeñas fortalezas

⁵⁸ Martínez Moreno, Carlos: *Con las primeras luces*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 12.

⁵⁹ Onetti, Juan Carlos: *Cuando ya no importe*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 14.

⁶⁰ La sensación que el ciudadano común percibe de estar enfrentándose a un enemigo peligroso se consolida en la percepción del *sin techo* como posible invasor, según afirma Liendivít en su estudio de 2002 sobre la Buenos Aires azotada por la crisis: “Si las villas y los cordones del conurbano bonaerense abrieron sus puertas y empezaron a expulsar a sus pobladores, pareciera que el demonio también quedó libre y está en toda partes reclutando fieles.” *Ibíd.* p. 153.

individuales que surgen en espacios alejados y aislados, como salpicando un territorio más amplio que se transforma en tierra de nadie.

Estos espacios abandonados, surgidos entre una urbanización y un centro comercial, en la imaginación del ciudadano asustado estarán regidos –según afirma Liendivít en relación con Buenos Aires– “por las mismas reglas de aquellos asentamientos de los que proceden los invasores y que siempre estuvieron fuera de los códigos de la vida urbana.”⁶¹ Los precarios equilibrios conseguidos en la gestión de la sociabilidad y de la vida en comunidad empiezan así a peligrar y el hombre urbano se ve obligado a replantearse relaciones seculares: si, antes, el pobre era percibido como diferente, ahora esta diferencia se convierte en una amenaza y la antigua relación “pobreza igual diferencia” es sustituida por una nueva asociación entre el pobre y el delincuente, hasta llegar a la negación extrema de la sociabilidad que se expresa mediante la ecuación del *otro* como *enemigo*.

Ahora bien, el hombre plenamente integrado en el sistema social de su comunidad está acostumbrado a poner en relación un conjunto de valores que se pueden resumir en sentido de la justicia, valor de la honestidad, capacidad para internalizar los conceptos de crimen y castigo con los beneficios que él mismo recibe del hecho de vivir en la comunidad, sin poner en peligro el orden establecido. Este sujeto asocia de forma indisoluble el concepto de justicia al castigo que recibe quien adopte estrategias de supervivencia que contrastan con los valores comunitarios. Es decir, considera que se hace justicia cuando “se castiga al que opta por el camino de la violencia o del delito como medio de vida. Al inadaptado que no respeta las normas y leyes de la comunidad.”⁶²

Según esta interpretación de la vida en comunidad, cualquier acto deshonesto resultaría en teoría nada menos que la “enfermiza elección” de un individuo que hace un uso malvado y anti-ético de su libre albedrío, puesto que el sistema social –siempre en teoría– estaría ofreciendo las mismas oportunidades a todos sus miembros. Pero, en concreto ¿no es el sistema contemporáneo un engranaje de exclusiones que margina, entre pobreza y resentimiento, a millones de personas? Habría que preguntarse si en los

⁶¹ Liendivít, Zenda: *Territorios...* Op. cit., p. 154.

⁶² *Ibíd.*, p.154.

gestos de esos inadaptados que desprecian las normas y eligen desafiar las leyes de la comunidad no se encierra en realidad un segundo estallido de rebelión, después de que a partir de las primeras décadas del siglo pasado la historia se hiciera cargo de derrumbar el mito de una sociedad justa, fundada en el reparto igualitario de los recursos según los méritos y los esfuerzos.

Hoy en día estaríamos ante una versión contemporánea de las luchas obreras de comienzos del siglo XX: tanto ahora como antes la violencia subyace al falaz mito del progreso porque la comunidad, lejos de garantizar oportunidades para todos, cobija el mal en términos de una “arbitraria distribución de las riquezas y la explotación de la mano de obra.”⁶³ La percepción de la desigualdad genera violencia y ésta estalla cuando los cuerpos de los que se consideran como *enemigos* sienten que la presión a la que están sometidos ya no es tolerable.⁶⁴ La explosión resultante de esta tensión llevada al extremo crea una brecha entre el espacio propiamente urbano, caracterizado por el bienestar material y la seguridad de sentirse *adaptado*, y el territorio de lo ajeno y de la miseria, en el que se mueve todo este magma de *otros* que –como los hurgadores de basura de la contemporaneidad latinoamericana– se arrastran por el centro de las ciudades sin que ésta no les pertenezca nunca.

Así, la urbe contemporánea segrega a sus habitantes y esta situación puede adquirir connotaciones diferentes. Para entenderlo, cabe volver la mirada a la época del gran crecimiento de la ciudad moderna, posterior a las distintas etapas de la Revolución Industrial. Es bien conocido que los planes de reforma desarrollados en el Londres decimonónico por parte del arquitecto John Nash y en la París de Napoleón III por el barón de Haussmann –cambios que, en parte, ya se comentaron y que se analizarán en detalle en las próximas páginas– se habían fundado en la realización de avenidas rectas, largas y anchas, cuyos más destacados ejemplos fueron el eje vial de Regent Street en la capital inglesa y la Rue de Rivoli o el Boulevard de Sébastopol, antiguamente, Boulevard du Centre, en París.

⁶³ Liendivit, Zenda: *Territorios...* Op. cit. , p. 154.

⁶⁴ Según afirma Liendivit en su estudio, el acto violento se manifiesta como una “respuesta frente a una agresión previa, continua e intolerable y constituye la búsqueda del equilibrio perdido. El cuerpo se rebela contra los estragos del hambre, el vacío abismal que provoca la falta de trabajo, contra la humillación de una vida infrahumana.” *Ibid.*, p. 155.

Resulta, ahora, capital detectar desde la perspectiva actual el tipo de movimiento que esas vías de comunicación posibilitaban a los ciudadanos. Puesto que los proyectos de reforma obedecían a la necesidad de reafirmar la distancia, física y social, entre las clases acaudaladas y los pobres, las nuevas avenidas tenían que ser canales de “expulsión” y no de “in-mersión”; es decir, según las palabras que Sennett utiliza en el caso del parisino Boulevard de Sébastopol, “su movimiento sería principalmente de salida de la ciudad, orientado al comercio y a la industria ligera, porque Haussmann no deseaba atraer a más pobres al centro”⁶⁵. De esta manera, la forma lineal del bulevar implicaba la adopción previa de una estrategia de control social: una estrategia de expulsión y consolidación de las diferencias, alejada cuando no opuesta a cualquier política de integración con las zonas periféricas, pobres y congestionadas⁶⁶.

A esta primera forma de segregación habría que añadir el proceso de auto-guetización que está caracterizando las dinámicas de desarrollo urbano de nuestra sociedad en el período que abarca los últimos 30 años del siglo XX y los comienzos del actual: la ciudad se reorganiza en una suma de “islas”, reductos de extrema pobreza – como las villas de las áreas suburbanas– o fortalezas de un bienestar que hay que defender mediante un aislamiento voluntario; es el caso de los modernos *countries*, rodeados de guardias de seguridad y de mecanismos de control de accesos y salidas⁶⁷.

En ambos casos, el pobre –enemigo público de la sociedad– genera un estado de “miedo al otro” que desemboca en la marginación física del posible peligro o en una auto-guetización por parte de las clases acomodadas en sus “zonas de seguridad”. De

⁶⁵ Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 353.

⁶⁶ En relación a las dinámicas de ex-pulsión e in-mersión en la sociedad actual, Marc Augé evidencia en la actual tendencia hacia un doble movimiento de entrada y salida una creciente dependencia de la urbe de lo exterior; sostiene el antropólogo que “la gran ciudad se define en nuestro tiempo por su capacidad para volcarse hacia el exterior. [...] El urbanismo está gobernado por la necesidad de facilitar el acceso a los aeropuertos, a las estaciones terminales y a los grandes ejes viales. La facilidad de acceso y de salida es el imperativo número uno, como si el equilibrio de la ciudad reposara en sus contrapesos exteriores”. Augé, Marc: *El elogio de la bicicleta*, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 62-63.

⁶⁷ Ya en 1968, María de Montserrat denunciaba en su novela *Los habitantes* la falta de integración social, los conflictos generados por dinámicas excluyentes y la incomunicabilidad existente entre los pobladores de distintas zonas, urbanas y extra-urbanas, de Montevideo. Así relata la escritora: “[...] muchachos que venían de las quintas, de los viñedos cercanos o de los alrededores de antiguos mataderos o del clausurado circo de las carreras. Nueva generación de pelaje indefinido, de casta irresoluta que pululaba libremente desde que sus mayores perdieron las conveniencias que los afincaran en ese desierto y que ahora estaban a la espera de una distinta integración o de una total dispersión”. Montserrat de, María: *Los habitantes*, Montevideo, Alfa, 1968, p. 59.

esta manera, la segregación del pobre (por eso, enemigo y criminal) se presenta como una defensa contra la impureza de la diferencia. Hoy en día, la imagen de una villa de una ciudad cualquiera del continente latinoamericano es la de un lugar en el que, según señala Liendivit, “el vecino es el espejo de lo que cada uno no quiere ser pero que es: pobre, inculto y con escasas posibilidades de revertir su destino [...]. La existencia está pautada por una serie de gestos, acciones y palabras que se suceden, una y otra vez, hasta el hartazgo”⁶⁸. En nuestros ejemplos, al dificultar el acceso al centro urbano desde los barrios más humildes, los reformadores decimonónicos inauguraron una dinámica de segregación de la diferencia, para que –en las zonas acaudaladas donde residía el poder económico– no apareciera siquiera el fantasma de la pobreza.

1.2.3 El rechazo histórico de lo ajeno.

Esta percepción del diferente como peligro encuentra, entre otros, un antecedente histórico en la segregación a la que se vieron sometidos los judíos en la Europa medieval y renacentista, después de que el Concilio laterano de 1179 impusiera la adopción de una barrera de separación entre el espacio “puro”, destinado a los cristianos, y los nuevos distritos en los que se encerró a la población judía. Se trata de un sistema de exclusión que crea, tanto en las villas contemporáneas como en los guetos medievales, dos códigos irreconciliables de vida urbana: de la misma manera que el contacto con el judío contaminaba al cuerpo cristiano, hoy –como en un círculo vicioso– se rechaza al pobre que no respeta las leyes de la comunidad y se lo segrega como a un enemigo⁶⁹.

En la Venecia de la primera mitad del siglo XVI, el comienzo de la tan temida decadencia económica no se percibió como consecuencia del descubrimiento por parte

⁶⁸ Liendivit, Zenda: *Territorios...* Op. cit., p. 134.

⁶⁹ A partir del surgimiento de los primeros núcleos urbanos, los seres humanos tuvieron que aceptar la existencia y el respeto de un código compartido de normas supraindividuales. Es allí, en esta aceptación de una respetuosa cohabitación cuando –según señala Liendivit– “el hombre firma un pacto para gozar de paz, bienestar, seguridad, etc.; a cambio, se compromete a controlar sus instintos. El marginal es una figura contemplada dentro de este esquema: o se le retribuye con la indiferencia, en caso de que sea inofensivo; o se le impone un castigo, en caso del criminal”. Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., pp. 150-151.

de los portugueses de la ruta del Cabo de Buena Esperanza en dirección a los mercados asiáticos de las especias; por el contrario, el inicio del proceso recesivo se interpretó por las autoridades de la República como un castigo divino por los vicios y la inmoralidad que estaban vulgarizando las costumbres de la ciudad y azotando su tejido social. La consiguiente e inmediata campaña de moralización para reformar los hábitos corruptos y devolver a la *Serenissima* su liderazgo comercial en el Adriático y el Mediterráneo oriental, se concretó en la segregación del diferente, es decir, de la numerosa y próspera comunidad judía establecida en la laguna.

Si por un lado las exigencias comerciales y financieras de la ciudad convertían en indispensable la presencia de la colonia de prestamistas judíos (en su mayoría askenazíes), por otra parte, la aversión que despertaban las creencias difundidas sobre esta comunidad hacían imposible la convivencia en un espacio urbano común y compartido⁷⁰. Así, cuando a inicios de 1516 los judíos residentes en Venecia fueron trasladados al *Ghetto Nuovo*, los venecianos “pretendían y creían que estaban aislando una enfermedad que había infectado a la comunidad cristiana, porque identificaban a los judíos en particular con los vicios que corrompían el cuerpo”⁷¹.

Hoy, como hace cinco siglos, nos encontramos con un escenario estructurado como suma de dos “arquitecturas sociales” superpuestas: en el espacio urbano la condición de un nivel de vida que sea –para todos– mínimamente aceptable no es un hecho garantizado; a la segregación económico-cultural se acompaña un rechazo social que acaba sometiendo los cuerpos a presiones extremas. En particular, nada parece haber cambiado en las formas de proyectar y vivir el espacio de la ciudad en los últimos dos siglos, y dos dinámicas sociales –sólo en apariencia antagónicas– lo demuestran. Por una parte, la sociedad contemporánea se construye sobre el presupuesto de un uso político del suelo, con el objetivo de ejercer un control continuo sobre los que quedan fuera de las normas urbanas. La mencionada construcción de los ghettos en toda la

⁷⁰ Acerca de la “corrupción corporal” de los judíos y de los posibles peligros derivados del contacto con ellos, Sennett señala: “El cuerpo de los judíos parecía albergar una miríada de enfermedades debidas a sus prácticas religiosas. Segismundo de Contida Foligno relacionaba la sífilis con el judaísmo por la propensión de los judíos a la lepra. [...] Se podía contraer la sífilis no sólo durmiendo con una prostituta, sino también tocando el cuerpo de un judío.” Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 241.

⁷¹ *Ibid.*, p. 232.

Europa cristiana representó de hecho una forma de controlar constantemente a los individuos que estaban al margen de los códigos de la “normalidad social”, fuera por motivos religiosos, políticos, raciales o económicos. Ahora, esta planificación territorial basada en factores socio-económicos origina una dinámica perversa, puesto que –como señala Liendivit– ese uso político del suelo en la modernidad tecnocapitalista es un círculo vicioso que “va a tender siempre al control constante de los descontroles y incontrolados que ella misma va generando”⁷². Y sin embargo, tanto en el mundo contemporáneo como en los comienzos de la era moderna, el encuentro de situaciones conflictuales causó y sigue produciendo también otra forma de interacción social, que adquiere los rasgos de una suerte de “resistencia”.

Por otra parte, nos referimos al individualismo urbano, lo que ya en el siglo XIX Alexis de Tocqueville en *La democracia en América* había definido como el resultado de una exasperación de las tensiones dentro del espacio cerrado de la ciudad. Tocqueville utilizó el término para referirse a la condición de “soledad cívica”⁷³ del individuo. El sujeto vive en el escenario de la ciudad mezclándose físicamente con la muchedumbre, pero su mirada atraviesa esta multitud sin verla. Su existencia está basada en los pilares de un egocentrismo exasperado que lo hace insensible al contacto con el prójimo y extraño respecto a los procesos sociales: el hombre individualista puede mezclarse con sus conciudadanos, afirmó Tocqueville, y sin embargo “no los ve; los toca, pero no los siente; existe sólo en sí mismo y para sí mismo. Y si sobre esta base sigue existiendo en su mente un sentimiento de familia, ya no existe un sentimiento de sociedad”⁷⁴.

La paradójica consecuencia de este proceso es que la mutua indiferencia se puede convertir en elemento de cohesión: el orden social puede ser el resultado de la coexistencia de varios individuos replegados sobre sí mismos y cuyo sentimiento de mutua tolerancia nace en realidad de la indiferencia. De hecho, las transformaciones que

⁷² Liendivit, Zenda: *Territorios...* Op. cit., p. 173.

⁷³ El uso de esta expresión remite a la afirmación de Sennett según la cual Londres se puede considerar como la otra gran capital del siglo XIX. Mientras Benjamin atribuye a París este título por la cultura que en la *ville lumière* se estaba generando, Sennett considera que “Londres [...] puede considerarse la capital del siglo XIX por su individualismo ejemplar”. Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 344.

⁷⁴ Tocqueville de, Alexis: *Democracy in America*, cuarta edición, vol. II, New York, 1845; citado en Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 344.

tuvieron lugar durante el siglo XIX en el escenario urbano obedecieron a unas estrategias modernizadoras que se insertaron en un proceso de exasperación del fenómeno del individualismo. Por un lado, los planes de reforma y remodelación urbana crearon unos ámbitos espaciales en los que el desplazamiento de los individuos pudiera darse con facilidad y velocidad, manteniéndolos como sujetos aislados y desconectados entre sí. Por otro lado, los planificadores proyectaron las venas y arterias de las ciudades con el objetivo de obstaculizar el movimiento de grupos organizados y ralentizar o impedir el desplazamiento de las masas.

¿En qué sentido, entonces, las estrategias de consolidación del individualismo dentro del espacio de la ciudad se relacionan con el presente estudio? En la medida en que este proceso determinó una fractura entre el sujeto por un lado y el escenario urbano y los demás ciudadanos por el otro. Si la posibilidad de moverse por la ciudad disminuía en función del número de personas involucradas en el desplazamiento, en consecuencia los cuerpos individuales no podían sino independizarse poco a poco “del espacio en que se movían y de los individuos que albergaba ese espacio”⁷⁵.

El individualismo de la época de Tocqueville como el de la sociedad contemporánea se consolidaría entonces a partir de una dinámica de independización: una ciudad se mantendría socialmente en equilibrio gracias a la desconexión personal que existe entre los individuos que la habitan. La indiferencia hacia el otro desemboca en una independencia del escenario urbano y de los conciudadanos, con el resultado de que, según palabras de Sennett, “cuando el espacio se fue devaluando en virtud del movimiento, los individuos gradualmente perdieron la sensación de compartir el mismo destino que los demás”⁷⁶.

Esta sensación de ausencia de un destino compartido por parte de todos los miembros de una comunidad no siempre ha provocado el equilibrio basado en la mutua tolerancia del que habla Tocqueville; al contrario, la exasperación del replegamiento individual ha determinado –en términos de organización de los espacios urbanos– el surgimiento de zonas aisladas entre sí y al mismo tiempo muy desparejas en cuanto a condiciones de vida. Con referencia a esta condición de desigualdades tangibles, la

⁷⁵ Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 344.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 344.

historia de las experiencias de conflictividad urbana se ha caracterizado por una serie de elementos constantes a lo largo de las diferentes épocas: para demostrarlo, no hay que dirigir la atención a la violencia que dominaba en las calles de París en etapas históricas muy anteriores a la revolución urbanística del barón de Haussmann. Como fue señalado, el trazado y la estructura de la calles de las ciudades medievales –nos referimos en particular al periodo comprendido entre el siglo XI y el XIV– se conformaban materialmente sin que ninguna autoridad política (el rey) o religiosa (el obispo) tuviesen *a priori* una idea de cómo la ciudad y su entramado callejero deberían desarrollarse.

Esta absoluta ausencia de planificación urbana, que el burgués fomentaba con su desinterés hacia cualquier tema de orden social que interfiriera con sus intereses particulares, demuestra una característica típica de la ciudad medieval que hoy en día se puede detectar en el espacio urbano latinoamericano: la carencia de recursos de la administración, su debilidad para guiar y sustentar –según una perspectiva de largo plazo– la actividad y las inversiones que se vuelcan sobre el territorio. A causa de esta naturaleza fragmentaria de la esfera pública, los edificios del París medieval crecían sin que hubiese ningún mandato regio, nobiliario ni mucho menos divino (algo que, en cambio, ocurría en las ciudades medievales islámicas) que dictara las normas arquitectónicas: cada constructor levantaba su obra en ausencia de cualquier instrucción edilicia establecida a nivel comunal, y de este modo invadía a menudo el espacio vital de los vecinos.⁷⁷ Podría decirse que, tanto en París como en Amberes, Bolonia, Barcelona o cualquier otra ciudad de la Edad Media, la calle era un espacio residual, resultado involuntario del surgimiento de edificios cuya colocación en el territorio urbano dependía más de una agresión que de un plan edilicio compartido entre la autoridad local y la ciudadanía.

Si la calle era simplemente el espacio que quedaba libre después de que cada individuo hubiese levantado su casa, eso implicaría, como señala Sennett, que “llevaba la impronta de una afirmación agresiva, es decir era el espacio que quedaba después de

⁷⁷ Al detenerse sobre el desorden edilicio del París medieval, Richard Sennett señala que “las ventanas y los suelos se colocaban como quería el propietario. Era habitual que los constructores bloquearan el acceso a otros edificios impunemente”. Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 207.

que las personas afirmaran sus derechos y poderes.”⁷⁸ Si la agresión mutua era la precondición para el surgimiento de la calle, en ella la violencia era “aceptada” como manifestación congénita de la sociedad en general y de la vida urbana en particular.

En la ciudad medieval la violencia en las calles no iba dirigida principalmente contra la propiedad privada, sino que su blanco más frecuente eran las personas: en el París de la década 1411-1420, sólo el 7 % de los actos delictivos resultaba relacionado con robos, mientras que los casos de violencia contra las personas conformaba el 76 % del total de los crímenes cometidos en el espacio amurallado.⁷⁹ La conflictividad entre clases sociales en aquel período resultaba más contenida que en la actualidad por dos razones: en primer lugar, no había muchas posibilidades de comunicación ni contacto entre las áreas donde vivían las clases más acaudaladas (el distrito del rey y la zona de las abadías) y los barrios más pobres. En segundo lugar, los más pudientes, adelantándose a una costumbre cada día más frecuente en la sociedad contemporánea, “mantenían pequeños ejércitos privados para proteger sus mansiones”⁸⁰: estaríamos ante un antecedente medieval de lo que hoy se llamaría un “*country* con servicio de seguridad”.

1.2.4 El ocaso de las utopías humanísticas: soledad cívica y tendencia intelectualista en la modernidad.

A partir de los dos ejemplos parisinos (el del París medieval y el moderno) y analizando las dinámicas sociales que se han desarrollado en el último siglo y medio en las grandes ciudades, habría que preguntarse de qué manera se construye la relación entre la planificación urbana contemporánea y la liberación de las resistencias que el ser social necesita hoy en día. En efecto, como fue visto, cualquier forma de modernización que la ciudad haya experimentado ha conllevado una dinámica de relaciones conflictivas, como si en el mecanismo mismo de la modernidad el concepto de progreso

⁷⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁷⁹ Los datos provienen del estudio de Sennett: “Cada hombre es un demonio para sí mismo. El París de Hubert de Romans”, en el que el autor subraya el crecimiento constante de los casos de violencia contra las personas, evidenciando que el porcentaje de estos actos había subido desde el 54% al 78% en tan solo un lustro, desde el año 1405-1406 hasta el periodo examinado (1411-1420). *Ibid.*, p. 210.

⁸⁰ Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit... p. 210.

ilimitado fuera inseparable de un paralelo proceso de gestación y explosión del desequilibrio y la desigualdad. La metrópolis se convertiría así en el lugar en el que conviven y comulgan –según la definición de Liendevit– “la putrefacción y la vitalidad, lo huidizo y lo eterno, la miseria extrema y la extrema opulencia, lo que deja atrás lo nuevo y lo que dejará a éste en la misma situación. Desde su origen, la ciudad industrial estuvo ligada a la idea del mal.”⁸¹

A medida que la ciudad moderna crece, su mismo desarrollo la va alejando de las utopías humanistas: la urbe ya ha perdido su significado sagrado, uno de los pilares ideológicos de la Atenas de Pericles, o su solidez de micro-estado casi autosuficiente, como ocurrió durante el periodo de los *Comuni* en la Italia bajo medieval. Por el contrario, se convierte en el espacio de una producción enajenada, como una gran maquinaria dedicada a la especulación en la que se idolatra el concepto de eficiencia, sin que ya importe si su funcionamiento se debe al trabajo humano o a la actividad de las mismas máquinas y de los aparatos tecnológicos creados por el hombre.⁸²

Parecería estar cumpliéndose, en este comienzo de milenio, lo que Jean Baudrillard estuvo vaticinando entre 1960 y 1980: la metrópolis contemporánea estaría avanzando hacia la pérdida de símbolos fuertes, moviéndose por un camino de rápida degradación de los valores de una socialidad ya difunta. En su artículo “Jean Baudrillard. Ozio e catastrofe”, Giulio de Martino señala: “il transito delle forme sociali e psicologiche dalla *città* alla *metropoli* non può condurre ad altro che alla proliferazione incontrollabile dei segni e quindi alla catastrofe del senso [...] L’umanità é ormai nuda e muta, priva di simboli e di segni di fronte all’immane congegno ipertecnologico e comunicativo globale che [...] le prescrive [...] il pensiero e il destino”⁸³.

⁸¹ Liendevit, Zenda: *Territorios...* Op. cit., p. 72.

⁸² Las sombras que el mecanismo de la modernidad arroja sobre el espacio urbano dependen, según afirma Liendevit, de que “a medida que el proceso [de urbanización] se iba desprendiendo de sus utopías humanistas y emancipadoras, [la ciudad] se transformaba en una maquinaria destinada exclusivamente al lucro, la especulación y la eficiencia”. *Ibid.*, p. 73.

⁸³ “El tránsito de las formas sociales y psicológicas desde la *ciudad* hasta la *metrópolis* no puede sino acabar en una proliferación incontrolable de los signos y, por ende, en la catástrofe del sentido [...] La humanidad ha quedado desnuda y muda, falta de símbolos y signos, frente al gigantesco aparato hipertecnológico y comunicativo global [...] que le impone [...] su pensamiento y su destino”. De Martino, Giulio: “Jean Baudrillard. Ozio e catastrofe”. (La traducción es mía). En: De Martino, Giulio (coord.): *Il gioco della città. L’ozio nella metrópoli*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2007, pp. 167-168.

La metrópolis contemporánea se ha convertido, según Baudrillard, en el espacio de la inutilidad, al transformarse en un territorio en el que la humanidad se encierra en búsqueda de simulacros que sustituyen los valores perdidos de la sociabilidad y de la cultura, valores extraviados a lo largo de las etapas de afirmación de las masas y de la pseudo-cultura que acompaña a este proceso. El filósofo francés subraya los efectos del trauma infligido al concepto mismo de socialización por la consolidación de esa “mayoría silenciosa” que es la masa, deteniéndose en la gravedad de “lo scacco inferto alla socializzazione dalle masse, cioè da un gruppo innumerevole, innominabile e anonimo il cui potere deriva proprio dalla sua destrutturazione e dalla sua inerzia”⁸⁴.

Así, si la gran ciudad se encuentra “invadida” por una masa que no necesita de códigos, ni de sentidos, que acepta cualquier tipo de mensaje con la misma indiferencia y sin resistencia, y que avanza en dirección de una creciente desestructuración social, el concepto mismo de ciudad, según la entendían los clásicos o los humanistas del *Quattrocento*, acabaría perdiéndose por completo: la urbe ya no podría representar el territorio de la cohabitación social entre individuos basada en la común aceptación de normas. Se perdería el significado mismo del término *polis*, que para los atenienses expresaba la idea de un diseño unitario, identificando el lugar en el que los ciudadanos alcanzaban la unidad. Una unidad que se manifestaba tanto en las tareas sociales como en la sensación de formar parte de un único gran cuerpo que podía funcionar gracias a los esfuerzos cívicos colectivos. De hecho, en términos de planificación urbana, la ubicación de los monumentos más representativos en los distintos espacios de la ciudad era el resultado de un proceso de crecimiento conjunto, como en una ideal comunión entre cuerpo social y piedras, que –como señala Sennett– “simbolizaba su valor cívico colectivo”⁸⁵.

Resulta evidente, entonces, que la idea de un esfuerzo conjunto llevado a cabo por una entera colectividad contrasta con la sensación dominante de indiferencia social de la

⁸⁴ “El golpe infligido a la socialización por las masas, es decir por un grupo innumerable, innumerable y anónimo cuyo poder deriva justamente de su desestructuración y de su inercia”. Baudrillard, Jean: “La morte del sociale”. (La traducción es mía). En: De Martino, Giulio (coord.): *Il gioco della città...* Op. cit., p. 169.

⁸⁵ Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 41.

vida urbana. En este sentido, en el artículo “La trilogía sobre ciudades italianas de Georg Simmel”, Esteban Vernik reflexiona no sólo acerca de las modificaciones físicas a las que las metrópolis se sometieron en el último siglo y medio, sino que se detiene –a partir de las teorías estético-sociales del autor alemán– en la sensación de soledad en medio de la multitud que el ser humano experimenta en el espacio urbano. Al subrayar que la cercanía física no tiene por qué coincidir con la proximidad espiritual, Vernik señala que los cambios ocurridos en los últimos ciento cincuenta años de evolución urbana han convertido la ciudad en un “conjunto de aglomeraciones, de edificios, de ininterrumpido tráfico de personas y mercancías, de rápidos intercambios de impresiones, siendo una de sus características principales la proximidad espacial, muchas veces asociada ésta a una distancia espiritual”⁸⁶.

La consecuencia de esta distancia se manifiesta en el surgimiento de un espíritu individualista que procede de esta experiencia de “soledad entre la muchedumbre”; asimismo, este espíritu impide la afirmación de una tendencia dirigida a la condisión de valores y obstaculiza la consolidación de una visión *d`ensemble* de las dinámicas de desarrollo de la sociedad urbana. Max Weber definió esta inclinación de la modernidad como una tendencia intelectualista, que caracterizaría la vida anímica de la ciudad: según Weber, la presencia de esta matriz intelectualista implicaría una paulatina desaparición (o, por lo menos, disminución) de la vida sentimental de los individuos, en provecho de la afirmación de relaciones fundadas sobre el mero cálculo. Condensando la teoría weberiana, Vernik afirma que “el carácter intelectualista de las metrópolis [...] implica la reducción exclusiva del mundo a la lógica de la razón pura. La creciente sustitución del sentimiento por el entendimiento lleva a considerar a los hombres como si fueran números”⁸⁷. En un ámbito social en el que los individuos sustituyen valores cualitativos con valores cuantitativos, la fría objetividad de las relaciones humanas produce un creciente desconocimiento mutuo, lo que acompaña a la desaparición del concepto de *polis*, símbolo de un conjunto de valores cívicos compartidos.

⁸⁶ Vernik, Esteban: “La trilogía sobre ciudades italianas de Georg Simmel”. En: Simmel, Georg: *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 55.

⁸⁷ Vernik, Esteban: “La trilogía sobre ciudades italianas de Georg Simmel”. Art. cit., p. 55.

La desaparición de una cultura que había sido subjetiva y al mismo tiempo compartida, y su sustitución por formas más impersonales de interrelación, dan origen a un espacio público dominado por la ausencia de lazos sociales firmes y por la falta de objetivos que abarquen una suma de voluntades y valores. En la sección anterior nos detuvimos en el análisis que Héctor Murena y Elémire Zolla habían desarrollado acerca de la identidad urbana: esta sensación de identidad había surgido como resultado de un proceso fundacional altamente simbólico; en relación con este punto y, a partir de las reflexiones de los dos autores, Esperanza López Parada señala que “la antigua ciudad nacía [...] de un trazado altamente representativo, con una fuerte carga simbólica que compartían sus habitantes como un código trascendente común. Por eso se convertían en vecinos y ciudadanos del centro del mundo”⁸⁸.

Ahora, en una metrópolis cuyos componentes humanos y materiales hayan vivido los procesos de transformación del último siglo y medio, ¿se podría afirmar que las condiciones sociales y culturales, por un lado, y los resultados estético-urbanísticos, por el otro, son el resultado de una colaboración consciente de diferentes fuerzas y sinergias, guiadas por una idea común y compartida? Si en relación con los aspectos socio-culturales no parece existir una respuesta unívoca a la pregunta, en términos más amplios, la idea de que sea posible conseguir un resultado valioso como consecuencia de una visión cívica de la cohabitación es retomada –con connotaciones más estéticas que sociales– por Simmel; el sociólogo alemán afirma que “la verdadera gracia de la belleza tal vez sea que reside siempre en la forma de unos elementos que de por sí son indiferentes y ajenos a la belleza y que sólo adquieren valor estético gracias a su conjunción”⁸⁹. Lo que la naturaleza (de forma azarosa) o el arte (de forma consciente) suelen hacer es juntar elementos diferentes para conseguir un resultado coherente y estéticamente valioso. En el caso de las sociedades humanas modernas, dominadas por la ausencia de una dirección común y por el intelectualismo weberiano, el azar no conjura para que se produzca una armonía social: cada sujeto es una entidad aislada y es su indiferencia por el destino de la comunidad lo que impide, o dificulta, compartir valores y códigos.

⁸⁸ López Parada, Esperanza: “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”. Art. cit., p. 230.

⁸⁹ Simmel, Georg: *Roma, Florencia, Venecia*. Op. cit., p. 25.

1.2.5 La narrativa en las urbes “sin estilo”.

Las reflexiones anteriores desembocan en una pregunta relacionada con la representación literaria del espacio urbano. Simmel considera infrecuente que unas obras realizadas por los hombres y pensadas para un fin cualquiera de la vida se mezclen dando origen a la belleza, sin que sus artífices se hayan propuesto como resultado algo estéticamente valioso. Ahora bien, el sociólogo alemán señala que esta situación de armonía se da en el caso de las ciudades antiguas, en las que “las formas surgidas de los objetivos humanos y que aparecen exclusivamente como manifestaciones físicas del espíritu y la voluntad representan, en el momento de su combinación, un valor que va más allá de los objetivos primeros”⁹⁰.

Sobre la base de estas reflexiones y examinando el caso de una ciudad cualquiera de Latinoamérica, ¿según qué proceso de aceptación estética sería posible, nos preguntamos junto a Carpentier, la utilización de una metrópolis latinoamericana como escenario de una obra literaria? La cuestión surge de la imposibilidad de evitar una comparación injusta y conceptualmente equivocada: el autor se detiene en el análisis de la facilidad de ambientación de una novela cualquiera en un escenario arquitectónico como –por ejemplo– Brujas, Venecia, Sevilla, Roma, París o Toledo; afirma Carpentier que en estos espacios “montar el escenario de una novela es cosa fácil y socorrida. Los decorados se venden hechos. [...] Para Roma podríase construir a distancia una decoración que tuviera de Miguel Ángel, de Piranesi y de concilio ecuménico, con alguna pimienta de *Las noches de Cabiria* o *La dolce vita*”.⁹¹

En el caso del continente americano este estilo fijo, tan típico y tan sedimentado en el imaginario colectivo universal, no existe. La rapidez con la que se ha desarrollado el crecimiento de las ciudades americanas hace que éstas se encuentren todavía en un proceso de amalgama y de continuas mutaciones, tanto en lo arquitectónico como en lo social.⁹² El conjunto de estas mutaciones concurre a conformar un permanente estado

⁹⁰ Simmel, Georg: *Roma, Florencia, Venecia*. Op. cit., p. 26.

⁹¹ Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*. Op. cit., pp. 18–19.

⁹² Paralelamente a la distinción geográfico-social planteada en esta sección, se añadirá otro tipo de análisis, no ya vinculado a cuestiones territoriales (Europa vs. Latinoamérica), sino ligado a reflexiones

de precariedad, en el que los mismos cánones estéticos varían en función de los cambios sociales y políticos. Anticipando reflexiones que se examinarán en detalle en los siguientes capítulos, resultaría útil hacer referencia por un momento a la actual realidad montevideana. En una entrevista de noviembre de 2008, Burel define así la situación del patrimonio histórico y arquitectónico de su ciudad: “Considero que Montevideo es una ciudad fea. [...] Nuestra capital sigue siendo una ciudad extremadamente dispareja desde el punto de vista edilicio porque conviven muchos estilos distintos. Basta con asomarse a la Plaza Independencia para darse cuenta de que ese lugar es un catálogo de horrores debido a una secuencia arquitectónica según la cual ningún edificio a continuación es similar al que le antecede”.⁹³

Estas palabras se relacionan con el proceso de simbiosis y amalgama al que hacía referencia Carpentier, pues esta dinámica es el resultado de mutaciones sociales, económicas, culturales y políticas todavía vigentes, que desembocan en las dos siguientes tensiones. En primer lugar, en el ámbito socio-cultural, la sociedad latinoamericana sigue atravesada por dinámicas de desequilibrios estructurales que colocan a la ciudad en el punto de intersección entre la realidad de una peregrinación todavía no concluida y la utopía de un espacio de evasión. Por eso, la literatura urbana se convierte necesariamente en una manera de reorganizar el mundo; es decir, la ciudad literaria no sería otra cosa que la expresión de la necesidad de recrear un espacio ficcional disconforme con lo real. Como señala Aínsa: “Estos modos de organizar el mundo según circunstancias creativas que generalmente son tan dinámicas como envolventes, pero en todo caso subjetivas e interiorizadas, se traducen en el espacio

cronológicas; en esta dirección, señala Richard Sennett que hoy en día el hombre contemporáneo está experimentando una privación sensorial que “parece caer como una maldición sobre la mayoría de los edificios modernos [y que consiste en] el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige el mundo urbano. Esta privación sensorial resulta aún más asombrosa por cuanto los tiempos modernos han otorgado un tratamiento privilegiado a las sensaciones corporales y a la libertad de la vida física.” Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op. cit., pp. 17–18.

⁹³ La entrevista a Hugo Burel, “Los paraísos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel” se realizó en Montevideo el 19 de noviembre de 2008. Ver apéndice.

urbano recreado en la ficción que no es otro que el resultado de una tensión, de una escisión y de una disconformidad con lo real”.⁹⁴

En segundo lugar, en el ámbito propiamente literario, la actitud del escritor latinoamericano contemporáneo frente a la gran ciudad se aleja de la primitiva actitud de los autores entre el siglo XVI y las primeras dos décadas del XX: hasta comienzos del siglo XX, el literato (poeta o narrador) del sub-continente se niega a reconocerle al espacio urbano el rol de escenario literario y no lo percibe como un territorio de seguridad; por el contrario, expresa una aversión hacia lo construido, como si estuviera realizando una confrontación crítica entre las obras edificadas por el hombre y los paisajes de la bucólica naturaleza de los escenarios continentales.⁹⁵ En Latinoamérica se fue conformando un modelo literario basado en la preeminencia del paisaje y en la tensión hacia los espacios abiertos; esto permitió la creación de una literatura telúrica en la que los desiertos, las selvas, las montañas y los llanos constituyeron el escenario para el tratamiento de temas rurales; como afirma Aínsa: “Desde el neoclásico al mundonovismo, pasando por el romanticismo decimonónico y los variados telurismos y nativismos que marcan las primeras décadas del siglo XX, la narrativa insiste en una visión americana forjada a partir de sus fuerzas naturales primigenias.”⁹⁶ La selva, en particular, tendrá en la literatura un doble tratamiento (“catedral verde o laberinto infernal”⁹⁷) y esta duplicidad de visión será, en el último siglo, uno de los tópicos más frecuentes en Latinoamérica al momento de comparar y preferir el espacio arcádico de lo natural al caos de la urbe. De esta manera, en la literatura continental a partir de los años treinta del siglo pasado, el escritor del espacio urbano parece, según Aínsa, “no tener otra escapatoria que la de quedar atrapado en la espiral de la infamia que se hunde en el corazón de la misma urbe que habita,”⁹⁸ como si los únicos caminos posibles que

⁹⁴ Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. Art. cit., p. 36.

⁹⁵ Según señala Aínsa, la actitud “del literato del Nuevo Mundo frente a la ciudad que parece brindarle tanto seguridad como poder, ha sido más bien negativa. [...] Poetas y narradores rechazan lo que consideran ‘fabricado’ y construido artificialmente en las ciudades, frente a la espontaneidad de la naturaleza y al espejo bucólico y paradisíaco que todavía reflejan sus paisajes”. *Ibid.*, p. 22.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁸ Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. Art. cit., p. 28.

la ciudad puede recorrer para acceder al mundo literario sean los del desarraigo y del desasosiego.

Dejando para el capítulo siguiente el análisis de las tensiones socio-culturales del continente y sus efectos en el espacio urbano, queda la pregunta acerca del lento proceso de simbiosis al que hace referencia Carpentier: esta falta de “madurez artística y de programación urbanística”, esta ausencia de un decorado estilísticamente valioso,⁹⁹ ¿pueden impedir que se vaya conformando un estilo narrativo autóctono, basado – paradójicamente– en la falta misma de estilo arquitectónico? ¿Podría este estilo autóctono ser capaz de engendrar una literatura basada en la exaltación de una ausencia? Esta dificultad, que Carpentier plantea a partir de reflexiones estéticas que desembocan en lo literario, desaparecería si se aceptara la idea de un “tercer estilo” que el mismo autor cubano sugiere como solución a este *impasse*: se trataría de adoptar una visión “en perspectiva”, implementar un proceso de reinterpretación de cánones estéticos consolidados que llevara a considerar la “ciudad sin estilo” como una posible tradición hispanoamericana, en contraposición, y no en comparación, al orden europeo.

El cambio ocurriría en la manera de acercarse al asunto: se trataría de aceptar un modelo estético diferente, que pasara por la adopción de un nuevo sistema de parámetros que permitan vislumbrar en esas ciudades no una ausencia de estilo, sino un estilo todavía no revelado. Nos referimos a lo que el escritor cubano define como “el estilo de las cosas que no tienen estilo”: una falta que, en vez de ser analizada en comparación con lejanas realidades culturales, podría interpretarse como metáfora de lo auténticamente latinoamericano, una posible puerta de acceso a la tradición del Nuevo Mundo. De esta manera, el desorden estético y las discontinuidades arquitectónicas de las urbes latinoamericanas serían una expresión de una “resistencia” al orden impuesto: ciudad y literatura viajarían juntas, como una “conjunción de estilos, partiendo de un

⁹⁹ Con referencia al mestizaje estético de la ciudad de Montevideo y en particular a la céntrica Plaza Independencia, puerta de acceso a la Ciudad Vieja y sede del monumento fúnebre a Artigas, máximo héroe uruguayo, destaca Burel: “¡Imaginemos la Plaza Mayor de Madrid o la Grand Place de Bruselas concebidas con el criterio que tiene la Plaza Independencia! Aquí, del Palacio Salvo hasta el edificio del Victoria Plaza o el edificio Ciudadela, no existe ninguna continuidad arquitectónica y no hubo ningún tipo de pudor en construir según el estilo que surgía en cada momento, sin programación”. Ver entrevista “Los paraísos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel” incluida en el apéndice.

eclecticismo que contradice históricamente los momentos inaugurales, las instrucciones de la monarquía española para crear ordenadamente, vitrubianamente, las ciudades del Nuevo Mundo”.¹⁰⁰

Este tercer estilo que revela Carpentier se podría convertir en el sello identitario de una cultura y una literatura que –aun sin ocultar la existencia de situaciones antagónicas– no se detiene en la imitación de cánones ajenos y se apropia en cambio de valores estéticos “endógenos”. Como auspicia Aínsa: “Lo que necesita ese tercer estilo, entre el buen y el mal gusto, entre la fealdad embellecida por acercamientos fortuitos o alusivos, formando este tejido de horribles imitaciones o magníficos hallazgos, es una revelación literaria, una apropiación estética que interiorice y condense lo que podía ser simple enumeración de exterioridades y apariencias.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Rovira, José Carlos: *Ciudad...* Op. cit., p. 31.

¹⁰¹ Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. Art. cit., p. 34.

1.3 LA URBE Y EL DOBLE ESPACIO VITAL DEL HOMBRE MODERNO: LO EXTERIOR URBANO COMO ESCENARIO PÚBLICO Y LO INTERIOR COMO TERRITORIO ÍNTIMO.

Salía todos los días a la misma hora para contemplar el poniente; atravesaba a prisa las calles de los comercios donde se rezagaban todavía algunos transeúntes, y se dirigía ávido de soledad, encogiéndose bajo la malignidad de las miradas y pegándose a las paredes como si quisiera meterse en su interior y pasar sin ser visto, hacia sus amados muelles melancólicos y sus lejanos arrabales.

(Georges Rodenbach)

1.3.1 Latinoamérica: el inestable espacio urbano.

En la narrativa estadounidense, la ciudad se percibe como símbolo y lugar privilegiado del progreso¹⁰² y como el más concreto y plausible escenario para el verdadero desarrollo de la democracia. Por el contrario, en el contexto literario latinoamericano, la relación que el escritor establece con el espacio urbano tiende a negar tanto el mito civilizador de éste, como sus efectos en términos de posible factor de integración social y consolidación del progreso. Fernando Aínsa afirma que el escritor latinoamericano padece una suerte de cautiverio emocional al hurgar en las entrañas del espacio en que vive y, por eso, no tiene “otra escapatoria que la de quedar atrapado en la espiral de la infamia que se hunde en el corazón de la misma urbe que habita.”¹⁰³

¹⁰² En “¿Espacio mítico o utopía degradada?”, Aínsa señala que en la literatura norteamericana “poetas y novelistas critican las grandes ciudades no por demasiado civilizadas, sino por no serlo suficientemente. Un futuro esperanzado puede habitarlas.” Art. cit., p. 29.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 29.

Al día de hoy, la percepción del espacio urbano por parte del intelectual o escritor latinoamericano refleja una realidad dual en la que el sujeto convive con el orden y el desorden, la irracionalidad de los comportamientos sociales internos y la fría lógica intelectualista de los grandes negocios internacionales, los intentos de recuperación del sentido cívico de la vida en una comunidad y la creciente inseguridad pública, las luchas contra el deterioro socio-cultural y la falta de perspectivas de recuperación económica. Una realidad conflictiva y contradictoria, muy alejada en la actualidad de los deseos que Domingo Faustino Sarmiento expresó al redactar su *Facundo*: existía entonces en esa Argentina decimonónica –todavía percibida como “tierra de oportunidades”– y en el alma de los intelectuales del continente la convicción de que la ciudad –en oposición a las “masas bárbaras” que poblaban el campo– pudiera representar un faro en el camino hacia la civilización.

La urbe venía a representar, según ese planteamiento, un espacio racional en el que las pasiones humanas se vieran controladas justamente por el contacto con el prójimo, de manera tal que cada interacción funcionara como una forma de control mutuo de la conducta del otro. En efecto, señala Graciela Montaldo, “así como en la campaña los bárbaros se contagian unos a otros la barbarie, así en la ciudad se cura la enfermedad bárbara a través de la vacuna –el control– de la civilización”¹⁰⁴.

En la actualidad, al analizar los cambios en la experiencia urbana en Latinoamérica, destacan dos grandes ejes que a menudo se cruzan y acaban por tener los siguientes puntos de contacto, aun sin sobreponerse:

- a) Por un lado está la evidencia del progresivo y creciente deterioro material y social de las grandes ciudades y, en consecuencia, la representación en la literatura de espacios que se convierten en simulacros de una utopía que nunca llegó a concretarse. En esta primera línea temática del mito degradado y de la ciudad como metáfora de ilusiones utópicas podríamos colocar –entre otros y según sugiere Aínsa– al peruano Alfredo Bryce Echenique (*Un mundo para Julius*, 1970) y al mexicano Juan Villoro (*Materia dispersa*, 1997).

¹⁰⁴ Montaldo, Graciela: “Sujetos y espacios: la masas latinoamericanas y la ocupación territorial”. En: Navascués de, Javier (coord.): *De Arcadia a Babel...* Op. cit., p.63.

- b) La segunda corriente, al detenerse en las dramáticas condiciones que albergan las metrópolis del continente, señala cómo los proyectos visionarios de urbanistas y especuladores van borrando en las capitales del subcontinente las huellas de un pasado histórico, cultural y arquitectónico que va desde la colonia hasta las manifestaciones artísticas típicas de comienzos del siglo XX (Art Nouveau) y pre-bélicas (Art Déco). Las viejas “quintas” y las antiguas mansiones de los barrios señoriales desaparecen a causa de la especulación inmobiliaria o del extremo deterioro: las que sobreviven se transforman en simbólicos refugios de la memoria y representan los últimos reductos en los que preservar el espíritu de la ciudad.

El caserón amenazado por la especulación inmobiliaria adquiere simbólicamente el rol de cofre de la memoria: allí, el escritor coloca su elaboración nostálgica del pasado y convierte la casa en hogar idílico. Haciendo referencia al espacio literario del Cono Sur, Aínsa incluye en esta tipología de representación urbana a Carlos Martínez Moreno (*En las primeras luces*, 1966) y a José Donoso (*Este domingo*, 1966; *El obscuro pájaro de la noche*, 1970). Cuando el espacio urbano pierde su poder civilizador y ve desaparecer su capacidad de transmitir el mensaje de un futuro esperanzador, cuando proyectos utópicos nunca realizados se acumulan y se suman a planes visionarios de urbanistas irresponsables o meros especuladores, cuando los mitos tangibles que constituyen el alma de la ciudad se degradan a tal punto que sólo queda la posibilidad de una mirada nostálgica hacia el pasado desde un presente prematuramente desgastado, cuando el porvenir se vislumbra como una espiral de caos y desorden anunciados en el escenario apocalíptico de un crecimiento poblacional sin control, cuando todo esto ocurre, en fin, el ya frágil tejido social de la comunidad acaba por desgarrarse por completo y el hombre urbano se convierte en una fortaleza, una individualidad impermeable al contacto, reacio al intercambio humano, atemorizado por las diferencias y cada día menos libre.

La ciudad que la literatura hispanoamericana refleja es un territorio de abismales desigualdades, donde –como sugiere Aínsa– “se disimula la inconfortable relación entre

la élite intelectual y la pobreza que la rodea, donde la mala conciencia de vivir en barrios privilegiados trasciende en la exaltación del valor simbólico de la memoria urbana de zonas históricas rehabilitadas y áreas residenciales tradicionales.”¹⁰⁵ En esta relación conflictiva, el espacio urbano pierde su carácter de estabilidad, su significado de portador de los valores del progreso y su rol de lugar para la agregación social.

Al espacio *construido*, sólido e históricamente firme de las ciudades europeas, Latinoamérica opone el territorio inestable de lo *deconstruido* y continuamente cambiante: de un día para el otro, derrotando cualquier intento de planificación, surgen en los cordones suburbanos “barrios espontáneos, no controlados, donde el aparente desorden de la naturaleza toma su revancha contra toda planificación.”¹⁰⁶

No es casual que, al tratar el fenómeno de la conflictividad entre realidades sociales extremas, haga su aparición la antinomia “intelectual-masa”: ya en los años treinta Walter Benjamin había reconocido a la oposición entre intelectuales y masa un rol fundamental en las dinámicas sociales de la cultura contemporánea. Es necesario aclarar que, en este ámbito, se hace rereferencia al término “masa” según entendía Sarmiento la dicotomía civilización/barbarie en su *Facundo*. Por lo tanto, “masa” sería un concepto que involucra tanto un sentido numérico de cantidad como una idea de (baja) calidad: no se trataría sólo de una extensa muchedumbre, sino también de un conjunto de sujetos incultos, que descuidan el arte y la cultura tradicionales por no reconocerlos (como afirmaba Benjamin) y que –faltos de educación y civilización (según señalaba Sarmiento)– representan una colectividad “diferente” y, por eso, potencialmente peligrosa.

Los aluviones de seres humanos sin recursos ni educación que han invadido las grandes capitales del continente latinoamericano y sus suburbios son el espejo contemporáneo de esta multitud “bárbara”; movidos por la necesidad, se convierten en esta “masa” que –como sostiene Graciela Montaldo– es “el lugar de la anulación de los

¹⁰⁵ Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. Art. cit., p. 30.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 30.

sujetos particulares y [de] la aparición de algo desconocido, una suerte de fuerza que anula a los individuos y produce algo nuevo, terrible, poderoso y, quizá, aniquilador”.¹⁰⁷

¿De qué manera, entonces, el sujeto urbano contemporáneo vive e interactúa en este escenario en el que todo lo que parece consolidado se deshace con una velocidad alienante y la geografía urbana se modifica de forma tan radical en tan breve intervalo temporal? Está claro que la ciudad es el espacio social por excelencia: el individuo se mueve por su geografía, convirtiendo los referentes materiales y culturales de la urbe en un “lugar” personalizado. Si, según señala Andrzej Dembicz, la ciudad “es un espacio socialmente construido”¹⁰⁸, que se desarrolla y se modifica según evoluciona la vida del individuo o de la comunidad, entonces el ser humano se relacionará con el lugar en que vive de manera tal que la construcción de ambos –sujeto y escenario– sea un proceso de mutua interacción. En consecuencia, cualquier representación del territorio, desde la más amplia idea de nación, pasando por regiones, departamentos, provincias, comarcas, ciudades, pueblos, aldeas y barrios, hasta llegar a las plazas y calles urbanas, acaba reflejando un juicio de valor nacido de la consciencia subjetiva.¹⁰⁹

1.3.2 La percepción de la urbe: una experiencia individual de captación.

Ya en 1898, con ocasión de la publicación de un ensayo sobre la ciudad de Roma, Georg Simmel señaló que la experiencia de interacción del hombre con el espacio urbano no reside en el objeto de la experiencia, sino que se encuentra en el sujeto mismo que la realiza. Para sustentar su afirmación, el sociólogo alemán reflexiona sobre la interacción entre el individuo y el espacio citadino señalando que la unidad de la experiencia estética de la capital italiana depende de esta interacción, puesto que es en el alma del observador y no en el paisaje observado donde se concreta esta unidad.

¹⁰⁷ Montaldo, Graciela: “Sujetos y espacios: la masas latinoamericanas y la ocupación territorial”. Art. cit., p. 61.

¹⁰⁸ El fragmento pertenece al artículo “Espacio, memoria, identidad”, en *El espacio en América Latina: el contrapunto entre lo local y lo global*, Varsovia, CESLA, Universidad de Varsovia, 2000, p. 31.

¹⁰⁹ Acerca de la ciudad como lugar altamente *personalizado*, Aínsa afirma que “al ser el resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva y como elemento constitutivo de grupos societarios, el significado del lugar citadino es inseparable de la conciencia del que percibe y siente”. Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada?” Art. cit., p. 32.

Simmel expresa que “allí donde las impresiones y los deleites sólo se aceptan tal como se manifiestan, sin que intervengamos aportando nuestra propia fuerza para forjarnos una imagen interna, allí todo recuerdo será débil y se desvanecerá con facilidad.”¹¹⁰ Por eso, a pesar de que la impresión recibida pueda haber sido impactante, si no se da un proceso *ex-post* de construcción interna ni de interacción entre el hombre y la ciudad, esa impresión quedará como un elemento ajeno, extraño a la interioridad más honda del ser. Por el contrario, continúa Simmel, “sólo cuando el alma ha pasado a la acción desde lo más profundo de sí misma, consiguiendo que la impronta de su propia acción se entretaja con las impresiones exteriores, sólo entonces éstas se habrán convertido realmente en su propiedad.”¹¹¹

El paisaje urbano se transforma, entonces, en una representación captada por la imaginación y la sensibilidad del individuo: la ciudad pasa a ser un *espacio parcial*, construido en base a la vida de cada sujeto y –al ser un espacio vivido– concentra en su interior la suma de los fragmentos de la imaginación. Se podría así afirmar que la representación urbana se filtra, distorsionándose, a través de mecanismos que transforman todo tipo de percepción exterior en experiencia síquica y convierten todo espacio en un espacio experimental. Al introducirse el concepto de *espacio vivido*, pierde relevancia la extensión geográfica del territorio urbano, porque el espacio de la ciudad, filtrado y distorsionado por el individuo, adquiere una nueva dimensión y una nueva intensidad.

En este sentido, señala Aínsa que el espacio urbano, “al ser *vivido*, es además, *intenso* al concentrar en su interior ese ser hecho de parcialidades de la imaginación.”¹¹² La ciudad pierde así su neutralidad: el territorio de la metrópolis, siendo el resultado de una percepción individual de la territorialidad, pasa a ser un elemento imprescindible para la afirmación de la identidad dentro de un espacio personal. A lo urbano como *extensión* se añade la intensidad (o *in-tensión*) del sujeto singular, como si fueran dos elementos complementarios: si, por una parte, el sistema urbano da origen a una

¹¹⁰ Simmel, Georg: *Roma, Florencia, Venecia*. Op. cit., p. 34.

¹¹¹ Aínsa, Fernando: “¿Espacio mítico o utopía degradada?” Art. cit., p. 34.

¹¹² *Ibíd.*, p. 32.

espacialidad ex-tensa y externa, por otro lado también se genera una espacialidad intensa, que el individuo vive en su interioridad.

El resultado de esta dualidad entre la exterioridad y la interioridad, entre lo extenso y lo intenso, es el siguiente: el territorio de la urbe como “espacio social” se conforma como punto de intersección entre las nociones de espacio público y privacidad, y por eso acaba siendo una construcción que “participa tanto de lo personal como de lo colectivo, profundamente imbricada en una compleja urdimbre de memoria histórica y vivencia personal.”¹¹³ Así, en la vida urbana el individuo fluctúa continuamente entre un espacio exterior y otro más íntimo, según un proceso que lo obliga a ubicarse en el límite entre la experiencia personal (la de los sentimientos y de la imaginación) y el saber científico, como conjunto de conocimientos objetivos ligados al espacio ciudadano mismo.

En el caso concreto del proceso de crecimiento de las grandes ciudades latinoamericanas y de la consecuente conformación de un universo nuevo para el hombre, la dialéctica entre el espacio exterior y lo privado se genera cuando los cambios económicos y culturales modifican las relaciones sociales y transforman la ciudad en un territorio dicotómico. Por un lado estaría el escenario público, con sus estados de criticidad y sus tensiones, un espacio abierto a la observación del sujeto urbano que puede adquirir los rasgos más intimistas del solitario poeta-paseante de Robert Walser o la férvida curiosidad del “descubridor social” presente en la figura del *flâneur* de Baudelaire. Por otro lado, tratando de mantenerse resguardado de las tensiones presentes en la vida pública, se encontraría el espacio interior del sujeto: el lugar de la individualidad, un territorio íntimo que puede expresarse tanto a nivel familiar como individual.

1.3.3 Diferencias y similitudes en los procesos de transformación urbana: Latinoamérica y Europa.

La afirmación de estos dos escenarios extremos en la sociedad urbana es –como se dijo– el resultado de las transformaciones radicales que las ciudades, tanto en Europa

¹¹³ *Ibíd.*, p. 33.

como en Latinoamérica, experimentaron económica y culturalmente a partir de las últimas tres décadas del siglo XIX. La Londres del ocaso de este siglo fue el gran centro económico del planeta: la metrópolis inglesa controlaba el mercado capitalista mundial y, mediante una red comercial tejida gracias a la instauración del *Commonwealth*,¹¹⁴ se transformó en la primera gran “cosmópolis” de la modernidad, adelantándose en medio siglo a Nueva York y constituyéndose como un espacio multicultural tanto en términos humanos como de mercancías. Gracias a la reforzada red de relaciones comerciales y económicas derivadas de la institución del *Commonwealth*, Londres del siglo XIX se caracteriza –por primera vez en la historia moderna, después del declive del Imperio romano– por una intensa actividad de internacionalización de los procesos de aprovisionamiento: Richard Sennett se detiene en esta ventaja competitiva de la Inglaterra imperial y señala: “las ciudades inglesas se alimentaban cada vez más con el grano que crecía en América y se vestían con la lana de Australia y con el algodón de Egipto y de la India.”¹¹⁵

Ya a partir de la primera mitad del siglo XIX, el ejemplo londinense demostró que los nuevos planes de desarrollo urbano habían dado un corte conceptual a las teorías propuestas por los planificadores ilustrados del siglo anterior. Recordemos que tanto los urbanistas hijos de la Ilustración como los expertos decimonónicos concebían el sistema vial citadino como un cuerpo recorrido por arterias y venas que permitían el movimiento de los flujos de individuos y medios de transporte, de la misma manera que la sangre se desplaza por el cuerpo humano. Sin embargo, lo que mudó en la lógica de los nuevos proyectos –al empezar las transformaciones urbanísticas del siglo XIX– fue el uso que se hizo de esa imagen: si los planificadores urbanos de la Ilustración habían imaginado, como nos recuerda Sennett, “individuos *estimulados* por el movimiento de la muchedumbre de la ciudad, [en el Londres decimonónico] el urbanista [...] imaginó individuos *protegidos* por el movimiento de la muchedumbre.”¹¹⁶

¹¹⁴ En el ensayo “Individualismo urbano. El Londres de E.M. Forster”, Sennett analiza el proceso de crecimiento de la capital inglesa durante el periodo 1815-1914 y propone una comparación con la Roma imperial de la época de Adriano, afirmando: “en vísperas de la Primera Guerra Mundial [...] Londres exhibe los despojos de un dominio global desconocido desde el Imperio Romano”. Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit., p. 338.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 340.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 346.

De hecho, ya antes de que los grandes bulevares parisinos ideados por Haussmann arrasaran con la ciudad medieval y renacentista, en Londres el arquitecto John Nash abrió el gran eje vial de Regent Street, realizado contemporáneamente con la creación del parque urbano de Regent`s Park. Por vez primera el trazado de las calles fue pensado para un tráfico conjunto; es decir, como un espacio para el tránsito de carruajes y peatones al mismo tiempo, y por vez primera las grandes manzanas de edificios uniformes se proyectaron en base a un diseño “comercial”. De hecho, mientras las tiendas que se encontraban en las casas más antiguas de la ciudad eran habitualmente resultado de precarias “adaptaciones” para el comercio al detalle de espacios de uso doméstico, Nash elaboró un espacio comercial sin interrupciones en la calle, convirtiendo la gran arteria de Regent Street en una versión al aire libre de las galerías comerciales. Así como ocurrió con la realización de la red del metro, Londres se adelantó a las demás ciudades del continente tanto en los procesos de desplazamiento urbano hacia y desde el centro de la ciudad, como en la creación de espacios comunes y cubiertos –antepasados de los pasajes parisinos de Benjamin– dedicados a las operaciones de búsqueda de las mercancías que aflúan desde todos los rincones del Imperio.

Fuera de Inglaterra, en 1870 Roma acaba de convertirse en la nueva capital del recién nacido Reino de Italia, al terminar el proceso de reunificación de las regiones italianas bajo la dinastía de los Saboya. La “ciudad eterna” experimentó grandes cambios urbanísticos promovidos por las élites políticas procedentes de Piamonte, con la intención de dotar a la nueva capital de infraestructuras y testimonios arquitectónicos a la altura de las grandes capitales del continente.¹¹⁷ En la década de 1870 el barón de Haussmann estaba marcando las pautas del proceso de modernización en todas las ciudades europeas: no se sustrajo a la costumbre tampoco el primer ministro italiano Francesco Crispi, el cual se dirigió al “maestro” francés para que éste asesorara a los

¹¹⁷ La repetición, en Roma, de los esquemas constructivos utilizados en la más fría y a veces nevada Turín dio lugar con frecuencia a resultados arquitectónicos estéticamente acertados, que, sin embargo, resultaron inadecuados a las características climáticas y culturales de la nueva capital: la costumbre piamontesa de construir plazas rectangulares rodeadas de edificios dotados de soportales –que obedecía a la exigencia de crear un espacio para el paseo y el mercado durante los meses invernales– se reflejó, en Roma, en la realización de la Piazza Vittorio Emanuele II, cuyos soportales asombraron a la población local, acostumbrada al sol y a una nevada cada 15/20 años.

urbanistas piamonteses dedicados a la reorganización de la nueva capital. La drástica solución “demoledora” que el barón propuso fue, sin embargo, rechazada en su mayoría y se aplicó sólo marginalmente, de manera que la ciudad pudo conservar tanto las antiguas murallas del tardo imperio –las “Mura Aureliane”–, como buena parte de sus barrios medievales; barrios que sin embargo fueron arrasados durante la década de los treinta por el régimen de Mussolini para dejar espacio a los despojos del nuevo imperio auspiciado por la megalomanía del dictador¹¹⁸.

En cada país de Europa la magnitud de los procesos de modernización urbanística era directamente proporcional al auge histórico-político que la nueva potencia había sido capaz de alcanzar. En la Alemania de la segunda mitad del siglo XIX, Berlín fue el gran “espejo” del poderío del Reich: las campañas del canciller Von Bismarck acababan de permitir la anexión al país de las regiones de Schleswig y Holstein, que durante una guerra-relámpago Alemania arrebató a la vecina Dinamarca (1864-1865). Pocos años después, en 1870 Alemania declaró guerra a Francia: la que se conoció con el nombre de guerra franco-prusiana terminó con la derrota francesa y el triunfo del imperio alemán, que reflejó su apogeo político-militar en la remodelación de su capital, con la inauguración de amplios bulevares, según el estilo vigente en la derrotada París.

Sobre las transformaciones acontecidas en París en aquellas últimas décadas del XIX, a la luz de lo que se expuso con anterioridad nos limitaremos en esta sección a una breve reflexión sobre el sentido último, en términos de consecuencias sociales, del plan de remodelación de Haussmann en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX. Sacrificando una parte importante de los vestigios medievales y renacentistas de la ciudad, el prefecto de Napoleón III se sirvió del hierro para rediseñar la cara de la ciudad: bajo su mandato, se reconstruyó el mercado central parisino, se edificó el palacio de la Ópera y se dotó a la ciudad de un moderno sistema de alcantarillas subterráneas.

Pero, sobre todo, se realizó una red de “calles rectas y envolventes por las que discurría un considerable volumen de tráfico rodado y conectando el centro de la ciudad

¹¹⁸ En la línea modernizadora de remodelación urbana propuesta por Haussmann para la ciudad de Roma se colocaría –en cambio– la creación de Via Nazionale, una arteria de conexión entre la via del Corso (la antigua Via Lata de la época clásica) y las zonas del nuevo desarrollo urbano, comprendida entre las Termas de Diocleciano y las colinas del Viminale y del Quirinale.

con sus distritos exteriores.”¹¹⁹ Si bien el principio inspirador siguió siendo el de la linealidad de los ejes viales pregonada por los romanos, la finalidad social del proyecto fue distinta: Haussmann pensó las calles de manera tal que el orden y la tranquilidad urbanos no se vieran afectados por la peligrosa movilidad de una muchedumbre sublevada. Así, la anchura de las nuevas arterias se proyectó calculando la dimensión de los carros del ejército: cada nuevo bulevar debía tener un ancho tal que permitiese a dos de estos carros desplazarse en paralelo, para –si fuera necesario– poder disparar hacia ambos lados de la calle. Así, además de la finalidad remodeladora, volcada a la modernización de los modos del desplazamiento y a la reducción de sus tiempos, el París de Napoleón III –sacudido por los enfrentamientos internos durante el período de la *Comune* (1871)– nació también como resultado de una estrategia de control militar del orden social.

¿Qué fue lo que ocurrió –en el mismo intervalo temporal– en el espacio latinoamericano, en términos de transformaciones urbanas y de cambios sociales? Nuestro análisis se concentrará en aquella ciudad del continente que –junto con Santiago de Chile– se transformó más radicalmente durante el período en examen: Buenos Aires. Bajo el gobierno del general Julio Argentino Roca la ciudad se convirtió finalmente en el gran centro económico y político de la joven nación, modificando así las relaciones y los equilibrios de poder con el resto del país. A partir de la década de 1880, Argentina consigue insertarse en el mercado capitalista internacional, en particular gracias a la actividad de exportación de productos cárnicos.¹²⁰

La profunda transformación que el país experimenta gracias a la inserción en los mercados económicos mundiales implicó una serie de cambios socio-culturales que se pueden resumir en: a) un progresivo proceso de industrialización de las actividades ligadas al campo, en particular en las provincias alrededor de la capital y en las más cercanas al Río de la Plata; b) la desaparición (o disminución numérica) de las oligarquías terratenientes, cuya influencia en lo social y en lo económico había

¹¹⁹ Sennett, Richard: *Carne y piedra*. ... Op.cit., p. 351.

¹²⁰ El acceso de los productos del campo argentino a los mercados internacionales hace que en un par de décadas el país se convierta, según señala Álvaro Salvador, en “una inmensa dispensa de Occidente, administrada desde la porteña Buenos Aires, por fin capital de la república”. Salvador, Álvaro: *El impuro amor de las ciudades*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 60.

determinado hasta aquel entonces un sistema narcótico de mantenimiento de un *status quo* explotador; c) el nacimiento, como resultado de las transformaciones mencionadas, de una nueva clase social de élite que adquirió enseguida el rol de guía política e ideológica de la nación.

Este tercer punto resulta de particular relevancia, puesto que la nueva clase dominante se configuró como una variación rioplatense sobre el tema de la burguesía de estilo europeo. Usé el término “variante” porque, como subraya Álvaro Salvador, “los intelectuales de los ‘80 no son todavía burgueses en un sentido estricto, sino más bien aristócratas patricios, *gentlemen*.”¹²¹ Se trata, pues, de hombres que, por una parte, absorben las manifestaciones de la cultura europea y tratan de adaptarla al medio local y, por otra, se encuentran en una etapa de transición entre la época criolla pre-roquista y la afirmación del positivismo moderno. De ahí que la definición de *dandy* para esta categoría de intelectuales no nos parece incorrecta, siempre y cuando se acepte que se trató de un *dandismo* amortiguado¹²² en comparación con la imagen que ofrece Baudelaire del personaje: una figura de intelectual que debe destacar por su comprensión de los mecanismos morales de la sociedad que le rodea y del mundo.¹²³ Ahora, en el espacio cambiante de la ciudad de finales del siglo XIX, el lugar sagrado de la aristocracia intelectual, tanto en Europa (en particular en Inglaterra) como a orillas del Río de la Plata, es el “club”: éste se conforma como un territorio cerrado, frecuentado por la nueva burguesía pujante y abierto también –y solamente– a los miembros de las antiguas familias patricias¹²⁴.

Así, en toda gran ciudad, y Buenos Aires no se sustrae a esta tendencia, el club se conforma como el verdadero punto de contacto entre dos condiciones sociales; por una parte, representa una manifestación de externación: configura una “exterioridad”, puesto

¹²¹ *Ibid.*, p. 61.

¹²² En el caso del círculo de intelectuales de Buenos Aires, Salvador hace referencia a una forma de “dandismo descafeinado”. *Ibid.*, p. 61.

¹²³ Baudelaire, Charles: “El pintor de la vida moderna”, en *Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, El Dandismo*, Barcelona, Anagrama, 1974, p. 88. Álvaro Salvador retoma la definición de Baudelaire sobre la figura del dandy y señala: “la palabra *dandy* implica una quintaesencia de carácter, una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo”. Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 61.

¹²⁴ El rol del “club” en el Buenos Aires de finales de siglo es subrayado por Salvador, que lo define como el templo del intelectual: “Club como el ‘Club del Orden’, el ‘Club del Progreso’, el ‘Jockey’, y el ‘Círculo de Armas’ [son espacios cerrados] desde cuyos *halls* estos intelectuales aristocráticos proyectan su mirada y descubren a los personajes de sus obras”. Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 62.

que refleja y atestigua la brillante vida económico-cultural de sus escogidos miembros. Por otra parte, el club es también un ámbito espacial ambiguo, en el que el hombre vive el pasaje desde esa exterioridad llevada a lo extremo hasta una condición intermedia en la cual lo íntimo –aún sin mostrarse por completo– se asoma como expresión de un interior todavía no expresado. De esta manera, el club puede interpretarse como un territorio de confín, en el que, como sintetiza Salvador, “confluyen sin anularse los dos extremos de la dialéctica que preside el espacio vital del hombre moderno: lo ‘exterior’ urbano, el escenario público del *flâneur*, del paseante, y lo ‘interior’, lo íntimo, individual o familiar”¹²⁵.

Pero, ¿se puede considerar esta separación entre los ámbitos público (o exterior) y privado (o interior) de la existencia como una condición social e históricamente consolidada? ¿Se trataría de una división innata en el hombre y por eso común a todas las organizaciones sociales? ¿O no estaríamos, por el contrario, enfrentándonos a una división que no es sino una mera convención de reciente implantación en el mundo occidental y ausente en otras culturas? Observando la génesis de la tendencia a la separación entre la esfera pública y la privada, lo que resalta es una “cronología asimétrica”: por una parte, estarían más de dos mil años de historia en los cuales el ámbito público y privado habrían coincidido (o tenido que coincidir); por otro lado, tendríamos un fragmento temporal limitado aproximadamente a los últimos tres siglos, en el que lo interior tiende a separarse del ámbito público.

El predominio de lo privado, en efecto, logró afirmarse en el Viejo Continente sólo a partir del siglo XVIII, cuando –en particular en la Gran Bretaña de la primera Revolución Industrial– los cambios económicos y productivos de la sociedad moderna impactaron en todos los ámbitos y modos de vida de la urbe. El mundo de la burguesía emergente precisó de un reducto defensivo que funcionara como baluarte para la protección de la intimidad, contra los desafíos y las demandantes expectativas que procedían del nuevo espacio público.

Volviendo ahora a nuestras preguntas, podríamos afirmar que la separación entre las dos esferas –aun sin poder considerarse el resultado de una mera invención

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 63.

histórica– sí es, por lo menos, una tendencia reciente. En esta línea interpretativa se coloca Paula Sibilia cuando afirma que la esfera de la privacidad “sólo ganó consistencia en la Europa de los siglos XVIII y XIX [...] Fue precisamente en esa época cuando cierto espacio de ‘refugio’ para el individuo [...] se empezó a crear en el seno del mundo burgués, otorgando a estos nuevos sujetos [...] un territorio a salvo de las exigencias y peligros del medio público.”¹²⁶

1.3.4 Del régimen de la máscara al de la autenticidad: ¿una dinámica duradera?

El comienzo del siglo XIX, en particular, evidenció un cambio conceptual en los procesos y en las formas de interacción social del hombre urbano. A lo largo de todo el siglo anterior, hasta el estallido de la Revolución Francesa, el ámbito público era el espacio privilegiado en el que el sujeto desarrollaba gran parte de su jornada; las relaciones sociales se caracterizaban por un alto grado de impersonalidad y la aparición del individuo en el territorio público se transformaba en una suerte de representación teatral, como si cada individuo llevara puesta una máscara que ocultaba la auténtica naturaleza del yo.¹²⁷ Se trataba, en suma, de estar viviendo en un “régimen de la máscara”, que se derrumbó al comenzar el siglo XIX, cuando nuevos procesos de construcción de ese mismo yo desencadenaron una serie de cambios en las normas de la sociabilidad: las máscaras que escondían la cara más auténtica del hombre fueron arrinconadas en provecho de una valoración de la esfera personal que no se fundase en el principio del ocultamiento.

¹²⁶ Sibilia examina el proceso que llevó a la consolidación de la esfera privada en el siglo XIX, señalando la falsedad de las relaciones públicas en el siglo XVIII; la autora sostiene que “la esfera pública había brillado intensamente en las metrópolis europeas en expansión, sobre todo en París y en Londres, en cuyas calles tenía lugar una valorización positiva de las convenciones y la teatralidad primaba en los contactos sociales impersonales.” Sibilia, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2008, p. 71.

¹²⁷ Al analizar las relaciones sociales como formas de espectáculo de máscaras, habría que detenerse en la descripción que Georg Simmel hace de la ciudad de Venecia, el símbolo de la cultura y de las contradicciones sociales del siglo XVIII. El sociólogo alemán se detiene en la falta de autenticidad que, según él, predominaba y sigue prevaleciendo en el espacio social veneciano y afirma: “Los palacios venecianos [...] constituyen un juego preciosista cuya mínima similitud enmascara los caracteres individuales de sus habitantes, como un velo cuyos pliegues obedecen sólo a las leyes de su propia belleza y que sólo manifiestan que hay vida detrás por el hecho de ocultarla. [...] Por perfecto que sea el arte en sí mismo, en el momento en que pierde el sentido de la vida o que este sentido discurre en dirección opuesta, se convierte en artificiosidad”. Simmel, Georg: *Roma...* Op. cit., pp. 44- 45.

En este nuevo sistema de valores, que Sennett define como “régimen de la autenticidad”¹²⁸, la personalidad individual de cada sujeto se convirtió en el núcleo de las interrelaciones sociales: el *yo* adquirió una centralidad nunca experimentada antes mediante un doble proceso que, por una parte, fortaleció la interioridad subjetiva y, por otra, dio origen a una serie de actitudes “defensivas”. Dado que la máscara –con su poder de ocultar la autenticidad– se había convertido en despreciable, se hacía necesario proteger el precioso tesoro de la interioridad y cobijarlo en un espacio íntimo, privado. Este fenómeno de protección de la privacidad permitió que las verdades latentes en las relaciones artificiales típicas del siglo XVIII se volvieran auténticas, siempre y cuando estuvieran insertadas en el espacio de la intimidad doméstica. Es por eso que –al referirse a la nueva centralidad del *yo*– Sibilia afirma: “esa preciosa esencia personal debía protegerse en la privacidad del hogar [...] Así, de un ‘régimen de la máscara’ que se afirmaba como tal –en la legitimidad del artificio demandado por el *theatrum mundi* de las calles del siglo XVIII– se pasó a un modo de vida en que esas mismas máscaras se volvieron mentirosas.”¹²⁹

Ahora, desde la perspectiva actual, resulta evidente que ese creciente replegamiento en el espacio de la interioridad fue el resultado de los cambios que la afirmación del capitalismo industrial provocó en la sociedad decimonónica. La desvalorización de lo exterior y de lo público en general, en provecho de la exaltación de los estados emocionales subjetivos, fue el resultado –en los albores de la industrialización– del proceso de consolidación del *homo psychologicus*: un hombre dotado de una intensa vida interior, orientado hacia su propia intimidad y que –como sugiere Sibilia– “construía minuciosamente su *yo* en torno de un eje situado en las profundidades de su interioridad psicológica.”¹³⁰

La consolidación del sistema capitalista industrial no sólo determinó el ascenso social y económico de las capas de la media burguesía, sino que dio origen a una revolución en los procesos de consumo y de interacción social: fue, de hecho, en esa etapa histórica cuando empezó el auge del gran consumo de masa en las ciudades

¹²⁸ Sennett, Richard: *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978, p. 71.

¹²⁹ Sibilia, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 72.

¹³⁰ Sibilia, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 62.

industrializadas y tuvo lugar –como consecuencia– ese “encuentro obligado” entre distintas clases sociales en el que ya nos detuvimos¹³¹. En un contexto como éste, el burgués se protegía mediante una doble actitud: por un lado, evidenciaba una tendencia hacia el abandono del espacio externo, que conllevaba a su vez una postura más pasiva con respecto a los asuntos públicos y los temas políticos, percibidos en su conjunto como lo “exterior”. Por otro lado, este hombre privado llevó a lo extremo su inclinación hacia el fortalecimiento de un *yo* interiorizado, consolidando así un sistema de intimidades particulares.

Estos espacios íntimos, que nacieron como resultado de la nueva estructura socio-económica de la sociedad burguesa moderna, se configuraron como el nuevo “interior” urbano. Como señala Álvaro Salvador: “La transformación del espacio exterior urbano se complementa en el fin de siglo con la creación de los nuevos ‘interiores’ domésticos”¹³². En este sentido, el habitante de la ciudad, aun cuando haya sido capaz de apropiarse del espacio urbano exterior y de integrarse en el nuevo contexto de relaciones sociales, necesitaría construir un territorio de la interioridad propio: un ámbito de intimidad en el que el individuo pudiera soñar con el mantenimiento de aquellas ilusiones que, en su lugar de trabajo (público, exterior), estaría obligado a reprimir.

De esta manera, el espacio de la interiorización adquiere los rasgos de un mundo creado *ad hoc*, en el que las coordenadas espacio-temporales se anulan y el pragmático realismo de la esfera pública deja espacio a un universo íntimo de creaciones fantasmagóricas. La conformación de este nuevo interior doméstico sería la consecuencia de una dialéctica que contrapone, como señala Benjamin, “por primera vez el hombre privado al lugar de trabajo [...] El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga sus ilusiones [...] Para el hombre privado el interior

¹³¹ Analizando los procesos de acercamiento físico entre capas distintas de la sociedad decimonónica, Sennett examina la situación en el Londres de mediados del siglo XIX y señala que la construcción del metro londinense contribuyó a “hacer accesible el centro, especialmente al consumo masivo en los nuevos grandes almacenes que aparecieron en las dos últimas décadas del siglo XIX. Hasta entonces había sido posible vivir en el acaudalado West End de Londres, aislado de los pobres que no formaran parte del servicio doméstico, que vivían en el East End”. Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op. cit., p. 356.

¹³² Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 105.

representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo”¹³³.

Cabe preguntarse, a estas alturas, cuál es el sentido auténtico de esta construcción de la intimidad de la que habla Benjamin, entendida como último reducto de las ilusiones del hombre privado. ¿Por qué y de qué manera ese interior doméstico representaría la salvación del burgués frente a la “agresión” del espacio público, sea éste una oficina, una calle? Una parcial respuesta a estas cuestiones se vislumbra en el análisis que Álvaro Salvador propone de la novela *De sobremesa*, del poeta y escritor colombiano José Asunción Silva: en la obra, ambientada en la Bogotá de finales del siglo XIX¹³⁴, el protagonista crea para sí un espacio íntimo en el que desarrolla una percepción profundamente estética del mundo, en contraposición con la sólida y concreta actitud del hombre público, que atribuye a cada objeto de la cotidianeidad sólo su mero valor de uso. Oponiéndose al materialismo pragmático de las multitudes necesitadas, José Fernández, el protagonista del relato de Silva, consigue moldear un espacio interior en el que es lícito soñar con un mundo alejado, espacialmente, de la oficina y, temporalmente, de un concepto de modernidad que convierte todo en mercancía.

Este bogotano que crea un paisaje interior denso de imágenes estéticas alejadas de cualquier utilidad práctica representa una variante de la figura prototípica del coleccionista según la definición que ofrece Benjamin; el filósofo alemán indicó en el coleccionista el “verdadero inquilino del interior [...] Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso.”¹³⁵ El hombre urbano de Asunción Silva, como el coleccionista de Benjamin, en su proceso de asimilación de la ciudad moderna se enfrenta a las contradicciones de la dialéctica entre el espacio

¹³³ Benjamin, Walter: “París, capital del siglo XIX”. En *Illuminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, p. 182.

¹³⁴ La Bogotá en la que vivió Asunción Silva, y en la que ambientó su novela, es una ciudad todavía adormecida, una gran aldea no tocada por la modernización, una ciudad –como afirma Salvador– “provincial, afincada en sus tradiciones, aislada, de pequeñas dimensiones y pequeñas miras”. Sin embargo, de la misma manera que ocurría en Europa y en las grandes ciudades portuarias hispanoamericanas de la época, los comienzos de la modernización estaban acentuando la distancia entre una sociedad refinada y numéricamente reducida y una multitud ignorante sumida en una actitud de secular obediencia. Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 90.

¹³⁵ Benjamin, Walter: “París, capital del siglo XIX”. Art. cit., p. 183.

público, visto como imperio del utilitarismo, y la esfera privada entendida como territorio de los sueños desinteresados y de los ideales estéticos.

Estos últimos se cultivan en el espacio doméstico, en un ámbito aislado de la *mundanidad*, puesto que –como señala Bachelard– “físicamente, el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde”¹³⁶. El acto de retirarse consiste, para esta tipología de individuos, en refugiarse en un interior artístico que funcione como un mundo aparte y que ofrezca la salvación¹³⁷. Así, la construcción de esta intimidad estetizante es menos un objetivo racional que una necesidad. Nos referimos a un concepto de exigencia porque, como señala Salvador, este hombre privado “se construye su ‘interior’ como complemento de la oficina y para que le mantenga vivas sus ilusiones, sus sueños. Pero sus sueños son sueños de arte, en los que el ideal estético, la ‘moral estética’, impera sobre cualquier otra consideración práctica”¹³⁸.

De esta manera, el “interior” adquiere no sólo las características de refugio de la privacidad, sino que evidencia también la tendencia de este hombre privado a privilegiar lo particular y lo menudo, como si las pequeñas historias individuales y las emociones íntimas se convirtieran en el centro de una vida replegada hacia adentro. Una actitud de este tipo implicó una vuelta de tuerca en la valoración de las acciones objetivas y subjetivas puestas en práctica por ese hombre, tan concentrado en la privacidad de su espacio personal: el nuevo objetivo del individuo pasó a ser –según observa Sibilia– el de “avalarse a sí mismo mostrando una personalidad auténtica y acorde con “lo que

¹³⁶ Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*, México, FCE, 2003, p. 125.

¹³⁷ El mundo del interior burgués es, según Charles Blanc –citado por Benjamin en su *Libro de los pasajes*–, un espacio en el que el coleccionista recrea el universo: “La plupart des amateurs composent leur collection en se laissant guider par la fortune, comme les bibliophiles... M. Thiers a procédé autrement: avant de réunir sa collection, il l’avait formée tout entière dans sa tête. [...] De quoi s’agissait-il? D’arranger autour de soi un abrégé de l’univers, c’est à dire de faire tenir dans un espace d’environ quatre-vingt mètres carrés, Rome et Florence, Pompéi et Venise, Dresde et L’Haye, le Vatican et L’Escorial, le British Museum et l’Ermitage, l’Alhambra et le palais d’été...”. “La gran mayoría de los coleccionistas forman sus colecciones dejándose guiar por la suerte, como los bibliófilos... M. Thiers ha procedido de otra manera: antes de formar su colección, la ha construido enteramente en su cabeza... ¿De qué se trata? De conformar a su alrededor una versión diminuta del universo; es decir, de hacer convivir dentro de un espacio de ochenta metros cuadrados, Roma y Florencia, Pompeya y Venecia, Dresden y La Haya, el Vaticano y El Escorial, el British Museum y l’Ermitage, l’Alhambra y el palacio de verano...”. [La traducción es mía]. Benjamin, Walter: *I “passages” di Parigi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 219, Vol. I.

¹³⁸ Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 107.

realmente se era”¹³⁹. Como consecuencia, se verificó un proceso de descentralización de la objetividad en pos de lo subjetivo: lo que el hombre *hacía*, es decir, sus acciones objetivas –y por ende exteriores y públicas– tendió a perder su importancia y dejó un lugar central a lo que el sujeto *era*, o sea, a su personalidad y sus emociones subjetivas: a su espacio interior y privado.

1.3.5 Un nuevo orden: de la intimidad a la exhibición.

Como señalé anteriormente, las causas de la escisión entre la esfera pública y la privada surgieron tanto de factores económicos como de sus efectos en el ámbito social y cultural. ¿A qué tipo de efectos nos estamos refiriendo, en particular? En primer lugar, al hecho de que el espacio del trabajo y la esfera extra-laboral se fueran distanciando, determinando lo que Paula Sibilía define como “una separación entre el espacio-tiempo del trabajo y el de la vida cotidiana”¹⁴⁰. En segundo lugar, la afirmación de la estructura familiar burguesa acrecentó la percepción de la idea de familia como una entidad independiente de la vida social: el núcleo familiar se convirtió en una “fortaleza”, ubicada en una zona medianamente acaudalada de la ciudad, causando una separación social cada vez mayor. De hecho, se podría afirmar que el paso previo a la consolidación de la intimidad doméstica decimonónica se dio mediante un proceso de aislamiento logístico: nos referimos a aquella dinámica que la naciente burguesía impuso a los planificadores urbanos de comienzos del siglo XIX, cuando las zonas más ricas de las ciudades se convirtieron en espacios bien delimitados físicamente y de muy difícil penetración para las capas bajas de la población. En resumen, los planes de reforma urbanística de las grandes capitales del siglo XIX obedecieron, en amplia medida, a las nuevas exigencias de separación social impuestas desde arriba, en una acción conjunta llevada a cabo por el sector público-gubernamental y el entramado social compuesto por las grandes familias de la aristocracia industrial. Uno entre varios ejemplos podría ser el ya citado caso de la creación, en la ciudad de Londres, de Regent’s Park; los bloques de edificios que lo rodeaban, según afirma Sennett, “eran

¹³⁹ Sibilía, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 72.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 73.

magníficos de una manera casi arrogante. [...] Trazaban una línea entre el espacio del parque y el tejido urbano exterior. Ese tejido era desigual, pobre y caótico. En las áreas que rodeaban Regent's Park, el plan de Nash empujó hacia el norte a los pobres que habían vivido en esos terrenos”¹⁴¹.

A partir de este proceso de búsqueda de aislamiento geográfico, el burgués pasó a convertir su hogar en un espacio acogedor en el cual cultivar el valor de la intimidad. En relación con la constitución de los nuevos escenarios destinados a la privacidad del individuo, Sibilia afirma: “la idea de intimidad es una invención burguesa, algo semejante ocurre con otras dos nociones asociadas a ese término: las ideas de domesticidad y confort”¹⁴². Son justamente éstos los dos conceptos que conforman el tercer factor responsable de la escisión entre la esfera pública y la privada.

Ahora bien, ¿se podría afirmar que en la actualidad estos dos valores siguen siendo relevantes y vigentes? ¿Sería acertado decir que el concepto de intimidad doméstica que ha marcado una larga etapa de la más reciente historia social ha entrado en crisis? ¿O estamos asistiendo –por el contrario– a un “simple” proceso de mutación de los esquemas y valores tradicionales? Es evidente que en la época actual la *in-timidad* se está convirtiendo cada vez más a menudo en *ex-timidad* y se está asistiendo a una explosión de los fenómenos de exhibición de la vida privada. Las decorosas y discretas formas de expresión y comunicación de la tradición burguesa están siendo arrasadas por una tendencia a la exposición de lo íntimo, debida a una sorprendente y relativamente reciente democratización de los mismos medios de comunicación.

Durante el siglo XX, el surgimiento de los medios de comunicación de masa basados en las tecnologías electrónicas había representado el primer paso hacia la universalización de los procesos de adquisición y difusión de informaciones. Hoy en día, en los primeros años del nuevo siglo, “hizo su aparición otro fenómeno igualmente perturbador: en menos de una década, las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global se han convertido en inesperados medios de

¹⁴¹ Sennett, Richard: *Carne y piedra...* Op.cit... p. 348.

¹⁴² Sibilia, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 73.

comunicación”¹⁴³. La idea de intimidad burguesa se derrumba y se convierte en exhibición de la propia vida a través de los modernos escaparates de las redes digitales.

Las tecnologías desarrolladas en los últimos cincuenta años han ido invadiendo el reducto fortificado del burgués: los nuevos medios han modificado los mapas de su ciudad acabando con los tradicionales y bien delimitados límites territoriales y con la idea misma de hogar, cuyo interior había representado un universo paralelo y privado. Por lo menos hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el espacio doméstico era el territorio perfecto no sólo para la protección de la intimidad, sino también para ese trabajo oculto de mantenimiento del *status quo*, como señaló en los años treinta Walter Benjamin: “Los muebles y las ciudades retienen con la burguesía el carácter de lo fortificado”¹⁴⁴. Ahora, ¿se podría seguir afirmando que en la sociedad occidental contemporánea existe todavía esta fortaleza de la que habla Benjamin, este espacio y esta disponibilidad para cultivar lo “interior”? ¿No parecería, por el contrario, que la escisión público-privado ha sido anulada en provecho de una exhibición barata de la intimidad, debida a la democratización de los medios de comunicación?

En la actualidad, estamos asistiendo a un fenómeno de ruptura con una cultura que hasta hace cuatro décadas había quedado encapsulada en la tradición y que se había fundado sobre formas de expresión e interacción atávicas; ahora, cabría preguntarse de qué manera se han ido transformando los modos de relacionarse en la sociedad contemporánea.

Existen varios indicios de que esta ruptura –aun sin representar un verdadero “parricidio”– está marcando con fuerza un límite: el actual sistema de valores está experimentando el derrumbre de un proyecto cultural, social y económico apoyado en aquellos principios del capitalismo industrial que, de algún modo, habían sido responsables del “triunfo de la intimidad”. El proceso de transformación de la sociedad está, hoy en día, franqueando una barrera histórica y conceptual: un ya consolidado sistema de poder deja ahora espacio a un nuevo proyecto de interrelación social; esta transición de una época a otra consiste, como sugiere Sibilía, en un pasaje “de aquella formación histórica anclada en el capitalismo industrial, que rigió desde fines del siglo

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁴⁴ Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2009, p. 234.

XVIII hasta mediados del XX –analizada por Michel Foucault bajo el rótulo de “sociedad disciplinaria”– hacia otro tipo de organización social que empezó a delinearse en las últimas décadas”¹⁴⁵.

¿Cuáles de las características del “antiguo régimen” socio-cultural estarían resistiendo a ese corte en la historia? Para tratar de encontrar algún tipo de respuesta, habría que examinar cuáles son las relaciones que –en la contemporaneidad– se establecen entre los “contenidos individuales” y los “supraindividuales” de la vida¹⁴⁶; es decir, de qué manera la personalidad individual se adapta e interactúa con las fuerzas exógenas. Según Georg Simmel, la conciencia del hombre urbano recibe impulsos y estímulos en el momento en el que percibe, en el ámbito que le rodea, las diferencias entre las impresiones recibidas en instantes diferentes. El individuo capta la diferencia entre una impresión puntual y la anterior, y este proceso de captación necesita de una continua comunicación entre su espacio “interno” y lo “exterior”. De hecho, retomando las palabras de Simmel, observamos que “el fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el *acrecientamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas”¹⁴⁷.

Es evidente que la transformación que la sociedad occidental está experimentando a lo largo de las últimas décadas está marcado –como ya señalé– por una ruptura con aquellas formas de interrelación surgidas en el período de la “tiranía de la intimidad”: el punto fundamental es comprender que esta fractura ya no se puede considerar como simple resultado de transformaciones de los equilibrios económicos, puesto que es la cultura en su conjunto la que está cambiando. En este nuevo escenario, ¿en qué medida se verán influidos los contenidos individuales por estas fuerzas externas supraindividuales? El horizonte actual parece caracterizarse por la transición hacia un espacio dominado por dos tendencias, sólo en apariencia en contraste: 1) por un lado, la época presente es la de la maximización de la exposición subjetiva; una etapa

¹⁴⁵ Sibilía, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 19.

¹⁴⁶ Ambos conceptos aparecen en el ensayo de Georg Simmel “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. En: Simmel, Georg: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, p. 247.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 247.

caracterizada por la explosión de una “pseudo-creatividad” que en muchos casos no hace sino exhibir y exaltar la banalidad: es el caso, por ejemplo, de los *blogs* y *fotologs*, o de los sitios para compartir videos que están invadiendo la red digital.

2) Por otro lado, estaríamos enfrentándonos, según algunos teóricos como el francés Guy Debord, a una etapa histórica en la que el descuido de las formas del lenguaje, unido a una siempre creciente limitación en el vocabulario, estarían sellando la muerte del arte de la conversación. Una reflexión a la que otros autores oponen una teoría contraria, según la cual la tecnología digital habría salvado de la desaparición las prácticas de la escritura y de la lectura. Comprender cuál de las dos tendencias esté triunfando es una tarea que la reducida perspectiva actual impide llevar a cabo con total acierto.

Sin embargo, lo que parece seguro es que ambas dinámicas están contribuyendo a configurar un nuevo espacio contradictorio y mudable: en este fenómeno de movimiento hacia un nuevo orden socio-histórico, es inevitable que se transformen también, como sugiere Sibilia, “los tipos de cuerpos que se producen cotidianamente, así como las formas de ser y estar en el mundo, que resultan ‘compatibles’ con cada uno de esos universos”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Sibilia, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 19.

Fotografía 1 – Vista parcial de la Plaza Independencia de Montevideo, espacio emblemático caracterizado por la falta de coherencia estético-arquitectónica. Edificios de estilo Art Nouveau e incluso los últimos vestigios de la ciudad colonial comparten protagonismo en el principal espacio público urbano con rascacielos de estilo neoyorquino.



Fotografía 2 – Vista parcial de Via Nazionale, en Roma. La calle es un ejemplo de las operaciones de remodelación urbanística que las grandes ciudades de Europa experimentaron a partir del ejemplo de la modernización llevada a cabo en París por el prefecto Haussmann. Resalta en la foto el trazado lineal de la calle, que cortó el entramado de callejuelas y casas medievales y renacentistas de la zona.



CAPÍTULO 2

EVOLUCIÓN Y CRISIS DEL ESPACIO URBANO EN LA MODERNIDAD. LA VISIÓN DE MONTEVIDEO EN LA OBRA DE HUGO BUREL.

Mirando a mi alrededor, mis ojos se posaron en la famosa colina, al otro lado de la bahía, y de inmediato resolví subir hasta a cima y, mirando desde esa altura la Banda Oriental, pronunciar mi imprecación de la manera más solemne e imponente. La expedición al Cerro, como se le llama, resultó bastante agradable. A pesar del calor que por entonces hacía, gran cantidad de flores silvestres hacían eclosión en sus laderas, lo que lo transformaba en un perfecto jardín. Cuando llegué a la vieja fortaleza ruinosa que corona la cima, me trepé sobre un muro y descansé durante media hora, abanicado por una fresca brisa que venía del río y disfrutando el panorama que tenía ante mis ojos.

(William Henry Hudson)

2.1 TRADICIÓN E “INEVITABLE” MODERNIZACIÓN: EQUILIBRIOS Y DESEQUILIBRIOS EN LA EXPANSIÓN DE LA METRÓPOLIS.

Una gran ciudad tiende a expandirse y a descubrir masivamente ante los ojos del público todos los caracteres y rasgos que suelen quedar oscurecidos y suprimidos en las comunidades más pequeñas. En resumen, la ciudad muestra en exceso lo bueno y lo malo de la naturaleza humana. Es este hecho, más que ningún otro, el que justifica la idea de hacer de la ciudad un laboratorio o una clínica donde puedan estudiarse de la manera más conveniente y con los mejores resultados la naturaleza humana y los procesos sociales.

(Robert Park)

2.1.1 Modificaciones sociales en la ciudad: del mundo criollo burgués al patriciado urbano.

Durante el breve espacio temporal que abarca las primeras tres décadas del siglo XIX los países del continente latinoamericano conquistaron y luego consolidaron su estatus de naciones independientes: en 1810 se declaró el Primer Gobierno Patrio en Buenos Aires y, seis años después, el Congreso reunido en Tucumán proclamó la Constitución de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Miles de kilómetros más al norte, en México, Iturbide entró con el ejército “trigarante” en la Ciudad de México en el año 1821 y proclamó la Independencia del país, mientras que en Perú la batalla de Ayacucho definitivamente sancionó la Independencia del estado andino.

Dentro del nuevo marco político e institucional de las jóvenes repúblicas, las élites socio-culturales estaban compuestas por las burguesías criollas: esta clase dominante, de tradición urbana¹⁴⁹ y anclada a un sistema de valores que había absorbido el

¹⁴⁹ Daniel Link, en su ponencia en el marco del encuentro “Nuevos paisajes, nuevos paseantes: narrativa de la ciudad en el mundo contemporáneo”, señala en efecto que “La cultura que conocemos, la cultura que llamamos burguesa, se relaciona desde su comienzo mismo con la ciudad y la forma-ciudad se ha ido

pensamiento ilustrado procedente de Europa, había reforzado su liderazgo en torno a la fidelidad a una ideología centralista, consolidándose como baluarte de la significación de las ciudades y como defensora del mantenimiento de la estructura de redes urbanas que confluían hacia las capitales. Enemiga de cualquier brote de regionalismo y preocupada por mantener un equilibrio que ignoraba los reales procesos de diferenciación manifestados en las distintas zonas del continente, la burguesía criolla había –sin embargo– tenido el gran mérito de haberse afirmado como guía, tanto ideológica como pragmática, de los procesos de independencia de la Corona española. Y su actitud centralista cobraba sentido a la luz del intento de perpetuar aquel orden social en el que se había afirmado como líder.

Atraída y guiada por las inquietudes filosóficas de la Ilustración, la burguesía criolla a finales del siglo XVIII había sentado las pre-condiciones conceptuales y sociales para el distanciamiento político de España; históricamente, esta clase había fundado su consagración como élite en la persecución de dos objetivos interrelacionados: por una parte, había atribuido un rol prioritario al concepto de “eficacia”, inevitablemente asociado a los procesos de obtención de la riqueza. Por otra, había sabido darse cuenta de que tanto esta última como la eficacia que la generaba dependían de la educación, según señala José Luis Romero: “Rico, eficaz y culto, el *homo faber* americano se sentía en condición de dominar su ámbito y derrotar al petimetre brillante en los saraos, celoso de los blasones que sus padres habían comprado y saturado de despreciables prejuicios”¹⁵⁰.

Esta burguesía criolla estaba conformada por un grupo en gran parte urbano, que no sólo se había constituido en las grandes ciudades de la época durante y después de la Independencia, sino que se había mantenido arraigado a un estilo de vida metropolitano, amoldándose a la mentalidad de los centros de poder, de los que era parte constituyente. De hecho, existía entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la convicción de que a la gran ciudad le tocaba un papel hegemónico a nivel regional, en cuanto

modificando con el tiempo hasta convertirse en la que hoy conocemos y de la cual, en la mayoría de los casos, abominamos”. Link, Daniel: “Ciudades imaginadas. De los universales abstractos a los particulares concretos”, ponencia presentada en la ciudad de Buenos Aires, durante el encuentro “Nuevos paisajes, nuevos paseantes: narrativa de la ciudad en el mundo contemporáneo”, 11/09/2009, p.1.

¹⁵⁰ Romero, José Luis: *Latinoamérica: ... Op. cit.*, p. 161.

centro desde el que se organizaban las actividades y la vida económica del entorno rural. A medida que la burguesía criolla iba avanzando en este proceso de “urbanización ideológica”, se empezó a difundir también una mentalidad mercantilista extendida como nuevo modelo de civilización desde Francia e Inglaterra, centros hegemónicos del poder económico en el ocaso del siglo XVIII.

La burguesía criolla consideró que la adquisición de una mentalidad mercantilista era el paso previo y necesario para acceder a las ventajas materiales del naciente sistema capitalista, cuyo foco de expansión fue –en seguida– la gran ciudad. A nivel conceptual, la adopción de los valores del mercantilismo como nueva ideología imperante implicó una ruptura con los esquemas del pasado: durante el siglo y medio anterior, en la fase de consolidación de las ciudades hidalgas, cuando los centros urbanos habían dejado de ser simples ciudades-fortaleza y se habían convertido en ciudades-emporio, el modelo aceptado de civilización urbana era todavía el impuesto desde la Península; es decir, ciudades marginadas del mundo mercantil en las que el gobierno colonial mantenía una estructura burocrática dominante y, a la vez, inútilmente engorrosa¹⁵¹.

En las últimas dos décadas del siglo XVIII, en cambio, la nueva mentalidad mercantilista mantuvo la ciudad como foco principal de civilización, pero sustituyendo al antiguo modelo peninsular –ya caducado, por impuesto desde lejos como un dogma– por un sistema fundado en la “aventura comercial”. Si antes la experiencia urbana prometía al que triunfara el poder y la gloria, ahora la nueva ambición era la riqueza proporcionada por la adopción del mercantilismo. Así, durante casi un siglo la burguesía criolla constituyó –por un lado– la élite de esta nueva sociedad que acababa de descubrir y adoptar los nuevos paradigmas económicos europeos y –por otro– lideró los procesos ideológicos que llevarían a la Independencia.

Una vez consolidada ésta, ya a partir de la tercera década del siglo XIX la burguesía criolla fue cediendo el paso –de forma paulatina y a veces mezclándose a ella– a una

¹⁵¹ Recuerda Romero que en las ciudades hidalgas, durante el periodo que va desde mediados del siglo XVI hasta la mitad del XVIII, “los funcionarios gozaban de un extraño poder, porque sus actos estaban permanentemente vigilados por otros funcionarios y nadie sabía cuál era el que gozaba del favor de la Corona. Un mundo de papeles se revolvía entre intrigas y cabildeos, y un mundo de personajes de diversa condición y catadura flotaba alrededor de virreyes, capitanes generales, oidores, obispos y corregidores”. *Ibid.*, p. 70.

nueva élite: el patriciado urbano. Menos atado ideológicamente a los preceptos iluministas, éste hizo su aparición en los centros urbanos del continente cuando fue menester esbozar la personalidad de cada una de las nuevas nacionalidades surgidas de las guerras de Independencia y delinear su identidad. La ciudad siguió manteniendo su papel de centro de civilización: su fisonomía –aún sin modificaciones muy significativas desde el punto de vista físico– se transformó en términos de equilibrios sociales gracias al surgimiento de esta nueva fuerza social.

Las burguesías criollas, internamente divididas entre una facción favorable al mantenimiento de un sistema centralizado y otra abierta a otorgar poder político a las áreas regionales, se demostraron incapaces de asumir la misión de guía durante la etapa constitutiva de las nuevas nacionalidades: su debilidad para proponerse como nueva clase directora destinada a diseñar el futuro itinerario de desarrollo de la nación determinó un cambio en las posiciones del poder tanto del Estado como de la ciudad. Así, detrás de la antigua burguesía criolla apareció un nuevo patriciado que se fue formando poco a poco en las luchas por la organización de las nuevas nacionalidades, y que constituyó la clase dirigente de las ciudades, por encima de una masa amontonada a las que se incorporaron en muchos casos nuevos elementos de origen rural. Es justamente en el marco temporal coincidente con la emergencia del patriciado urbano cuando se desata –primero en Europa y luego a nivel mundial, siguiendo diversas etapas de expansión– un profundo proceso de cambios socio-económicos que funda sus raíces en la difusión de las más recientes técnicas productivas surgidas en la Gran Bretaña de la revolución industrial.

En el ámbito latinoamericano, se puede identificar una evidente coincidencia temporal entre las transformaciones ocurridas en el plano económico y las modificaciones sociales que llevaron a la afirmación del patriciado urbano en los cincuenta años centrales del siglo XIX. En efecto, siguiendo esta línea, hay que señalar cómo el largo proceso local que se desarrolló en cada país desde la Independencia hasta 1880 –período coincidente en términos aproximados con el tiempo de las ciudades patricias– se vio inscripto en el marco de los grandes cambios económicos que sufrieron por entonces tanto Europa como los Estados Unidos.

Entre los resultados de las modificaciones en los equilibrios internacionales, cabría evidenciar toda una serie de consecuencias políticas, sociales e incluso militares que las nuevas dinámicas económicas acarrearón en el juego de relaciones entre las jóvenes naciones del área latinoamericana y las grandes potencias mundiales. En primer lugar, se manifestó por parte de éstas una nueva y especialmente invasiva forma de injerencia político-militar en el continente, que se sustentaba en la convicción de alcanzar y dominar con la fuerza los nuevos mercados. En algunos casos, la presión se manifestaba mediante el bloqueo al tránsito marítimo de los grandes puertos de la región (Valparaíso y Callao en el Pacífico; Buenos Aires y Montevideo en el Atlántico); en otros momentos, la estrategia consistía en la aplicación práctica del lema “divide et impera”, fomentando enfrentamientos armados entre las recién constituidas repúblicas (las guerras del Pacífico, Paraguay y Brasil se remontan, de hecho, a este periodo de fuerte injerencia político-militar); finalmente, la presión de las grandes potencias podía llegar a desembocar en la elección e imposición de un monarca extranjero para asegurarse el control político de los nuevos países (entra dentro de este tipo de estrategia la coronación de Maximiliano de Austria como emperador de México).

Lo que resulta relevante para nuestro estudio es la importancia de los efectos secundarios de los grandes cambios internacionales y el impacto de la presión económica sobre el entramado social del continente, con particular atención a las dinámicas de desarrollo y transformación urbanas. Al principio, fue el campo el sector que pareció beneficiarse más de los avances tecnológicos introducidos por empresarios e inversores extranjeros: la fuerza del vapor se aplicó a las viejas máquinas azucareras; las líneas del ferrocarril empezaron a comunicar los grandes centros con áreas rurales que hasta aquel entonces habían permanecido aisladas; los grandes barcos de vapor permitieron una más segura y eficaz comunicación entre los puertos del continente, incluidos los fluviales, y un más rápido intercambio mercantil con los puertos europeos y norteamericanos.

Sin embargo, donde con más contundencia y de forma más profunda impactaron los cambios económicos fue en los centros urbanos: a partir de la adopción –voluntaria o forzada– del nuevo sistema, las ciudades latinoamericanas empezarían un proceso de

extensión territorial y poblacional cuyos efectos expansivos siguen perdurando hoy en día, muy evidentes en el brote de desigualdades producidas por una famélica tensión hacia la vida urbana¹⁵².

La etapa de las grandes transformaciones metropolitanas empieza, así, como consecuencia de la creciente producción que confluye hacia las ciudades, convertidas en centros de importación de manufacturas y de exportación de materias primas. Hacen su aparición en las principales capitales del continente las “maravillas de la modernidad”. Entre ellas, el alumbrado a gas, como relata el cubano Julián del Casal, poeta adicto a la *flânerie* por los paisajes urbanos:

Tengo el impuro amor de las ciudades
Y a este sol que ilumina las edades
Prefiero yo del gas las claridades¹⁵³.

La necesidad de capitales en los nuevos mercados congregó en las grandes ciudades a los principales bancos europeos y norteamericanos, que apostaban a la consecución de grandes ganancias –a veces con inversiones mínimas– y confiaban en un indefinido aumento del volumen de sus negocios y, por ende, de su riqueza. Frente a un panorama tan alentador, los descendientes de las antiguas familias patricias optaron por la adopción del nuevo sistema: en cuanto a la actitud vital, “descubrieron que la mejor opción [...] era adscribirse al desarrollo de las grandes potencias industriales”¹⁵⁴, y por ello empezaron a moldear sus ciudades a imitación de las metrópolis de Europa.

Como consecuencia, a partir de 1880 las capitales y las ciudades más pobladas de Latinoamérica experimentaron unas transformaciones que –por primera vez– repercutieron con la misma intensidad tanto en el ámbito de la estructura social como en su composición física. Al irreversible proceso de convergencia hacia la ciudad de

¹⁵² A partir de este momento histórico la ciudad se convierte en un imán irresistible para “los de afuera”; se genera así una explosión demográfica incontrolada, como resultado de una concentración masiva de personas ya no dispuestas a renunciar a los presuntos beneficios de la vida urbana. Como señala Romero, quien ya vive en la ciudad siente que tiene el derecho “a gozar de los beneficios de la civilización, a disfrutar del bienestar y del consumo [...] Las ciudades crecían, los servicios públicos se hacían cada vez más deficientes, las distancias más largas, el aire más impuro, los ruidos más ensordecedores. Pero nadie quiso renunciar a la ciudad”. *Ibid.*, p. 331.

¹⁵³ Casal, Julián del: “En el campo”, en *Obra poética*, La Habana, Letras cubanas, 1982, p. 239.

¹⁵⁴ Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 176.

campesinos o emigrantes procedentes de Europa, que desató en Latinoamérica una etapa de crecimiento poblacional urbano nunca experimentado antes, se añadió otro fenómeno, evidentemente relacionado: un proceso de multiplicación de las actividades comerciales, financieras y productivas dentro del propio espacio urbano. Éste se vio modificado por los avances en las técnicas de construcción y por la calidad y procedencia de los materiales utilizados (las dos décadas finales del siglo XIX vieron la introducción masiva y la difusión planetaria del uso del hierro en las grandes obras, como atestiguan –entre muchos otros ejemplos posibles– la *Tour* que levantó el arquitecto Eiffel en París o el Puente Don Luis I en Oporto, obra de Théodophile Seyring, discípulo de Eiffel).

2.1.2 Nueva densidad urbana y segregación espacial: la endémica inestabilidad de la modernidad.

La causa primigenia que desencadenó la revolución estético-social acontecida durante el ocaso de la etapa patricia fue, sin embargo, otra: a partir de finales del siglo XIX el espacio geográfico latinoamericano se vio invadido y saturado por la incorporación de enormes contingentes humanos que –como suele ocurrir en los casos de inmigraciones concentradas en pocas décadas– confluyeron en su gran mayoría en las regiones urbanas, aumentando su densidad poblacional y causando un crecimiento incontrolado de las áreas marginales en torno a las grandes capitales.

Se trató, con pocas excepciones, de un desplazamiento masivo de individuos guiados por una pujante “necesidad de recomenzar”, cuando no de sobrevivir: a la búsqueda de un nuevo territorio virgen –América– se sumó la atracción por la gran ciudad como espacio al que era vital incorporarse para garantizarse una forma cualquiera de subsistencia. De la misma manera que hoy en día los emigrantes de la franja norte-africana intentan acceder a la Unión Europea por las zonas costeras de España, Francia, Grecia e Italia, o los ciudadanos mexicanos tratan de cruzar las fronteras con los Estados Unidos, o durante la Guerra Fría los alemanes del Este arriesgaban sus vidas para franquear los controles de la Stasi y acceder al soñado bienestar de la entonces República Federal de Alemania, hace más de un siglo hombres

y mujeres se desplazaron desde Europa persiguiendo el sueño de una nueva vida, quizás menos dura. El proceso de búsqueda se materializó en un éxodo masivo hacia toda nueva posible fuente de trabajo: según señala Zenda Liendivít, durante esta primera etapa los rasgos que el emigrante adquiere lo convierten en un sobreviviente, pues “se aleja del lugar que lo excluye [...] y cifra sus expectativas en otro sitio, que por lo general también termina expulsándolo”¹⁵⁵.

La gran ciudad acabó, así, transformándose en un territorio de tránsito, sacudido en su cimientos por la invasión de sujetos –y cuerpos– vencidos, mirados con recelo y rechazados por aquellos que ya se encontraban integrados en el espacio urbano. La visión de la ciudad como espacio para conquistar, abierto a cualquier tipo de modificación radical, pertenece al imaginario continental, siendo del todo ajena a la cultura europea la percepción de la urbe como *tabula rasa*; Christina Komi confirma esta característica y señala: “En el espacio americano, marcado por el imaginario de la utopía, la ciudad adquiere el perfil de un lugar abierto a todas las innovaciones y transformaciones, un tipo de *tabula rasa*, lugar para conquistar que, en términos al menos simbólicos, da cabida a todo tipo de transformaciones e invenciones sin el peso de tradiciones preexistentes”¹⁵⁶. La tensión que se engendró por el indeseado e inevitable encuentro con la diferencia desarticuló los precarios equilibrios sociales de la ciudad; si es verdad que el paisaje de la metrópolis cambió porque estaban cambiando (o ya lo habían hecho) las costumbres tradicionales, la forma de pensar y la manera de actuar de los distintos grupos sociales que vivían en ella, es evidente que ninguno de los cambios mencionados hubiera acontecido de forma tan estridente sin la terrible presión poblacional a la que fueron sometidas las grandes ciudades, desatando una forma de “misantrópía migratoria” dentro del cuerpo social consolidado¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 92.

¹⁵⁶ Komi, Christina; *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 21.

¹⁵⁷ En relación a la presión poblacional que experimentó la ciudad de Montevideo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, los autores de *Los marginados uruguayos* señalan: “El proceso de recepción de migrantes se realiza en el marco de una situación de escaso dinamismo del mercado de empleo que, más allá de oscilaciones temporales y conyunturales, ha tendido a contraerse progresivamente como consecuencia del estancamiento que afecta al sector industrial desde mitad de la década del cincuenta. De este modo, las dificultades de incorporación estable al mercado de trabajo constituyen una realidad para un importante contingente de población de la propia capital, así como para migrantes, a los cuales se

Las urbes del continente explotaron: en Brasil, São Paulo –la “metrópolis del café”– pasó de 70.000 habitantes en 1890 a un millón en 1930. En Argentina, Rosario evolucionó de 100.000 habitantes en 1900 al medio millón en 1930. En Chile, Valparaíso se convirtió en el puerto más activo del Pacífico y de 100.000 habitantes que tenía en 1880 pasó al doble en 1930. Siempre en Chile, en la Región de Magallanes, Punta Arenas, que en 1875 no era más que un pueblo de 1.200 habitantes, alcanzó los 30.000 en 1930.

Toda la región experimentó un acelerado proceso de metropolización, convirtiéndose en un espacio dominado por la densidad y la verticalidad. En cada territorio que vive una etapa de intensa concentración y crecimiento urbanos, según Liendivit, “se va a generar la coexistencia del tiempo nuevo y lo anterior. [Poblado] por seres que recuerdan y añoran ciudades que incluso nunca existieron [...] y que sienten las transformaciones en el propio cuerpo”¹⁵⁸. Asimismo, el sujeto recién llegado tuvo que enfrentarse a la tarea del descubrimiento, de la adaptación a nuevos climas, modos de alimentarse, luces y sombras, voces y lenguas incomprensibles, un tránsito creciente y caótico, máquinas modernas, motores y aparatos mecánicos desconocidos, paisajes urbanos inmensos y –fuera de la ciudad– una geografía territorial ilimitada, amenazante por su magnitud.

La ciudad latinoamericana abandonó obligatoriamente la horizontalidad y, por primera vez desde la fundación de los originarios núcleos pre-urbanos creados por el Imperio, adoptó la línea vertical en su desarrollo urbanístico, según un proceso que llevó hacia una “búsqueda casi desesperada de las alturas”, y hacia “una vida transparente y fugitiva, sin las certezas arcaicas y lanzada al vértigo de lo nuevo”¹⁵⁹. La

suman problemas de integración en los niveles culturales, sociales, políticos, etc., más marcados”. Astori, Danilo; Castagnola, José Luis, Ferrando; Jorge; Marinoni, Mirtha; Martorelli, Horacio: *Los marginados uruguayos. Teoría y realidad*, Montevideo, Banda Oriental, 1986, p. 54.

¹⁵⁸ Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 83.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 83. Si los cambios del paisaje urbano en las ciudades del continente latinoamericano se desarrollaron según una doble vertiente, vertical en las zonas céntricas y de forma desparramada y necesariamente horizontal en los asentamientos periféricos, en Europa el proceso de búsqueda de la verticalidad que se desató a comienzos del siglo XX se centró en una revisión ideológica del concepto de utilización del espacio y de los materiales tradicionales: varias corrientes arquitectónicas, entre otras las encabezadas por el holandés Mies van der Rohe, el suizo francés Charles Édouard Le Corbusier, el alemán Walter Gropius o el austríaco Adolf Loos, emprendieron una tarea de revisión conceptual de la arquitectura moderna elevando edificios “desprendidos” del suelo gracias a la utilización de materiales

incorporación del continente latinoamericano a las nuevas dinámicas económicas y sociales impulsadas por las grandes potencias europeas y norteamericana marcó así la transición del nuevo mundo hacia la modernidad, pero es innegable que se trató de una transición parcial, tanto en su extensión como en sus efectos, pues se experimentó sólo en el restringido ámbito de las grandes ciudades. Como señala José Luis Romero: “Era mucho lo que en Latinoamérica no cambiaba, sobre todo en vastas zonas rurales pero también en muchos centros urbanos. Fueron las ciudades las que cambiaron, y en particular las grandes ciudades”¹⁶⁰.

Cambió, pues, el rol social de la urbe, cuyo significado para la sociedad se modificó con la misma rapidez con la que el paisaje urbano iba adquiriendo los nuevos rasgos de verticalidad, crecimiento incontrolado de las periferias y segregación espacial entre el cuerpo social consolidado y las nuevas masas humanas¹⁶¹. Así, recintos exclusivos como los *countries*, al margen de la contaminación atmosférica y auditiva, aislados del tránsito, empezaron a convivir con las miserias de los rancheríos, según una dinámica paraíso-infierno que se tambaleaba entre el rechazo, la indiferencia y el inevitable contacto. “La aparición de nuevos barrios [crea] una mentalidad de frontera”, escribe Romero¹⁶²: la guetización marcada por límites mentales antes que físicos genera un círculo vicioso que acrecienta las distancias y fomenta una tensión misantrópica que puede estallar en cualquier momento. Como sugiere Liendivit: “[...] no basta entonces con asegurarse la vecindad, [...] no bastan las prudenciales distancias de los centros peligrosos. Cuanto mayor es el aislamiento, la presencia encarnada en la ausencia de los que quedaron afuera adquiere connotaciones monstruosas”¹⁶³.

La metrópolis que surge de estas dinámicas es –sin embargo– la quintaesencia de una modernidad enfermiza: de hecho, la noción misma de modernidad, tanto en sus

como el vidrio y el acero o la acentuación de la presencia de elementos decorativos como columnas portantes, bóvedas acristaladas, líneas puras y volúmenes sin color.

¹⁶⁰ Romero, José Luis: *Latinoamérica ...* Op. cit., p. 247.

¹⁶¹ Limitando el análisis al ámbito rioplatense, el crecimiento poblacional de Buenos Aires fue un proceso tan rápido y tan abrupto que la ciudad casi llegó a cuadruplicar el número de sus habitantes en tan sólo 35 años. Como advierte Romero: “Buenos Aires, la más poblada de todas, tenía ya 677.000 habitantes en 1895 y tocaba los dos millones en 1930. Fue sin duda la ciudad cuyo crecimiento llamó más la atención de los europeos –de cuyo tronco se nutría la inmigración que la transformaba– hasta convertirse en un pequeño mito”. Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 251.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 271.

¹⁶³ Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., pp. 90-91.

áreas de origen como en los territorios geo-sociales donde arraigaron sus manifestaciones, podría interpretarse como la expresión de la autoconciencia de la crisis de la cultura occidental. Con referencia a esta imagen de degradación aplicada a los países menos desarrollados, Daniel Link observa que “En nuestros días la idea de ciudad pareciera haberse deteriorado hasta un punto que, seguramente, era inconcebible a principios del siglo pasado. [...] Las grandes ciudades, aún las del Tercer Mundo, sobre todo las del Tercer Mundo, aparecieron entonces como espacios inhabitables”¹⁶⁴. La modernidad sería entonces, en su esencia, crisis permanente: no sólo y no tanto porque radica en procesos que desbaratan poco a poco todos los órdenes sociales tradicionales, sino porque esta mutación –que es su principio y fundamento– se configuraría, según Link, como un empeoramiento de las condiciones anteriores.

En el caso de las ciudades del continente latinoamericano, la magnitud de las transformaciones se debió tanto a las presiones migratorias como a las nuevas interacciones a nivel internacional; estos dos factores, en su conjunto, causaron el surgimiento de una cultura del cambio permanente, pues, según sugiere Paolo Jedlowski en su trabajo introductorio a la edición italiana de *Las grandes urbes y la vida del espíritu*, de Simmel, “La modernità é l’epoca in cui il mutamento si fa norma”¹⁶⁵. Los cambios en las dinámicas económicas generaron y se acompañaron de mutaciones nunca antes experimentadas en los equilibrios sociales consolidados a lo largo de más de tres siglos: a partir de ese momento, la inestabilidad se convirtió en un rasgo endémico de la “sociedad modernizada”. La modernidad es un flujo permanente, es la inestabilidad de cada forma: por eso, la cultura que la elabora, según Jedlowski, “tenta di venire a patti col divenire perpetuo: nel medesimo momento in cui riconosce la sua necessità, avverte tuttavia come il divenire stesso neghi anche la stabilità dei concetti con cui essa tenta di venire a capo, o di comprenderlo”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Link, Daniel: “Ciudades imaginadas. De los universales abstractos a los particulares concretos”, *art.cit.*, p. 1.

¹⁶⁵ Jedlowski, Paolo: “Introduzione”, en Simmel, Georg: *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995, [1903], p. 19. “La modernidad es la época en la que la mutación se convierte en norma” (La traducción es mía).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.19. “Intenta pactar con el perpetuo devenir: en el mismo momento en el que reconoce su necesidad, percibe sin embargo que ese devenir niega también la estabilidad de los conceptos con los que intenta solucionarlo o comprenderlo” (La traducción es mía).

2.1.3 Reajustes perceptivos en la nueva Babel: del sentimiento al entendimiento.

Marshall Berman, en su ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, reflexiona acerca de la percepción que Charles Baudelaire tenía del concepto de modernidad y evidencia la existencia de dos percepciones de la misma, que el poeta francés propuso alrededor del año 1860: por una parte, Berman identifica una visión “pastoral” que podría –en el siglo XX– identificarse con una forma de “modernolatría”, en contraposición –por otro lado– a una visión “contrapastoral”, como manifestación de una desesperación cultural mediante la cual se ridiculizaría no sólo la idea moderna del progreso, sino también el pensamiento y la vida modernos en su conjunto y en su totalidad.

De hecho, recuerda Berman que, en *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire se tambalea voluntariamente entre una idea de modernidad entendida como fugacidad permanente y otra que la identifica con una inmutabilidad definitiva. Berman subraya así las observaciones del poeta francés: “Tomemos, por ejemplo, [...] una de sus definiciones más famosas: ‘Por modernidad entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable’. El pintor [...] de la vida moderna es aquel que concentra su visión y su energía en sus modas, su moral, sus emociones, en el ‘momento fugaz y todas las sugerencias de eternidad que contiene’”¹⁶⁷.

Volviendo al espacio latinoamericano, dentro del turbulento panorama de las transformaciones socio-económicas de la época –que se reflejarían en los cambios urbanísticos experimentados por las metrópolis continentales– el sujeto se vio sumergido en un magma indistinto de estímulos y posibles amenazas capaces de vulnerar su integridad como ser y sobre todo su peculiaridad como individuo: los problemas más profundos que la irrupción de la modernidad implicó surgieron en el mismo momento en el que el sujeto –como evidenció Simmel– intentó “preservare l’indipendenza e la particolarità del suo essere determinato di fronte alle forze preponderanti della società, dell’eredità storica della cultura esteriore e della tecnica”¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México D.F., Siglo XXI, 2000, p. 131.

¹⁶⁸ Simmel, Georg: *Le metropoli e la vita dello spirito*. Op. cit., p. 35. “Los más profundos problemas de la vida moderna surgen de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y la peculiaridad de su

La metrópolis, en cuanto símbolo y escenario privilegiado del continuo devenir de las formas de interacción, se convierte en una “maquinaria niveladora”; es decir, un mecanismo social que tiende a consumir las individualidades mediante un proceso de homogeneización de los individuos que anula el sentido de las diferencias¹⁶⁹. En el espacio urbano, el hombre se ve obligado a emprender una doble tarea de adaptación y de defensa de su interioridad contra la prepotencia del cuerpo social. Surge así un estado de confrontación permanente –que bascula entre momentos de fricción y precarios equilibrios– entre la sociedad y el alma individual; un proceso cuya dinámica llega a su máxima tensión en la gran ciudad, allí donde se encuentran, según Simmel, “los contenidos individuales de la vida y los supraindividuales, las adaptaciones de la personalidad por medio de las que se conforma con las fuerzas que le son externas”¹⁷⁰.

En las grandes ciudades del continente latinoamericano, el incontrolado proceso de crecimiento territorial y poblacional del último siglo tuvo su principal explicación en la posibilidad y la esperanza de un ascenso social que vislumbraron los inmigrantes: tanto la invasiva afluencia extranjera del periodo 1880-1950, como la que se fue concretando en el ininterrumpido flujo humano desde las regiones más pobres del continente hacia las más ricas, o desde el campo hacia la metrópolis, dieron origen en su tiempo (y siguen manteniendo) a una tendencia de movilidad geográfica dictada por las expectativas; en particular, se trataría de una movilidad geográfica que correspondía a unas expectativas de movilidad social que crecían continuamente, hasta alcanzar un grado obsesivo¹⁷¹. En esta Babel que crece alrededor, el hombre, por la naturaleza de sus formas de percepción, está condenado a una creciente intensificación de las tensiones nerviosas, o –para utilizar un término simmeliano, a un “acrecentamiento de

existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de la herencia histórica, de la cultura externa y de la técnica” (La traducción es mía).

¹⁶⁹ Simmel hace referencia al poder nivelador de la urbe señalando cómo, a partir del siglo XVIII, las interacciones entre el hombre y el entramado social se vieron marcadas por una forma “di resistenza del soggetto a venir livellato e dissolto all’interno di un meccanismo tecnico-sociale”. Simmel, Georg: *Le metropoli e la vita dello spirito*. Op. cit., p. 35. “Una forma de resistencia del individuo a ser nivelado y aniquilado dentro de un mecanismo técnico-social” (La traducción es mía).

¹⁷⁰ Simmel, Georg: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, p. 247.

¹⁷¹ Recuerda Romero: “De más de una ciudad se dijo que parecía una Babel moderna”. Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 270.

la vida nerviosa”¹⁷². La continua presencia de estímulos visuales y sensoriales que la ciudad proporciona a sus habitantes (o a los viajeros que la visitan), la veloz y fugaz acumulación de imágenes en movimiento, el repentino y abrupto contraste entre elementos física y temporalmente próximos entre sí, conforman un conjunto de impresiones exógenas que someten al individuo a una ininterrumpida operación interna de reajuste perceptivo.

En el ser humano, la conciencia se ve estimulada por la confrontación –y por ende, por las diferencias– entre las impresiones del momento y las precedentes: el individuo construye su conciencia sobre las diferencias o la eventual ausencia de éstas, sobre el contraste entre fenómenos a los que se somete perceptivamente. De esta manera, resulta claro que invierte menos energía nerviosa en una sociedad en la cual predominan la continuidad de las impresiones, la escasa o nula relevancia de sus diferencias y la regularidad y previsibilidad de aquellas manifestaciones opuestas. Fuera del espacio urbano, la diferencia entre la impresión del momento y la que la precede suele ser mínima y es allí donde –dada la ausencia de estímulos contrastantes– el individuo “consume” menos conciencia.

Por el contrario, la vida en los grandes centros urbanos crea unas condiciones psicológicas que implican una fuerte inversión de energías en la formación de la conciencia, puesto que es allí donde se concentran el vértigo de las imágenes cambiantes y los fenómenos de multiplicación de impresiones y donde el sujeto percibe lo que Simmel define como “el brusco distanciamiento, en cuyo interior lo que se abarca con la mirada es la imprevisibilidad de impresiones que se imponen”¹⁷³.

Es justamente nuestra conformación como seres cuya conciencia se forma a partir de las diferencias lo que determina el conflicto entre los dos polos: por un lado el campo y la ciudad rural –donde el ritmo vital sin sobresaltos mantiene inalteradas las imágenes y apacigua la actividad sensorial y espiritual de la vida; por el otro, la metrópolis con sus fuerzas antagónicas, que se alimentan de la confrontación permanente. Para conseguir un precario equilibrio dentro de los continuos cambios que la vida urbana genera y defenderse de las profundas diferencias que allí se manifiestan, el hombre de la

¹⁷² Simmel, Georg: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, art. cit., p. 247.

¹⁷³ Simmel, Georg: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, art. cit., p. 248.

ciudad necesita ampararse en el intelecto, desplazando aquellas actividades que se fundamentan en la sensibilidad. Mientras en la pequeña ciudad o en las aldeas la vida psíquica se basa predominantemente en el sentimiento y en las relaciones afectivas, la vida psíquica metropolitana se articula alrededor del carácter intelectual de las relaciones. Frente a la adopción y el uso de la sensibilidad, que se encuentra –según señala Simmel– “en los estratos más inconscientes del alma y crece con la mayor rapidez en la tranquila uniformidad de las costumbres ininterrumpidas”¹⁷⁴, el uso del intelecto surge en el hombre urbano como forma de auto-defensa.

Puesto que el intelecto es la más adaptable de las fuerzas interiores del ser humano y la que se encuentra en el nivel más superficial de nuestra alma, es también el más capaz de adaptarse al ritmo de cambio que la sensibilidad –por su naturaleza más profunda y conservadora– no podría soportar. De esta manera, el intelectualismo se convierte en el instrumento con el que el sujeto metropolitano se protege contra “el desarraigo con el que le amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo: en lugar de con el sentimiento, reacciona frente a éstas con el entendimiento”¹⁷⁵.

¿Cuál es la consecuencia más inmediata y, al mismo tiempo, la más actual que se desprende de las precedentes reflexiones? En primer lugar, cabe destacar, una vez más, que la reacción frente a los fenómenos del ambiente externo se engendra en los estratos menos sensibles del alma, en lo más superficial de su interioridad; esto quiere decir que el uso del entendimiento como auto-defensa hace que la reacción frente a los fenómenos urbanos –utilizando palabras de Simmel–, “se traslade al órgano psíquico menos perceptible, distante al máximo de la profundidad de la personalidad”¹⁷⁶.

El resultado de esta dinámica de intelectualización de la vida anímica urbana no es único, ni en el tiempo ni en el espacio; tampoco nos parece posible una interpretación unívoca que identifique un solo desarrollo en el discurso simmeliano. Al contrario, se hace ineludible un análisis de las reflexiones del sociólogo alemán a la luz de los cambios sociales y espirituales ocurridos a lo largo del siglo que nos separa de su elaboración teórica. Así, me propongo a continuación averiguar de qué manera la

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 248.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 248.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 248.

ciudad ha sabido mantener, o ha perdido, su rol de escenario crucial, donde se condensan las características implícitas en las nociones hasta ahora expuestas. A partir de ahí, intentaré detectar de qué forma el espectáculo de la modernidad urbana ha influido en la transformación de las maneras de percepción y expresión del ser humano.

2.1.4 Las “relaciones cuantitativas” y su dominio en la ciudad.

A pesar de haber transcurrido más de cien años desde su elaboración, el estudio de Simmel sobre la vida espiritual de las grandes urbes sigue siendo un ensayo imprescindible para el análisis de la vida interior del sujeto que habita una metrópolis, sea que su experiencia vital se coloque temporalmente a comienzos del siglo XX, sea en la actualidad. Elaborado en 1903 como texto para ser leído con ocasión de la Exposición de las Metrópolis Alemanas, que tuvo lugar en Dresden, el ensayo desestimó de forma voluntaria algunos fenómenos típicos de la gran ciudad moderna¹⁷⁷ para concentrarse en la vida interior y espiritual característica de los sujetos urbanos contemporáneos y en la serie de tensiones contradictorias que –como afirma David Frisby en su *Paisajes urbanos de la modernidad*– “incluían la brecha cada vez más ancha que se abre entre la cultura objetiva y la subjetiva, la presencia simultánea de procesos de diferenciación e indiferenciación, [...] la simultaneidad de proximidad y distancia en las metrópolis, las fronteras del exterior y el interior”¹⁷⁸.

¿Cómo y dónde reside el límite que separa la esfera interior del individuo de lo exterior? ¿La coexistencia de fenómenos de proximidad física y espiritual con otros de distanciamiento no crea acaso condiciones psicológicas que privilegian relaciones *a-sensibles*, centradas en valores puramente racionales? En efecto, la metrópolis, desde su primera configuración en la Antigüedad como aglomeración para el intercambio concentrado de bienes e ideas, se ha caracterizado por ser la sede de la economía

¹⁷⁷ El ensayo que Simmel redactó para la Exposición de Dresden se detiene en el análisis de unas pocas dimensiones de la modernidad urbana. Su deliberada falta de exhaustividad dejaba al margen –como señala David Frisby– “la esfera de producción, el poder político, las relaciones de género y la experiencia de la metrópolis estratificada por género, las dimensiones espaciales de la metrópoli (incluidas las representaciones de la ciudad y su arquitectura) y la estética de la metrópoli”. Frisby, David: *Paisajes urbanos de la modernidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 27-28.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 28-29.

monetaria: Babilonia, Cartago, la Roma imperial, el París medieval, Amberes, la Florencia del Renacimiento, la Sevilla barroca, el Londres decimonónico o la Nueva York del siglo XX han sido lugar de concentración del intercambio económico y espacio privilegiado de sus múltiples vías de desarrollo.

En efecto, y éste es un punto clave para nuestro análisis, las reflexiones de Simmel ponen en evidencia que “economía monetaria y dominio del entendimiento están en la más profunda conexión. Les es común la pura objetividad en el trato con hombres y cosas, en el que se empareja a menudo una justicia formal con una dureza despiadada”¹⁷⁹. De esta afirmación se colige que el hombre de la modernidad urbana, el “intelectual”, es indiferente a cualquier manifestación de la subjetividad, pues el dinero excluye la individualidad de los fenómenos.

El valor de cambio es lo único que importa en una economía monetaria: todas las cualidades peculiares se pierden en un juego de oferta y demanda que sabe medir sólo en términos cuantitativos; de ahí que lo individual desaparezca del horizonte del hombre intelectual, lo que implicaría una serie de relaciones e intercambios que superarían el ámbito del puro entendimiento y que no se agotarían en la mera lógica. En otros términos, el dinero adquiere el poder de fuerza niveladora, en cuanto es capaz de reducir todas las cualidades individuales y las especificidades humanas al nivel del mero cálculo cuantitativo¹⁸⁰.

Se ha llegado así a la identificación de una condición implícita en la vida anímica urbana, detectada hace más de cien años en un contexto socio-económico muy distinto y que sin embargo sigue todavía vigente en la actualidad: la persistencia de un sistema de relaciones interpersonales que privilegian valores cuantitativos, negando los valores de la individualidad y cohibiendo el uso del sentimiento en las interacciones humanas. Así, en las grandes ciudades, las relaciones basadas en el intelecto se construyen sobre el cálculo y sobre la percepción de los demás seres humanos como meros números: la

¹⁷⁹ Simmel, Georg: *El individuo...* Op. cit., p. 378.

¹⁸⁰ En relación con la desaparición, en el espacio urbano contemporáneo, de los valores de la convivialidad y con la imposibilidad de intercambios “humanizados”, Daniel Link se detiene en el caso de Buenos Aires y señala que en la capital argentina “no queda ya prácticamente una sola plaza [...] que no haya sido prolijamente enjaulada y su uso vedado durante la noche, como si la ciudad fuera sólo un apéndice más o menos elegante de los negocios que se realizan por las mañanas en la city”. Link, Daniel: “Ciudades imaginadas. De los universales abstractos a los particulares concretos”, *art. cit.*, p.1.

ausencia de un trabajo psíquico en la profundidad de la personalidad se refleja en una vida anímica cuya prerrogativa es el trato objetivo con el próximo, fundamentado en la materialidad del intercambio.

En un sistema articulado en torno al poder nivelador del dinero, en el que la cualidad se percibe de forma objetiva según parámetros cuantitativos, la sociedad acaba siendo dominada –como recuerda José Luis Romero– por formas de “arribismo, [...] inocultable preocupación por la riqueza inmediata o el éxito fácil, [...] inconsistencia de las personalidades, devoradas por la trivialidad”¹⁸¹. Puesto que una metrópolis moderna es una maquinaria que se alimenta sobre todo de su actividad de producción de bienes y servicios para el mercado –clientes desconocidos que no establecen ninguna cercanía con el productor– la consecuencia es que ambas partes interactúan según patrones comportamentales basados en lo que Simmel define como “egoísmo conforme a entendimiento calculador económico [que] no debe temer ninguna desviación por los imponderables de las relaciones personales”¹⁸².

A partir de la identificación del concepto de intelectualismo –o entendimiento– calculador en las dinámicas de la vida anímica urbana, se podría afirmar lo siguiente: el primer efecto de la supremacía del intelecto sobre la esfera de la sensibilidad determina una inversión jerárquica de los valores básicos de la vida, haciendo que el dinero se convierta no ya sólo en un nivelador cuantitativo, sino también en un instrumento “vicioso” que anula y niega el valor individual de las personas, los fenómenos y las cosas.

Aplicando a la actualidad la afirmación de Simmel según la cual “el espíritu moderno se ha convertido cada vez más en un espíritu calculador”¹⁸³, deberíamos afirmar que el espacio urbano contemporáneo se ha transformado en el escenario para la representación de existencias vividas en la ausencia de escrúpulos morales y dominadas por el afán de ostentación de un estatus socio-económico privilegiado. En esta situación, ¿cómo enlazan estas reflexiones con nuestro trabajo centrado en la actual realidad montevideana y, en particular, en la producción literaria de Hugo Burel?

¹⁸¹ Romero, José Luis: *Latinoamérica: ...* Op. cit., p. 287.

¹⁸² Simmel, Georg: *El individuo...* Op. cit., p. 379.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 250.

Una primera respuesta reside en un breve adelanto del análisis de la novela *El corredor nocturno* (2005); en ella, Burel coloca a Eduardo Pérez, protagonista del relato, entre dos condiciones existenciales: por una parte, presenta al lector un hombre que ha construido su ascenso profesional sobre una absoluta ausencia de escrúpulos y ha alcanzado un puesto de relativo prestigio y bienestar económico en la empresa en que trabaja; este emblema contemporáneo del “hombre intelectual” mantiene, al comienzo de la novela, una actitud profesional fría, calculadora y centrada en los pseudo-valores del arribismo que le han permitido su rápido ascenso. Por otro lado, lo espera un paulatino proceso de toma de conciencia inducido por elementos externos, manifiesto cuando su espacio vital se ve invadido por la aparición de alguien que le obligará a abrir los ojos y tomar conciencia de su egoísta carrera hacia la mera materialidad de los logros profesionales. Como se verá en el cuarto capítulo, las relaciones y reacciones de Pérez son las del “urbanita” típico simmeliano, que actúa conforme a los más puros mecanismos intelectualistas: el mundo se transforma para él en una entidad aritmética en la que la cuantificación despiadadamente objetiva de los valores hace que sea inútil sopesar moralmente los efectos de sus propias acciones. De ahí que a Eduardo Pérez le cueste tanto aceptar el auto-juicio moral al que le obliga Conti, personaje que encarna en la narración una forma de “Mephisto” encargado de despertar la conciencia adormecida del Fausto montevideano.

Éste, que Fernando Aínsa describe como “feliz padre de familia e inescrupuloso ejecutivo”¹⁸⁴, pospone la adopción de comportamientos guiados por el sentimiento –en el sentido simmeliano– en favor del éxito material y del bienestar económico. Ejemplo modélico del hombre urbano movido por el entendimiento, sólo manifiesta interés por las prestaciones objetivamente sopesables y convierte a los demás dependientes de la empresa en meros números con los que “jugar”, como si de piezas de un gigantesco ajedrez se tratara. El resultado visible y material al que López accede gracias a su calculadora actitud profesional es un gran y prestigioso apartamento en una de las zonas más exclusivas de Montevideo, la Rambla costanera a la altura de la bahía de Pocitos, cuya *promenade* arbolada se transforma en silencioso escenario de sus carreras

¹⁸⁴ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

nocturnas. Como nos recuerda Aínsa: “La rambla de Pocitos por la que corre deportivamente Eduardo López [...] es representativa del estatus por el que paga un alto precio moral el ejecutivo que encarna”¹⁸⁵.

La perspectiva simmeliana que se acaba de examinar en relación a la novela de Burel contempla, como se comentó con anterioridad y como el mismo Simmel reconoció, sólo una mínima fracción del conjunto de presiones y fuerzas socio-históricas que intervienen en el espacio urbano para determinar el surgimiento de ciertas formas peculiares de interacción entre el sujeto moderno y el medio que lo rodea. En consecuencia, en las secciones que siguen trataré de abarcar –consciente de los límites que impone la magna tarea– un espectro más amplio de aquellas tensiones prototípicas del hombre de la multitud.

En primer lugar, se intentará cartografiar el territorio de acción de estas fuerzas y presiones, identificando las posibles relaciones entre la teoría y la actual realidad urbana de la ciudad de Montevideo; y ello, tanto en sus aspectos sociales como en términos de modificación del paisaje y de su “ruinificación”, según la terminología utilizada por Fernando Aínsa. En segundo lugar, –como se acaba de ejemplificar en el caso del *El corredor nocturno*–, se tratará de aplicar cada manifestación de las tensiones detectadas a la estructura narrativa de otras dos novelas que Hugo Burel publicó en la presente década: *El guerrero del crepúsculo* (2001) y *Tijeras de plata* (2003).

¹⁸⁵ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

2.2 DE LA COLONIA A LA ACTUALIDAD: EL PAISAJE URBANO DE MONTEVIDEO ENTRE MEMORIA Y OLVIDO. ¿CIUDAD ESTRATIFICADA O TERRITORIO SIN AYER?

Naturalmente, nada a lo largo del camino había cambiado, si se exceptúa la docena por lo menos de edificios construidos para el tráfico de la vía férrea que se alzaban junto a la estación [...] Una casona de adobes rojizos erigida en aquella época se veía ahora envejecida, y el jardín que la circundaba apenas si resultaba ya reconocible. [...] Los tiempos en que recorría esta ruta [...] seguían más vivos en su memoria que otros acontecimientos más recientes.

(Jaroslav Ywaskiewicz)

2.2.1 Quieta reelaboración de lo “nuevo”: un arte uruguayo en defensa de la tradición.

En las atormentadas décadas iniciales del siglo XX europeo, el profundo cuestionamiento del conjunto de valores heredados de la centuria anterior convirtió aquellos años en una etapa de insurgencia contra todas las expresiones culturales vigentes, los principios sociales comúnmente aceptados y los valores estéticos consolidados. Aquellos movimientos de rebeldía conceptual que habían surgido en Europa ya a partir del primer decenio se habían manifestado –en el ámbito artístico– mediante la emergencia de tendencias nacidas como corrientes revolucionarias, dirigidas a la renovación de una concepción obsoleta del arte y a sacudir las modalidades artísticas y culturales consolidadas.

Pablo Picasso y Georges Braque en pintura (1907) y Guillaume Apollinaire en literatura (1914) revolucionaron la estética dominante imponiendo –con el cubismo– una distorsión dimensional que se convertiría en una característica intrínseca al arte figurativo del siglo XX. Filippo Tommaso Marinetti inauguró la temporada futurista en Italia (1909), que se reflejaría en la renovación estético-conceptual elaborada por los

rayonistas rusos en pintura; Igor Stravinsky abrió la vía a la música dodecafónica (1909), mientras que –en Zurich– Tristan Tzara se rebeló contra los anquilosados caracteres de la cultura oficial abriendo la breve estación del dadaísmo (1916). La Alemania pre-bélica vivió la experiencia de ruptura en paralelo con la aparición en el arte figurativo del concepto de “estructura implosiva de la ciudad”: una visión que fue representada por las dos corrientes del movimiento expresionista (*Der Blaue Reiter* y *Die Brücke*), en las que las inquietudes pre-bélicas de la juventud alemana confluyeron en la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, introducidas por Vassilij Kandinsky. Obras como *Seiltanzer*¹⁸⁶ o *Grosses helles Schaufenster*¹⁸⁷, de Auguste Macke (1887-1914), reflejan –entre muchas otras– las nuevas tensiones y pasiones experimentadas en la congestión de la urbe del “siglo breve”.

La casi simultánea aparición de los *ismos* en diversos países de Europa atestigua una “fuerza parricida” latente, derramada por el Continente, que finalmente explotó y conllevó con sus inquietudes vitales la aniquilación del pasado y los valores heredados de los “padres”. Esta revolución, que llegó a su cristalización gracias a la síntesis operada por Philippe Soupault (1923) y expresada por André Breton (1924) en el movimiento surrealista, abrió el camino a una nueva sensibilidad no sólo estética, sino también cultural y social. Por primera vez en la historia del ser humano, éste experimenta una evolución de su organización socio-económica tan acelerada que acaba modificando la percepción del tiempo, como si todo avanzara más rápido, arrasando con la tradicional relación entre el individuo y el tiempo cronológico.

Los avances de la tecnología, además de permitir que se alcanzaran niveles de producción inimaginables sólo tres décadas antes, implicaron la posibilidad de desplazamientos masivos nunca experimentados; en relación al mundo latinoamericano objeto de nuestro análisis, estas nuevas oportunidades representaron el fundamento “técnico” de las continuas y aluvionales oleadas migratorias del período 1890-1950. Los drásticos cambios experimentados en el mundo en términos productivos –y, por ende, económicos y financieros– se relacionaron, en una dinámica de causa-efecto, con las turbulencias debidas a la agitación social, a su vez generada por los nuevos (des-)

¹⁸⁶ Véase foto número 5.

¹⁸⁷ Véase foto número 6.

equilibrios internacionales: unas inquietudes vitales que, tanto en lo artístico como en lo social, desembarcaron en el Nuevo continente.

La relación que se desea establecer entre las presentes reflexiones y el contexto socio-cultural del Uruguay de los siglos XX y XXI se basa, en primer lugar, en analizar de qué manera el medio local reaccionó frente a la irrupción de las nuevas manifestaciones “importadas” y a los valores implícitos en ellas. En segundo lugar, cabría identificar las razones por las que, a lo largo de todo el siglo pasado, la sociedad y la cultura uruguayas respondieron a la llegada de las nuevas inquietudes mediante una “reelaboración suavizada” de aquellas presiones externas a las que se vieron expuestos. Lo que se quiere destacar en esta sección es que la Banda Oriental se caracterizó siempre por recurrir a formas interpretativas de lo ajeno basadas en una elaboración “apaciguada” tanto de los estímulos de corte social y económico trasplantados, como de las innovadoras corrientes artísticas importadas.

Si en el ámbito cultural la sociedad latinoamericana –aun con sus notables diferencias– incorporó los movimientos iconoclastas procedentes de Europa como formas imprescindibles de expresión de la modernidad¹⁸⁸, en Uruguay la confluencia y aceptación de los vanguardismos fueron procesos matizados, que se caracterizaron por una adopción tardía de los mensajes innovadores y, sobre todo, por una escasa orientación hacia rupturas abruptas. Lejos de las inquietudes renovadoras que sacudieron la vecina orilla argentina, –es suficiente pensar en la obra de Oliverio Girondo de la etapa 1920-1930, cuando redactó sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) o *Calcomanías* (1925)–, en Uruguay la repercusión de las nuevas sensibilidades quedó atrapada en una actitud más conformista que aspiraba a una renovación pausada, sin rupturas violentas con el pasado.

En efecto, la actividad de los vanguardistas uruguayos, según afirma Hugo Verani, “se cumple en concordancia con el espíritu general de renovación, pero con

¹⁸⁸ Sin poder ahondar, en este trabajo, en los procesos de aceptación y evolución de los movimientos vanguardistas en Latinoamérica, quisiéramos destacar –con palabras de Hugo Verani– que “durante la década de los Veinte el florecimiento de los *ismos* fue más vasto de lo que usualmente se reconoce [...] En la década siguiente los movimientos iconoclastas, con ideario propio y organizados en grupo, dejan de existir o presentan una imagen distinta, incorporada al proceso literario nacional”. Verani, Hugo: *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 11.

características conformistas, sin disidencias profundas”¹⁸⁹. De las pocas excepciones al conformismo imperante que cabría evidenciar en el panorama nacional, quizás la primera en términos cronológicos sea la de Alfredo Mario Ferreiro: en *El hombre que se comió un autobús* (1927), el poeta adoptó, combinándolos, el espíritu anticonformista y provocador típico del dadaísmo y la exaltación futurista de la máquina, pero contextualizando su estética en la más sosegada realidad uruguaya. Sin embargo, la que Verani define como “evolución del apagado vanguardismo uruguayo”¹⁹⁰ se cristalizó en la figura de un autor aislado y “oculto” durante mucho tiempo: Felisberto Hernández. En la década del veinte el escritor inauguró en el Uruguay –con *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* (1929)– una narrativa en la que los procesos de expresión de la interioridad se profundizaron hasta llegar a textos formalmente descuidados, orientados hacia la inmediatez de la captación de las sensaciones y ubicados “entre lo real, lo surreal y lo fantástico”¹⁹¹.

En las artes figurativas de aquellas mismas décadas, si bien es cierto que la obra pictórica de Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Pedro Figari denotó –en su conjunto– una mayor integración de la cultura uruguaya a las nuevas tendencias internacionales, el término “apagada” siguió resonando estentóreo en los procesos de adaptación a lo nuevo por parte de la sociedad uruguaya y permaneció como un rasgo característico de la idiosincrasia nacional. Para comprender el alcance de esta actitud vital en el medio local y su aplicación a nuestro trabajo, habría que dar un paso atrás, hacia aquella etapa histórica en la que sólo unas pocas ciudades del continente se consolidaron como grandes centros cosmopolitas, mientras que otras muchas quedaron al margen de los circuitos internacionales, permaneciendo en una situación que se podría definir de “estancamiento controlado”. Una etapa, en suma, decisiva para que los centros urbanos forjaran su peculiar identidad y sus habitantes desarrollaran su propia manera de “estar en el mundo”.

Muy pocas ciudades latinoamericanas –como se vio en la sección anterior– experimentaron aquel espectacular desarrollo social y urbanístico fundado en lo que

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p.41.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 42.

Liendivit resume como “la búsqueda de las alturas”, que las lanzó al vértigo de la modernidad. Hubo, sí, una transición hacia los modelos de vida y las formas de elaboración de la cultura y del pensamiento que provenían del mundo europeo y norteamericano, pero estas modificaciones estructurales de la sociedad y del paisaje sólo se manifestaron en un ámbito restringido, que abarcó las grandes ciudades y aquellos centros ubicados en áreas neurálgicas para los comercios y los intercambios económicos.

Quedaron fuera del proceso de incorporación a la modernidad no sólo amplias zonas rurales del interior, sino también varios centros urbanos de antigua tradición colonial e histórica. En el territorio que ocupa en el presente la República Oriental del Uruguay, la urbe de más antigua tradición fue la ciudad de Colonia del Sacramento, fundada por los portugueses a finales del siglo XVIII en la orilla oriental del Río de la Plata: se trataba de un emplazamiento estratégico, ubicado justo frente al puerto español de Buenos Aires, que cumplía con los deseos del príncipe lusitano Don Pedro y que funcionó –en una primera etapa– como centro negrero y de contrabando. Su fundación se remonta al año 1680, cuando “de Brasil salió una expedición encabezada por el Maestro de campo Don Manuel Lobo. Éste tomó posesión del territorio y trazó una serie de cuadrículas, un damero, comenzando presto sus esclavos a levantar una fortaleza”¹⁹².

Aparecen, en esta descripción, todos los elementos prototípicos que caracterizaron la etapa fundacional de la red urbana en el nuevo continente:

a) Primero, el concepto de ciudad-fuerte, que nacía como ineludible exigencia para expresar el tipo de poder –militar y sagrado al mismo tiempo– que se establecía sobre el territorio. Un concepto que expresaba una toma de posesión de un espacio a la que se le atribuían fundamentaciones teológicas, jurídicas y militares.

b) En segundo lugar, aparece la estructura cuadriculada: la organización del plano urbano según un esquema en damero, ordenado y rigurosamente geométrico. Esta disposición estructural, repetida a comienzos del siglo XVIII durante la edificación de Montevideo, obedece a las exigencias ideológicas de la que Romero define como una sociedad “compacta, homogénea y militante [a la cual] correspondíale conformar la

¹⁹² García Marín, Jesús; Bauzá de Mirabó López, Cristina María: *Uruguay*, Madrid, GAESA, 2002, p. 257.

realidad circundante, adecuar sus elementos [...] al diseño preestablecido”¹⁹³. Se evidencian así las funciones básicas y pragmáticas de: asegurar el dominio físico del territorio, establecer un control militar sobre la región y ser baluarte –también ideológico– del Imperio y su política expansionista.

Colonia del Sacramento fue, sin embargo, una de las muchas ciudades latinoamericanas que quedaron al margen, tanto del proceso de transformación experimentado por los distintos grupos sociales en las grandes capitales como de los consecuentes cambios en la estructura física y en la arquitectura urbana¹⁹⁴. El resultado de las nuevas dinámicas de desarrollo se materializó en una fractura entre las grandes capitales (o grandes puertos abiertos al comercio internacional) y todas aquellas ciudades en las que, en cambio, la sociedad permaneció cristalizada y la economía se mantuvo anclada a un sistema basado en los reducidos intercambios internos. En estas últimas, las transformaciones en las relaciones sociales entre los distintos actores urbanos se dieron con más lentitud, los cambios en la estructura física del territorio fueron escasamente relevantes y lo “nuevo” impactó sólo marginalmente o fue incorporado suavizando su alcance renovador .

Cuando, en la segunda mitad del siglo XIX, los países industrializados alcanzaron su apogeo económico y manifestaron una pujante exigencia tanto de materias primas como de nuevos mercados hacia los que volcar su aumentada producción de bienes y servicios, Colonia, como otros centros de zonas rurales, quedó al margen de los procesos de desarrollo: la acumulación de capitales, la importación y exportación de materias primas y manufacturas, la instalación de bancos y filiales comerciales de empresas europeas y norteamericanas ya habían encontrado su natural escenario en las grandes ciudades, sobre todo en las capitales.

En Colonia, de la misma forma que en casi todas las áreas poco urbanizadas (nos referimos no sólo a ciudades pequeñas o medianas sino también a zonas rurales), el viejo patriciado había arraigado profundamente y el pasado colonial, en vez de dejar lugar a la instauración de las formas de “vida moderna”, se consolidó hasta dibujarse

¹⁹³ Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 13.

¹⁹⁴ El trazado de las calles, en aquellas épocas, permanecía intacto o modificaba su diseño en función de las modificaciones sociales de la ciudad, que a su vez dependían de interrelaciones económicas y nuevos equilibrios internacionales

como estructura dominante, convirtiendo la ciudad en un espacio caracterizado por la inmovilidad. La sensación de un tiempo detenido que se respira en Colonia del Sacramento aparece expresada –con la clarividencia de quien la está experimentando–, en la novela de Mario Levrero *El discurso vacío*. Afirma el escritor: “Caminar tres o cuatro cuadras en este clima tormentoso y en esta ciudad es una tarea de cíclopes. La desesperación se pega a la piel [...]. No se puede pensar en otra cosa que en encontrar algún lugar oscuro y fresco para tirarse allí y dejar que pase la vida”¹⁹⁵. Un estancamiento que, por cierto, en el caso puntual de Colonia, está revelando hoy en día la nueva y verdadera riqueza de la ciudad, nombrada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, debido al sobresaliente grado de conservación de su original estructura colonial.

2.2.2 Ciudades estratificadas y ciudades sin memoria.

El único núcleo urbano en la Banda Oriental capaz de recibir y procesar el impacto producido en la sociedad y en la economía de la región por el contacto con las innovaciones procedentes de los grandes países industrializados fue la ciudad de Montevideo, puerto fluvial de más reciente creación. Única entre las grandes capitales latinoamericanas de la contemporaneidad que no se vanagloria de haber sido fundada en la etapa de la Conquista, Montevideo, la *ciudad sin barroco*, fue pensada y levantada a partir de 1724 como baluarte militar con finalidades estratégicas en la orilla oriental del Río de Plata. Desde su misma fundación, casi 200 kilómetros al este de la rival Colonia, donde el Río de la Plata confluye en el Atlántico, la ciudad tuvo asignado su rol militar. Pero esa vez no se trató de dotar a la colonización del territorio de una finalidad ideológica. Como fue visto, los centros urbanos que la Corona española levantó durante la primera mitad del siglo XVI respondían a un designio preconcebido cuya misión ideológica era la de “crear” una sociedad homogénea que reprodujera en el nuevo continente los valores hispánicos, europeos y católicos. Sin embargo, dado que el momento de creación de la capital uruguaya coincidió con una etapa más tardía de la colonización de América, hubo en su edificación diferencias conceptuales con respecto

¹⁹⁵ Levrero, Mario: *El discurso vacío*, Barcelona, De Bolsillo, 2009, p. 41.

a la tradicional lógica fundacional: así, “San Felipe y Santiago de Montevideo alumbró entre 1724 y 1730, tras orden de Felipe V, ejecutada por el gobernador de Buenos Aires Bruno Mauricio de Zabala, y por motivos estratégicos; o sea para cerrar en connivencia con Buenos Aires el Río de la Plata [...] y sobre todo para impedir la expansión portuguesa desde Brasil al sur”¹⁹⁶.

Dotado al principio de un solo fuerte provisional levantado sobre una península rocosa que cierra hacia el sur-este la bahía, el núcleo originario de la nueva ciudad se encontraba a merced de los corsarios ingleses y de los ejércitos portugueses, hasta tal punto que, ya hacia 1740, se tuvo que emprender la construcción de una muralla, y en 1749 el recién fundado centro urbano era plaza fuerte del Imperio español en las Indias bajo un gobernador militar. Si el nacimiento de Montevideo se vio, pues, marcado por un evidente carácter militar, a esta primera etapa siguió una fase de desarrollo sostenido como centro comercial regional y –según señala Romero– “como puerto, acelerándose su crecimiento cuando, en 1791, se convirtió en uno de los centros del comercio negrero para el Río de la Plata, Perú y Chile”¹⁹⁷. Tras haber elegido el lugar para levantar el nuevo asentamiento urbano, los 267 pobladores iniciales –cien de los cuales habían zarpado desde varios puertos de las islas Canarias en el barco *La Bretaña*– mantuvieron el esquema fundacional geométrico que había permanecido inmutable durante los dos siglos anteriores y trazaron una serie de cuadrículas en damero, reafirmando así la vigencia de un modelo ideológico que superaba la simple necesidad de dominio para alcanzar un significado de ordenación del territorio.

El plan cuadrículado adoptado para la estructura urbana respondía, en efecto, a dos tipologías de intereses. Como señala Jean-Paul Lacaze: “D’une part, dans des pays vierges, dépourvus de traditions urbaines [...], la mise en place d’une grille orthogonale facilite la prise de possession du sol par l’installation des premiers colons [...]”¹⁹⁸. Por otro lado, la estructura en damero simboliza, como se señaló, el triunfo del *orden* sobre

¹⁹⁶ García Marín, Jesús; Bauzá de Mirabó López, Cristina María: *Uruguay*. Op. cit., p. 99.

¹⁹⁷ Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 148.

¹⁹⁸ Lacaze, Jean-Paul: *Les méthodes de l’urbanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 30. “Por un lado, en el caso de países vírgenes, faltos de tradición urbana, la realización de una estructura ortogonal facilita la toma de posesión del territorio para la instalación de los primeros colonos”. (La traducción es mía).

cualquier hipótesis de *desorden* futuro, según Lacaze: “D’autre part, le plan traduit une volonté de mise en ordre et de contrôle liés à l’insecurité durable d’une situation d’exploitation coloniale”¹⁹⁹.

La ciudad-fortaleza originaria se fue consolidando como puerto de enlace, con funciones de bastión mercantil que –en el caso del comercio de esclavos– se complementaban con la función de mercado: la profundidad de las aguas de su todavía diminuto puerto y la disposición en forma de U de las dos penínsulas (aquella donde surgió el núcleo originario y la del Cerro, al otro extremo) que cierran su bahía, hacían de Montevideo un reducto marítimo de fácil alcance para los navíos procedentes del Océano Atlántico y de relativa seguridad. Al parecer, fue la pequeña altura de la colina del Cerro, situada al noroeste de la bahía, el elemento orográfico que –como punto de referencia náutica– atrajo la atención de la expedición que emprendió Juan de Solís en 1516, al internarse en el Río de la Plata, cuyas orillas estaban todavía sin colonizar.

Por otro lado, la pequeña altura del Cerro parece también guardar un peso relevante en la toponimia urbana: de las distintas y divergentes versiones que circulan acerca del origen del nombre de Montevideo, quisiéramos aquí destacar la que retoma Fernando Aínsa, construida en torno del primer contacto español con la bahía y su geografía: “‘Monte vide eu’ habría exclamado un marinero encaramado al mástil de la nave de Juan Díaz de Solís cuando se aproximó el dos de febrero de 1516 a la bahía [de Montevideo] y avistó el Cerro”²⁰⁰. El legendario origen de su nombre lleva a Juan Carlos Mondragón a proponer que ésta es una ciudad “nacida con imagen de voyeur”²⁰¹.

A partir de estas muy breves referencias a la lógica fundacional de Montevideo y a su controvertida toponimia, surgen una serie de reflexiones que nos permiten distinguir entre aquellas ciudades que llamaremos *estratificadas* y aquellas otras en la que, en

¹⁹⁹ “Por otro lado, el plano expresa una voluntad de creación del orden y de control, relacionados con la continua inseguridad de una situación de explotación colonial”. (La traducción es mía). *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁰ En ausencia de un asentamiento preexistente, el proceso fundacional de Montevideo se basó en principios de orden práctico. Así, “la implantación de la ciudad se realiza en la península en relación con otros tres elementos del entorno: la bahía, que habilita la constitución futura de un importante puerto dadas las condiciones físicas; el cerro que constituye una referencia geográfica importante y un puesto de observación privilegiado; y la pradera, que ha de constituir su área territorial de influencia, de la cual se separa por la muralla”. Astori, Danilo; Castagnola, José Luis, Ferrando; Jorge; Marinoni, Mirtha; Martorelli, Horacio: *Los marginados...* Op. cit., p. 54.

²⁰¹ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 50.

cambio, la superposición de vestigios de la memoria y de los valores culturales, históricos y arquitectónicos no se ha podido dar con la misma continuidad y densidad a lo largo de los siglos. Existe, en efecto, como patrimonio de la cultura universal, un conjunto de ciudades que el acontecer histórico y el azar han sabido moldear y preservar a lo largo de los siglos hasta crear en ellas un aura de perdurabilidad sin límites, que se extiende atemporalmente en la profundidad del tiempo.

Se desprende de ellas una sensación de eternidad, como si siempre hubieran existido, testigos de los eventos humanos, modificándose según un lento e inexorable proceso de superposición que abarca tanto los elementos materiales de los que se constituyen –muros, piedras, edificios, monumentos–, como su cultura y sus valores intangibles. Son ciudades en las que la superposición de lo nuevo a lo antiguo no ha significado la desaparición de la memoria urbana, material e inmaterial, salvo en algunos casos puntuales: las ya mencionadas tareas de remodelación espacial y reorganización del tránsito emprendidas en París por el Barón de Haussmann implicaron una destrucción, la del tejido urbano medieval de la ciudad; una destrucción perpetrada en nombre de exigencias de control social que superaron, y con diferencia, los objetivos de simple saneamiento y modernización formalmente anunciados por el Emperador.

Sin embargo, con la excepción de unos pocos casos parecidos al del París decimonónico, en estas “ciudades atemporales” el proceso de estratificación histórico, cultural y arquitectónico se ha ido desarrollando de manera continua, aunque lenta y no siempre constante, como si la condensación de capas superpuestas en un mismo espacio a lo largo de los siglos fuera un proceso tan imperceptible como inevitable.

Lisboa es una de estas ciudades: una capital –en el extremo límite occidental de Europa– que guarda la memoria de su historia milenaria en su mismo nombre (la Lissabona romana nació como puerto y asentamiento militar a orillas del Tajo, durante las campañas de Lusitania sobre anteriores edificaciones fenicias) y en sus piedras, quebradas por el gran terremoto que a mediados del siglo XVIII obligó a repensar la estructura urbana de barrios enteros. El pasado más antiguo, en Lisboa, convive con las manifestaciones superpuestas de las “modernidades” que se fueron acumulando en la ciudad: la memoria de la presencia árabe permanece intacta en el barrio de Alfama,

desde cuyos miradores se observa el orden cuadriculado de la zona de la Baixa, el gran proyecto del marqués de Pombal, el prefecto que supo trasladar al universo portugués la visión del mundo del Iluminismo francés. A poca distancia de este corazón urbano que es la Praça do Comercio, casi equidistantes, por un lado surge la nueva área “de la modernidad”, la de las instalaciones realizadas para la Expo oceanográfica de 1998; al otro extremo, la zona de Belén, con sus monumentos de estilo “manuelino”, representa el verdadero símbolo lisboeta de la época de los descubrimientos. En la capital portuguesa, según señala Liendivít, este pasado tan denso, en vez que capitular bajo el peso de la novedad, “se funde con el presente [...]. Devastación y esplendor, saqueos y prosperidad, [...] sucesivos imperios y sucesivas modernidades, el origen comercial y fenicio, el mitológico y griego, se confunden, se intrincan, se confabulan para provocar una atmósfera de tiempos simultáneos que se espeja en su propia topografía”²⁰².

Estas “ciudades de la memoria” son urbes en las que han podido convivir y sobrevivir, según una relación unitaria y coherente de pertenencia, las expresiones de la cultura que allí se han manifestado en el tiempo. Cuanto más se remonta la historia de una ciudad a la profundidad de los siglos, más azarosa y alejada de un plan prefijado se hace la combinación de sus rasgos culturales y arquitectónicos. Allí donde no hubo destrucción de lo ya existente, allí donde cada nueva expresión de la cultura de una generación ha podido convivir con los vestigios ya presentes, es donde el ser humano cumple una operación de “condensación”: nos referimos a la creación, por parte del individuo, de una imagen del espacio coherente y comprensible, a partir de imágenes aisladas y de fragmentos de sensaciones.

A este propósito, Simmel afirma que, si el intento de crear esta relación de pertenencia y unidad en el alma humana “a partir de la diversidad original de la cosas y las imágenes es uno de los rasgos del carácter humano [...], puede pensarse que las manifestaciones del arte no sean más que una especial manera y forma en que lo conseguimos”²⁰³. Aceptando la postura simmeliana, se accede a otro nivel de valoración de la perdurabilidad material e inmaterial del universo urbano, pues se extiende el horizonte de interés a la descomposición del efecto estético de una ciudad milenaria y

²⁰² Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 131.

²⁰³ Simmel, Georg: *Roma...* Op. cit., p. 27.

todavía viva; es decir, se le atribuye un elevado valor estético-cultural a ese sinfín de superposiciones desligadas de lo que ya existe, y que convergen –sin embargo– en un resultado absolutamente orgánico y unitario.

Si limitamos, en esta etapa, nuestras reflexiones a la afirmación simmeliana acerca del arte como resultado de una operación de condensación realizada por el ser humano, podríamos afirmar lo siguiente: en una ciudad que ha sabido preservar la dimensión artística de elementos disonantes, el valor que el conjunto de las distintas realizaciones humanas adquiere en el momento de su combinación supera los simples objetivos originarios de las más recientes añadiduras. Asimismo, la supervivencia de la historia cultural del pasado y su continua adaptación a las fases posteriores es lo que, según Simmel, hace de Roma una ciudad cuya “impresión incomparable [...] radica en la distancia entre épocas, estilos y personalidades, entre contenidos vitales que han dejado su impronta, amplia como en ningún otro lugar del mundo, pero aun así origen de una unidad, una sintonía y una relación que no se manifiesta en ningún otro sitio”,²⁰⁴.

Es en esta armónica integración de elementos, en esta continuidad de un proceso de consolidación que atraviesa las épocas, donde reside el valor estético –surgido de la preservación– que caracteriza las ciudades estratificadas. Es la unidad de la diversidad lo que –como ulterior ejemplo– hace que en la ciudad croata de Split los muros del enorme palacio del emperador Diocleciano puedan marcar, hoy en día, el perímetro del antiguo casco urbano y convivir con los edificios medievales y renacentistas, en una conjunción coherente de elementos temporalmente distantes. Y es esta continuidad lo que hace que, según subraya Natalia Cantó Milá en su prefacio al ensayo de Simmel, “Roma se haya convertido en un conjunto armónico dentro del cual cada elemento ocupa un lugar que parece haber sido creado especialmente para él [...] Y es éste [...] el secreto de su apacible y a la vez inquietante atemporalidad”,²⁰⁵.

En cambio, en un ámbito espacial en el que esta superposición de elementos culturales y artísticos se genera con dificultad, en el que el pasado desaparece arrasado por los dudosos avances de la modernidad, en el que no persiste –arraigada como valor

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁵ Cantó Milá, Natalia: “Prólogo. Roma, Florencia, Venecia”. En: Simmel, Georg: *Roma...* Op. cit., p. 18.

básico de la sociedad– la defensa de la memoria como patrimonio, no habrá tensión entre diversidades²⁰⁶, no habrá la misma preservación de la cultura que en las ciudades estratificadas, ni la misma salvaguardia de los valores éticos y estéticos que todo esto implica. Cuando una sociedad oculta las huellas de su pasado –mediante la destrucción o el simple olvido– lo que se produce es una negación no sólo de la historia, sino también del concepto mismo de devenir: una ciudad que se niega a rescatar y preservar el valor de las herencias dejadas por el tiempo insinúa una “falta de profundidad”, como si se estuviera negando la existencia misma de la evolución histórica y se estuviera afirmando, por el contrario, la insignificancia de todo lo que no sea el *hic et nunc*.

Una sociedad que –como afirma Liendivít– “borra los rastros del pasado no hace más que negar que alguna vez fue de otro modo y posee la precaria ilusión de que allí el único tiempo que existe siempre es el presente”²⁰⁷. En estas ciudades “sin memoria”, la modernidad irrumpe de manera desigual en el tejido socio-cultural, histórico y arquitectónico, y sin embargo su impacto acaba ahogando los rasgos y los vestigios más auténticos de los valores de la sociedad. En muchos casos, esta irrupción no se manifiesta en otra cosa que en un ilusorio frenesí destructor que borra las manifestaciones de la cultura autóctona y anula la memoria del pasado, sin que se produzca en cambio ninguna significativa operación de compenetración –ni cultural, ni social, ni simplemente estética– entre las creaciones del presente y las ya existentes “capas de la memoria”.

Aplicando las reflexiones anteriores al ámbito montevideano y a la obra de Burel en particular, el escenario urbano de la Rambla de Pocitos –en el que el escritor ambienta su novela *El corredor nocturno*– resulta ser uno de estos lugares que vivió la experiencia de anulación de la memoria del pasado. La Rambla, un tiempo flanqueada de edificios de estilo Art Nouveau surgidos durante la primera etapa de expansión urbana hacia el este, vio desaparecer en rápida secuencia los vestigios arquitectónicos de aquel periodo: la zona se fue convirtiendo en un paseo marítimo bordado de

²⁰⁶ Haciendo referencia al valor estético de una superposición coherente, generadora de benéficas tensiones, sostiene Simmel que “La tensión entre la diversidad y la unidad de las cosas que confieren a la obra de arte evocaciones y sensaciones sería la medida de su valor estético.” Simmel, Georg: *Roma...* Op. Cit., p. 28.

²⁰⁷ Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 87.

modernos edificios acristalados cuya altura proyecta, hoy en día, sobre la playa una sombra prematura e innatural²⁰⁸.

En estos lugares, los intentos de modernización acaban con frecuencia canibalizando expresiones culturales consolidadas y orgánicas, y que –sin embargo– son percibidas como incómodas, en cuanto alejadas *a priori* de un concepto de progreso que muy a menudo resulta equivocado o al menos inadecuado. En el continente sudamericano –y en particular en aquellas ciudades que superan el millón de habitantes–, parece evidente la afirmación de una tendencia hacia esta forma de “canibalismo” que a su vez genera una fragmentación tanto social como urbanístico-cultural.

En relación con este último aspecto, el grave desinterés por la conservación del patrimonio de la cultura urbana determina una heterogénea e inorgánica alternancia entre las manifestaciones de la ciudad moderna y los vestigios del tiempo de la colonia, con una preocupante e inexorable tendencia hacia una progresiva desaparición de estos últimos.

En cuanto a la fragmentación social urbana, sus causas se encuentran obviamente relacionadas tanto con los desequilibrios del sistema económico como con los perversos sistemas de redistribución de las riquezas. Estas desigualdades se expresan, en la actualidad, en la creación de nuevas “ciudades-damero”, no ya en el sentido que este tipo de plano estructural tuvo durante el periodo fundacional, sino en la presencia de áreas social y económicamente privilegiadas que se alternan con amplias zonas deprimidas, en una continuidad de “blanco y negro” que va desarticulando la esencia misma de la convivencia y de los equilibrios sociales urbanos.

Liendivít analiza el caso de Asunción, capital de uno de los países que conforman esta amplia y heterogénea entidad político-económica que adquiere el nombre de Mercosur, y define la ciudad paraguaya como el lugar prototípico de la fragmentación:

²⁰⁸ En relación con el tema de la ausencia de políticas de preservación urbana, y con particular referencia al caso en cuestión, Hugo Burel afirma que “la Rambla de Pocitos en su tiempo era como Biarritz, luego vinieron el boom de la construcción y la gran expansión vertical urbana, y se tiró todo haciendo desaparecer testimonios arquitectónicos muy valiosos. Y además se construyó mal, porque no se calculó que la altura de los edificios iba a llevar sombra a la playa, al atardecer”. Ver entrevista “Los paraísos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel” incluida en el apéndice.

Asunción sería, así, una “mezcla de retazos del pasado y un despliegue de gestos de ciudad moderna, fragmentada y ajena por completo a cualquier idea urbanística. Torres vidriadas telonean a las últimas construcciones coloniales del centro o directamente se pegotean a ellas; zonas residenciales lindan con extensas áreas de pobreza y el río está ausente de la ciudad, salvo para los deportes náuticos de los clubes privados”²⁰⁹. De alguna manera, Asunción va desapareciendo, fagocitándose a sí misma, por haber ignorado aquellas tradiciones sociales y culturales que durante siglos conformaron sus rasgos identitarios de apacible colonia de la Corona a orillas de un gran río. Por querer borrar las huellas de su pasado, ahora la “nueva ciudad” sacude a la otra, desenmascarando los múltiples territorios fragmentados de los que se compone una ciudad enfrentada a la pérdida de sus valores más auténticos.

2.2.3 Montevideo hoy: deterioro material y preservación de lo intangiblemente uruguayo.

¿Cuál es la razón por la que se ha expuesto el caso de Asunción? El motivo reside en algunas afinidades con la ciudad de Montevideo, que se podrían resumir en las siguientes reflexiones: en primer lugar, el ejemplo paraguayo muestra el caso de una capital todavía dimensionalmente “diminuta”, una de las pocas capitales del continente que no se ha convertido –en términos poblacionales– en megalópolis y cuyos ritmos vitales siguen desarrollándose con una lentitud ajena al concepto mismo de “metrópolis”. En segundo lugar, Asunción se presenta también como el único centro cultural, político, decisional, económico e industrial de su país, características que, sin embargo, no le otorgan el “derecho de acceso” –en términos de peso continental– a aquel restringido círculo de ciudades latinoamericanas consideradas “estratégicas” a nivel internacional, entre las que destacan Buenos Aires, México D.F., São Paulo, Caracas y Río de Janeiro.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 139.

Montevideo experimenta unas condiciones parecidas tanto en lo que a la demografía y a la densidad poblacional se refiere²¹⁰, como a su rol casi hegemónico en la vida intelectual, política, económica y comercial del Uruguay. Ambas ciudades comparten el mismo destino de “única metrópolis nacional”, y se convierten en simples centros regionales cuando se produce una comparación con las demás capitales continentales. Para ambas vale la siguiente reflexión: si es verdad –como sugiere Liendivit– que “el espacio que se está metropolizando es el que a la vez va a generar la coexistencia del tiempo nuevo y de lo anterior”²¹¹, ¿se podría aplicar esta afirmación a la realidad actual de las dos ciudades y a los cambios que están experimentando?

Limitándonos al caso de Montevideo, la ciudad no ha vivido la sobredosis de metropolización que ha impactado tanto en los horizontes, visible e invisible, de la vecina Buenos Aires, de los grandes centros brasileños, o de las andinas Santiago de Chile y Caracas. Sin embargo, también en la capital uruguaya la tradicional y orgánica estructura social y urbanística se ha ido fragmentando. En primer lugar, se han ido debilitando, cuando no destruyendo, aquellos códigos compartidos que identificaban al montevideano y su ciudad: la educación, el respeto del prójimo, la defensa de las tradiciones y del pasado, la extrema dignidad –que persistía independientemente de los eventos externos–, la solidaridad y la gentileza como valores innatos, la cultura entendida como conocimientos profundos y no gritados, la definición de un sistema orientado hacia la salvaguardia de la seguridad física y legal y el cultivo de una “calma existencial”²¹². Un conjunto de elementos idiosincráticos que hace que –desde la vecina

²¹⁰ En relación a la distribución demográfica en el territorio de la población uruguaya, recuerda Fernando Aínsa que “En la actualidad, más del 50% de la población del Uruguay vive en la capital y su periferia”. Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 43.

²¹¹ Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 83.

²¹² Acerca de la solidaridad oriental, Aínsa recuerda así su llegada a Montevideo, tras haberse convertido en *trasterrado*, para instalarse con su familia en el barrio de Malvín: “En plena represión franquista la emigración se impuso y el apacible Uruguay de un diciembre de 1951 [...] nos acogió en forma tan generosa que me olvidé de inmediato de mi infancia insular mallorquina a la que desterré a los sótanos de la memoria. [...] Nadie podía sentirse verdaderamente desterrado o expatriado en el Uruguay de entonces, tantas facilidades tenían los españoles, desde la ciudadanía legal adquirida sin dificultad hasta los derechos cívicos y políticos que permitían ser electores y elegidos en un sistema democrático hasta ese momento indiscutido y único en el continente”. Giraldi Dei Cas, Norah; Chantraine Braillon, Cécile; Idmhand, Fatiha: *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 27.

orilla argentina– se afirme que Montevideo puede ser “el paraíso del sentido común, de la medida y del respeto. Un enclave europeo en tierras americanas, con candombe en las calles y policías educados. Montevideo se descubre en [...] la calidez de su gente, educada y atenta como eran [...] nuestros abuelos. Montevideo es ese espejo que sólo devuelve la mejor imagen de nosotros mismos”²¹³.

Ahora, ¿se podría afirmar que esta visión desde el extranjero refleja hoy en día la real situación de la ciudad? ¿Hacia qué dirección se ha dirigido Montevideo en las últimas cinco décadas? Si es verdad que no se ha metropolizado como sus hermanas mayores del continente, ¿en qué medida ha sido capaz de mantenerse fiel a sí misma, a su cultura, a la organicidad de su entramado social, en definitiva a la memoria de su pasado? No existe, es evidente, una respuesta unívoca, y sin embargo parece haberse establecido en la ciudad la siguiente asimetría: por un lado, una decadencia evidente en términos macro-sociales; es decir, en aquellos aspectos relacionados con la creciente fragmentación de las relaciones sociales, la siempre más aguda impenetrabilidad entre clases, el sustancial aumento de las desigualdades y de la inseguridad, tanto doméstica como callejera. En relación con esta forma de “decadencia”, afirma Aínsa que “La pasada estructura y organicidad de la ciudad, [...] ha fragmentado en apacibles o crispadas relaciones un todo, donde ya no es posible recomponer el bucólico vecindario de ciertos barrios y donde prima la creciente agresividad de ciertas zonas y los códigos de penetrabilidad de las más polarizadas socialmente”²¹⁴.

Al otro extremo, la defensa de valores idiosincráticos se manifiesta en una forma atípica pero arraigada de preservación de valores que se refiere más a la individualidad de cada sujeto que a una articulada y coherente salvaguardia de valores sociales compartidos. En términos individuales, esta defensa se manifiesta –sobre todo en las generaciones más adultas– en la preservación del sentido de la dignidad y del respeto mutuo, en una apacible, profunda y sosegada admiración por la cultura en su más amplia definición, en una natural tendencia hacia la educación y en una tolerancia

²¹³ Jurado, Miguel: “Visita a SimCity”. En Raffaglio, Laura: *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Montevideo*, Buenos Aires, Clarín–Berto González Montaner Editor, 2008. p. 5.

²¹⁴ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 44.

mucho más solidaria que ciega²¹⁵. Todos elementos que –posiblemente– representen el más valioso patrimonio urbano de Montevideo y de sus habitantes, y que está siendo amenazado por un nuevo orden que valora más los fugaces logros inmediatos que el sólido resultado edificado sobre el esfuerzo diario.

La capital uruguaya se ofrece, así, a la mirada bajo una doble luz: por un lado, pese a su progresivo deterioro, sigue siendo una suerte de baluarte de los valores de la tradición más auténticamente oriental; es el caso de la dignidad en la decadencia pues – como subraya Aínsa–: “En este Montevideo, fachada de una trastienda empobrecida, seguía (y sigue) habiendo un señorío incólume. En sus calles y avenidas se respira una respetable decadencia; en sus edificios sobrevive con melancolía un orden estético no abolido; en sus populosos barrios periféricos [...] está presente el sobrio recato del campo [...]”²¹⁶.

O de la solidaridad desinteresada y sincera, como relata Mario Delgado Aparáin al describir las andanzas nocturnas de un extranjero, en este caso un diplomático de la ex-Yugoslavia, por la ciudad: “Se largó a caminar en dirección al Parque de los Aliados, con la intención de refugiarse un rato en alguien que le asegurara minutos de fraternidad, sin pedirle nada a cambio, tal vez un mínimo pero genuino sosiego sin que mediara explicación alguna, como sólo era capaz de proporcionárselo su amigo el Conde Pedro Pereira. Si algo le gustaba de Montevideo era que allí la probabilidad de tener un encuentro semejante era siempre posible”²¹⁷.

En evidente contradicción con lo anterior se encuentra una diferente e innegablemente dura realidad urbana, la de una ciudad fragmentada en la que la polarización extrema ha ido destruyendo los más arraigados valores de la cultura local; una ciudad en la que el rápido proceso de pauperización ha degradado tanto el respeto

²¹⁵ En relación con las manifestaciones urbanas de solidaridad, Mario Delgado Aparáin reúne en *Vagabundo errante*, cuentos centrados en la vida de un “bichicome” montevideo, mendigo que vive en un parque del centro de la ciudad y cuya alimentación depende en gran medida de la solidaria generosidad de los dueños de bares, restaurantes y boliches. En el ejemplo que sigue se presenta el caso de una pata de cordero que, según cuenta uno de los personajes de la ficción, había sido “abandonada por un ingeniero hoy a mediodía en una mesa de “El Palenque”. Para tenerla, hice el sacrificio de esperar cerca de cuarenta minutos, de pie, viendo pasar comida y más comida, hasta que el mismo chef me vino a atender en persona”. Aparáin Delgado, Mario: *Vagabundo errante*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p.18.

²¹⁶ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 42.

²¹⁷ Aparáin Delgado, Mario: *Vagabundo...* Op. cit., p. 153.

por el prójimo y el pasado como la defensa del patrimonio histórico-cultural. Laura Raffaglio, en un trabajo en el que examina los cambios urbanísticos de la ciudad a partir de su fundación en 1724, afirma que hoy en día: “Aparecen sectores marginales en los huecos que deja la ciudad legal [...]. También la crisis se manifiesta con una creciente degradación ambiental, conectada con la depredación sistemática de los parques públicos y la desafectación de Monumentos Históricos Nacionales, que permitió la demolición de edificios relevantes”²¹⁸.

Así, ¿se podría afirmar todavía que en la capital del Uruguay –a diferencia por ejemplo de lo que ocurre en la vecina Buenos Aires– el tiempo fluye con la misma lentitud que caracterizó hasta hace menos de un siglo la vida en las calles ortogonales de la Ciudad Vieja, los paseos dominicales por los arbolados senderos del Parque del Prado o las compras por los entonces elegantes comercios de la Avenida 18 de Julio? Para tratar de encontrar una respuesta que supere los límites de la simple observación empírica de fenómenos urbanos poco representativos de las reales tensiones internas, habría que dar un paso atrás: detenerse en la estructura organizativa de la sociedad uruguaya, para averiguar la manera en que, en la actualidad, los efectos de los cambios existentes a nivel internacional impactan en la vida diaria, con particular atención a un proceso que va convirtiendo el concepto de tiempo en un mero espacio destinado a ser atravesado a toda velocidad.

2.2.4 Exigencias calculatorias y “caracteres sentimentales”: ¿valores compatibles o antagónicos?

Como fue analizado en la sección anterior, la sociedad moderna –y la metrópolis, que es su expresión más emblemática– se alimenta de su propia actividad productiva. Analizando esta actividad, se observa que se trata de una producción de bienes y servicios dirigida a un mercado de consumidores desconocidos, y que los intercambios comerciales están basados únicamente en la objetividad del cálculo. En este proceso que la sociedad –una sociedad industrial *sensu lato*– está experimentando intervienen vectores no sólo económicos, sino también políticos y sociales. Una estructura como la

²¹⁸ Raffaglio, Laura: *Guías ...* Op. cit., p. 14.

que la sociedad actual está imponiendo se empezó a gestar ya a partir del siglo XVIII en Gran Bretaña y en parte en Francia, determinando el surgimiento de una serie de “mecanismos disciplinarios de autorreglamentación”. Se comenzó a dar la necesidad de imponer mecanismos a los que los individuos se vieron sometidos en consideración de una exigencia social de control de las modalidades comportamentales del ser²¹⁹.

Paula Sibilía, en su ya mencionado ensayo *La intimidad como espectáculo*, retoma los estudios de Michel Foucault acerca de los mecanismos de control de la disciplina en las sociedades industriales y subraya cómo, a lo largo de los últimos tres siglos de historia social del mundo occidental, se ha desarrollado un “conjunto de prácticas y discursos que actuaron sobre los cuerpos humanos de Occidente entre los siglos XVIII y XX, apuntando a la configuración de ciertas formas de ser y evitando cuidadosamente el surgimiento de otras modalidades”²²⁰. Se subraya así que la modernidad se caracterizó por el nacimiento de una determinada tipología de subjetividades, capacitadas sólo para un cierto tipo de actividad y estructuradas según modelos prefijados de interrelación, pero incapacitadas para otro tipo de funcionamiento social e inadecuadas para salir de mecanismos impuestos por la moderna sociedad industrial²²¹.

Sumergido en un engranaje que exige el desarrollo sólo de determinadas habilidades, el hombre de la multitud se ha ido transformando en una pieza más de un aparato socio-económico interesado en fomentar la persistencia de determinadas carencias personales. En esta dirección interpretativa, Sibilía vuelve a examinar el discurso de Foucault y señala que “se construyeron cuerpos ‘dóciles y útiles’, organismos capacitados para funcionar de la manera más eficaz dentro del proyecto histórico del capitalismo industrial”²²². Los términos “eficacia”, “capitalismo” o “utilidad” remiten al discurso simmeliano de las funciones calculatorias que regulan las

²¹⁹ Aplicando las presentes reflexiones sobre los mecanismos disciplinarios al espacio urbano en particular, afirma Daniel Link que “hay que entender que cada una de las transformaciones del espacio urbano tiende a perfeccionar esas gigantescas máquinas de disciplinamiento que hoy son las ciudades”. Link, Daniel: “Ciudades imaginadas. De los universales abstractos a los particulares concretos”. *Art. cit.*, p.3.

²²⁰ Sibilía, Paula: *La intimidad ...* Op. cit., p. 21.

²²¹ Según señala Sibilía, a esta tipología de personalidad se le podría atribuir la definición de “subjetividades hegemónicas de la Era Moderna, dotadas de determinadas habilidades y aptitudes, pero también de ciertas incapacidades y carencias”. *Ibíd.*, p. 21.

²²² *Ibíd.*, p. 21.

dinámicas sociales de la metrópolis moderna: se trata –como fue visto– de funciones que el individuo experimenta cuando se encuentra atrapado en un mecanismo técnico-social que sopesa objetivamente prestaciones y contraprestaciones. David Frisby, retomando palabras de Simmel, agrega: “El individuo calculador, que forma parte del paisaje urbano de Simmel y del capitalismo racional occidental de Weber [...], se enfrenta al mundo y regula las sensaciones tanto individuales como sociales’, concibiéndolo como un ‘inmenso problema aritmético’”²²³.

El individuo calculador, habitante de un paisaje social dominado por los preceptos más extremos del capitalismo, no sólo tiene que desarrollar aquellas actitudes de indiferencia y distancia que –como ya se vio– utiliza como mecanismos de defensa, sino que se ve obligado a implementar aquellas capacidades y aptitudes que la sociedad industrial considera “útiles”. La subjetividad moderna se construiría, entonces, en torno a determinadas habilidades exigidas por la sociedad y enmarcadas dentro de los mecanismos disciplinarios del capitalismo occidental.

A propósito de este sistema disciplinario, el filósofo francés Gilles Deleuze utilizó el término de “sociedad de control” para referirse al aparato social que engendra este tipo de subjetividades y advirtió acerca del surgimiento de una tendencia hacia una estructura organizativa dominada por la tecnología, tanto electrónica como digital. Deleuze traza los contornos de una organización social construida sobre los principios del capitalismo más puro, una estructura regida, como resume Sibilia, por “la sobreproducción y el consumo exacerbado, el marketing y la publicidad, los servicios y los flujos financieros globales. Y también la creatividad alegremente estimulada [...] y recompensada en términos monetarios”²²⁴.

Las habilidades individuales premiadas en la sociedad actual serían, según Deleuze, la capacidad para promocionar un producto o un servicio, una creatividad brillante y dirigida hacia fines comerciales, una actitud consumista y una disponibilidad a ofrecerse en el mercado laboral en función de la recompensa económica derivada. Como consecuencia, las carencias e incapacidades que la Era Moderna engendra serían el resultado de la inutilidad práctica de determinadas habilidades, que –en cuanto

²²³ *Ibíd.*, p. 23.

²²⁴ Sibilia, Paula: *La intimidad ...* Op. cit., pp. 21-22.

innecesarias– tenderían a desaparecer. Mario Levrero describe en *La ciudad*, a través de un personaje secundario, los rasgos de esta tipología humana, producto de las imperantes exigencias de recompensa: “Sus ojos bizqueaban ligeramente y la mirada era fría y poco inteligente, aunque con cierta astucia animal; se me ocurrió que era uno de esos hombres aptos para hacer dinero con facilidad, a quienes la confianza en sí mismos les viene de una inconsistencia casi total”²²⁵.

En lo que a nuestro trabajo se refiere, cabe señalar cómo la organización social descrita por Deleuze se construye sobre una absoluta falta de exigencia en términos de comunicación interpersonal, o –mejor dicho–, sobre un intercambio que “borra lo humano” en pos de los meros números. ¿Estaríamos, pues, enfrentándonos a la desaparición de cualquier forma de intercambio social que no esté basada en el cálculo? Esta alusión a la muerte del encuentro humano desinteresado (y, por extensión, de la comunicación y de la conversación) nos permite enlazar las reflexiones que hasta aquí se expusieron con la producción narrativa de Burel: dado que los mecanismos de control impuestos por los sistemas disciplinarios vigentes en la modernidad posponen los “caracteres sentimentales” de las relaciones humanas a la lógica del entendimiento, la inmediata consecuencia a nivel social es una paulatina desaparición de la comunicación personal entre individuos, tanto en términos de abandono de las formalidades en el uso del lenguaje, como de un descuido de las costumbres de intercambio, orales y escritas.

¿Estaríamos, entonces, asistiendo a la defunción de toda comunicación interpersonal desligada de las dinámicas “calculatorias”? ¿Y cuáles serían las habilidades humanas más expuestas a este peligro de extinción? Lo que sí parece claro es que la comunicación interpersonal se está viendo sustituida –según adelantaron las predicciones de Deleuze y según demuestra la evidencia empírica actual– por una nueva forma de comunicación mediada por las nuevas tecnologías de la cultura contemporánea, fundada sobre la cibernética. Donde más parece impactar el efecto de los nuevos hábitos comunicativos es en la fase de creación: nos referimos a la práctica de contar historias, en el sentido de transmitir experiencias comunicables mediante el uso de un lenguaje creado no ya con el mero propósito de transmitir rápida y

²²⁵ Levrero, Mario: *La ciudad*, Barcelona, Ediciones De Bolsillo Mondadori, 2008, p. 61.

eficazmente una información, sino con el objetivo de cuidar con las palabras la memoria y también distintas tradiciones.

La muerte del narrador había sido vislumbrada, en realidad, ya a comienzos de la década del treinta por Walter Benjamin; en el año 1933, en particular, el filósofo alemán había advertido sobre el peligro de extinción de dos formas de comunicación entre seres humanos: por un lado, el arte de contar, es decir, el saber construir y relatar historias, y por el otro, la placentera costumbre de escucharlas, en muy estrecha relación con el manejo objetivo del tiempo y su percepción subjetiva. Quizás el hombre no haya sido capaz –nos preguntamos junto a Benjamin– de proteger sus atávicas costumbres de las modificaciones históricas, sociales y culturales que la modernidad acarreó.

Sibilia retoma las reflexiones del filósofo alemán que se acaban de exponer y –al citarlo– subraya cómo “tras el vértigo que arrasó los paisajes urbanos y rurales en los siglos XIX y XX, ‘pocas son las personas que saben narrar debidamente’”²²⁶. Al profetizar la muerte del narrador, Benjamin divisó no tanto dos realidades temporalmente distintas sino dos ámbitos opuestos desde el punto de vista de los valores predominantes: por una parte estaría el mundo “premoderno”, un escenario en el que la memoria y las tradiciones de una sociedad se basan en un respeto casi sagrado hacia la experiencia de los más ancianos. Un mundo premoderno entendido, pues, en un sentido más socio-cultural que simplemente cronológico, en el que el saber colectivo gana en autoridad a medida que van transcurriendo los años.

En él, los hombres se servían de palabras duraderas para transmitir sus experiencias –aquellas “comunicables”, que se mencionaron con anterioridad–. Es justamente a partir del agotamiento de las mismas que Benjamin traza el drama de la modernidad: los ritmos frenéticos impuestos por la sociedad obstaculizarían en el individuo la posibilidad de reflexión e introspección; la exigencia de tener que elaborar una enorme cantidad de informaciones, siempre nuevas y cambiantes, engendraría una doble consecuencia.

²²⁶ Sibilia, Paula: *La intimidad ...* Op. cit., pp. 47-48. El fragmento citado por Sibilia se encuentra en: Benjamin, Walter: “O narrador”, en *Obras escolhidas*, vol. 1: *Magia e Técnica, Arte e Política*, San Pablo, Editorial Brasiliense, 1994, p. 197.

En primer lugar, dada la extrema rapidez del acontecer diario, se manifestaría una atrofia en la actividad humana de transformación de las vivencias en historias, actividad que constituyó siempre el paso sobre el que se fundaba el arte de narrar.

En segundo lugar, el hombre –al enfrentarse a la imposibilidad de procesar la enorme cantidad de datos recibidos– acabaría emprendiendo un alejamiento emocional de todas sus vivencias, pues su frenesí vital le impediría percibir las en su verdadera esencia y en sus matices²²⁷.

El “tiempo lento”, que en el mundo premoderno era la condición básica de la narratividad, desaparecería, anulado por “una aluvión de datos que, en su rapidez incesante, no se dejan digerir por la memoria ni recrear por el recuerdo”²²⁸. Ahora bien, setenta años después de los vaticinios de Walter Benjamin, en Montevideo Hugo Burel decide escribir una novela centrada en el viejo y amenazado arte de contar historias; y no se limita sólo a la recuperación de la fase de “expresión”; es decir, a las habilidades relacionadas a la narración, sino que emprende también la tarea de rescate del placer de escuchar, devolviendo así la centralidad a la actividad de compartir experiencias.

En efecto, la novela *Tijeras de Plata*, publicada en 2003, no se construye alrededor de una única historia, sino que se compone de una serie de breves relatos que Burel ubica en la década del cincuenta, entre borrosas vivencias recuperadas y la nostalgia del “Uruguay que fue”, en una abierta confrontación entre el recuerdo y la realidad. Son historias en las que el lector se va internando a medida que Arístides Galán, talentoso peluquero y gran narrador, deshilvana sus cuentos, en una narración en la que el arte de contar se sobrepone a las dudas acerca de la verosimilitud de lo narrado. El personaje – que durante un viejo y mitificado certamen entre peluqueros del que casi nadie se acuerda se ganó el apodo de “Tijeras de Plata”– es, según afirma Fernando Aínsa, “algo más que un peluquero: es un formidable narrador oral [...] cuyos relatos, mientras corta

²²⁷ Sibilía reflexiona sobre el doble efecto de las exigencias que la sociedad impone al hombre moderno y afirma que este proceso de “aceleración habría generado una merma de las posibilidades de reflexionar sobre el mundo, un distanciamiento con respecto a las propias vivencias y una imposibilidad de transformarlas en experiencia”. Sibilía, Paula: *La intimidad...* Op. cit., p. 48.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 48.

el pelo o afeita la barba, parecen cuentos tan apasionantes y redondos en su estructura, como dudosos en su verosimilitud”²²⁹.

Burel crea un personaje que tiene el don de contar historias porque sabe todavía escuchar y es capaz de darle vida al recuerdo de los relatos escuchados: Galán sería así un ejemplo de sobreviviente del mundo premoderno de Benjamin, pues no ha perdido todavía la capacidad de transformar en experiencia sus propias vivencias: tanto estas últimas como las que le fueron contadas por sus clientes, se convierten en material para tejer relatos. Es en esta habilidad para ser al mismo tiempo creador de historias y depositario de cuentos ajenos donde reside la operación de rescate por parte de Burel: el peluquero escucha historias o las inventa y, cuando llega el momento de narrarlas, por reales o ficticias que sean, crea una complicidad con sus clientes que remite a aquellas actividades compartidas de la era premoderna, cuando –como recuerda Sibilía– “los oyentes participaban del relato narrado y éste poseía una inestabilidad viviente, era abierto por definición y se metamorfoseaba al sabor de las diversas experiencias enunciativas”²³⁰.

²²⁹ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 69.

²³⁰ Sibilía, Paula: *La intimidad ...* Op. cit., p. 48.

2.3 LA “BUENA ESCRITURA” RIOPLATENSE EN LA ORILLA URUGUAYA: LAS “MÁQUINAS NARRATIVAS” DE HUGO BUREL.

El sueño revela una realidad que es mucho más fuerte que la imaginación. Esto es lo terrible de la vida, lo trágico del arte.

(Franz Kafka)

2.3.1 Miradas ajenas y textualidad urbana: subjetividad en la percepción del paisaje y su adaptación al caso montevideano.

En la obra *Canti orfici*, recopilación de poemas y fragmentos en prosa compuesta por el poeta italiano Dino Campana, aparece una composición en la cual el autor relata un viaje en barco realizado –o sólo imaginado– desde Europa hacia el Río de la Plata, en el intento de huir de un mundo cuyas convenciones sociales lo estaban condenando a un destino de “loco”; al terminarse la navegación transoceánica y acercarse el barco a la costa uruguaya, Campana describe así la llegada al puerto de Montevideo:

Limpido, fresco ed elettrico era il lume
della sera e là le alte case parevano deserte
laggiù sul mar del pirata della città
abbandonata tra il mare giallo e le dune²³¹.

El término “altas casas” utilizado por Campana no hace referencia a la estructura de las construcciones de la ciudad, sino a su ubicación, en la colina del Cerro. El uso de la palabra “pirata” depende de que el poeta se basó para sus versos en la descripción que de la costa montevideana hizo Giuseppe Garibaldi, que –en efecto– en sus memorias habló de la presencia de piratas y corsarios en la bahía de Montevideo. Finalmente, el término “abandonada” expresa una idea no de abandono, sino de alejamiento: de hecho,

²³¹ Campana, Dino: *Canti orfici*, Roma, Newton Compton, 1989, pp. 86–87.

el curador de la edición de *Canti orfici*, Mario Lunetta interpreta el verso “città abbandonata” como “città da cui ci eravamo allontanati”²³².

A partir de esta primera breve referencia a las representaciones literarias de las ciudades latinoamericanas que los viajeros extranjeros redactaron –basándose en una tradición sobre todo europea de crónicas y diarios de viajes–, cabe evidenciar que Montevideo –de la misma manera que la gran mayoría de las capitales del continente– fue objeto de un “proceso de invención” reiterado y –a menudo– notablemente fantasioso. Las primeras representaciones propuestas por extranjeros nacieron de una serie de descripciones de viajes en las que, más que un lugar real, el viajero describía espacios nacidos de sus mismas expectativas y fundados con frecuencia sobre prejuicios o proyecciones de deseos. En el ya citado artículo “Una ‘jirafa de cemento armado’ a orillas del ‘río como mar’. La invención literaria de Montevideo”, Fernando Aínsa dedica una sección a la invención de la ciudad por parte de los viajeros llegados a la capital y señala que “En buena parte de Hispanoamérica, las primeras representaciones literarias de la ciudad surgen de impresiones y crónicas de viajeros, extranjeros de paso que describen y juzgan con rapidez y desenvoltura, cuando no con prejuicio o generosa fantasía, lo que ven o lo que quieren ver”²³³.

La reiteración de tópicos y notas pintorescas surgidos de esta “mirada desde el otro lado”²³⁴ generó –a lo largo de la historia urbana montevideana– un doble resultado: por un lado, se fortaleció una tendencia hacia descripciones idílicas, en parte reales y en parte resultado de la voluntad de esos viajeros de encontrar en la ciudad algo inexistente, pero deseado y esperado. En este primer ámbito descriptivo se podrían colocar los relatos y crónicas de aquellos extranjeros que visitaron la recién fundada ciudad, todavía encerrada dentro de la muralla que delimitaba el perímetro de la hoy Ciudad Vieja. Entre otros, citamos a Dom Antoine-Joseph Pernetty (1763), Francisco Millán y Miraval (1772), Juan Francisco Aguirre (1783), John Mawe (1812), John

²³² Campana, Dino: *Canti...* Op. cit., cfr. Nota 20, p. 87.

²³³ Aínsa, Fernando: “Una ‘jirafa de cemento armado’ a orillas del ‘río como mar’. La invención literaria de Montevideo”. Art. cit., p. 14.

²³⁴ En el artículo citado anteriormente, Aínsa hace referencia a los elementos que caracterizan a los ojos de un extranjero la identidad de una urbe y los define como los “signos distintivos de la ciudad, percibidos desde la *otredad*”. *Ibid.*, p. 14.

Parish Robertson (1834) y –por supuesto– William Henry Hudson y *La tierra purpúrea* (1885).

La segunda consecuencia de la adopción de esta mirada desde “lo otro” ha sido la reiteración de tópicos que acabaron configurando la imagen de una ciudad abstracta: así, la identidad de la capital sería –al menos parcialmente– el resultado de la aceptación por parte de los mismos ciudadanos de una serie de descripciones y “fotografías” del color local que forjarían el *topos* montevideano. Los habitantes de la ciudad se reconocerían en el pintoresquismo con que los extranjeros describieron y retrataron el escenario urbano: emblemático es el caso de la visión de Río de la Plata, que por el sabor dulce y el marrón de sus aguas siempre fue mar y río a la vez, convirtiendo Montevideo bien en una ciudad abierta al océano o bien en un puerto fluvial. De ser así, la ciudad con sus colores, sus tradiciones y sus costumbres no sería otra cosa que una estampa costumbrista, un invento extranjero que nació de una mirada ajena y cuya adopción no obedeció a una representación verídica de la realidad. En este sentido, Aínsa concluye su análisis de la ciudad como “invención de los viajeros”, citando un fragmento en el que Borges define el color local como “un invento extranjero que surge de cómo nos miran los otros y no de cómo somos realmente, pertenencia y pertinencia que puede llegar a tornarse apócrifa en su enfática exageración”²³⁵.

Las diferencias que existen en las formas de percepción de la ciudad por parte de sus mismos habitantes por un lado y de los viajeros o extranjeros por el otro, podría aplicarse también en un sentido contrario; es decir, analizando de qué manera el viajero uruguayo recibe sobre sí el impacto físico y visual en una ciudad desconocida, sobre la cual ha ido creando un universo de expectativas. En la descripción literaria de esta ciudad, aparecerían muy probablemente las mismas visiones *a priori* y los mismos procesos de creación fantasiosa del paisaje, generados por la esperanza de encontrarse con lo soñado. En su ya citada novela *París*, Mario Levrero relata así la fase de adaptación a la nueva realidad parisina por parte de su protagonista: “Comprendo que durante el viaje me dirigía a París con una actitud, si no turística, un tanto novelera; como si viajara a París para conocerlo; ahora me imagino a mí mismo, durante ese viaje

²³⁵ Aínsa, Fernando: “Una ‘jirafa de cemento armado’ a orillas del ‘río como mar’. La invención literaria de Montevideo”. Art. cit., p. 15.

sin memoria, haciendo conjeturas y fantaseando en torno a la ciudad, en torno a lo que esperaba ver y descubrir allí”²³⁶.

Volviendo al eje central de nuestro análisis, estas diferencias existentes en las formas de percepción del espacio urbano entre residentes y viajeros nos remiten al concepto de inteligibilidad de la metrópolis moderna, particularmente relevante en los estudios técnicos y sociales del arquitecto vienés Otto Wagner, autor del plan general urbano para la Nueva Viena, en 1894. La cuestión de la inteligibilidad de la ciudad entra a su vez en relación con el concepto de textualidad de la metrópolis: con este término, Wagner hacía referencia a dos procesos que acontecían en el espacio urbano, uno de creación y otro de destrucción.

El primer punto que Wagner subraya es el siguiente: toda nueva realización arquitectónica que se construye en un ámbito urbano puede ser comparada con la creación de un *texto*, como si la fase de proyección y construcción pudiera compararse con un proceso de “escritura en devenir”. En segundo lugar, y de forma paralela a este primer proceso, se daría también una dinámica de superposición: los cambios que la modernización urbana implican acaban produciendo un fenómeno de parcial destrucción –o remodelación estructural– de lo que ya está presente en la ciudad, como si las nuevas realizaciones (los nuevos *textos*) se superpusieran a las viejas; es decir, a los viejos *textos*.

Analizando la relación entre la inteligibilidad de la arquitectura y la textualidad de la metrópolis, Frisby reflexiona tanto sobre las modificaciones experimentadas por los grandes centros urbanos como sobre las distintas formas de percepción de las mismas por parte de los individuos que los habitan o visitan. De este modo, el autor confirma que la inteligibilidad de la ciudad moderna se encuentra en una muy intensa relación con “la textualidad de la metrópolis y su arquitectura”²³⁷, pues “para los arquitectos y observadores/usuarios/habitantes metropolitanos contemporáneos, esa arquitectura podía ser concebida como un *texto en proceso de ser creado o producido*”²³⁸.

²³⁶ Levrero, Mario: *París*, op. cit., p. 35.

²³⁷ Frisby, David: *Paisajes urbanos...* Op. cit., p. 31.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 32.

Al otro extremo de esta etapa de creación estaría su indirecta: la desaparición de un *texto* preexistente; es decir, de los vestigios y memorias del pasado urbano²³⁹. Así, Frisby concluye: “Al mismo tiempo, la creación de una nueva arquitectura moderna en el contexto de una constelación arquitectónica y urbana históricamente real también implicaba la *destrucción de un texto*”²⁴⁰. En relación con este segundo punto se observa que –a partir de las grandes reformas urbanas del siglo XIX– la doble dinámica de creación y destrucción (y por ende de producción y desaparición de *textos*) se desarrolló –en la mayoría de las ciudades europeas– según una serie de planes de reorganización que preveían, frente a la demolición, una inmediata “reescritura”: se establecía, en efecto, una súbita sustitución de lo eliminado por un nuevo *texto arquitectónico*²⁴¹. Ahora bien, si la ciudad moderna es el espacio de la continua creación y destrucción, su inteligibilidad por parte de sus habitantes y sus visitantes –o descubridores– extranjeros termina reduciéndose a la siguiente doble posibilidad:

a) Una actividad de captación de instantes puntuales, para tratar de atrapar la transitoriedad congénita de las fugaces situaciones urbanas;

b) Un intento de preservación de los *textos* todavía existentes o un esfuerzo de rescate de la memoria de aquellos textos que ya han sido destruidos, como respuesta a la fugacidad del continuo devenir metropolitano.

En relación con el primer punto, esa actividad de captación sería una adaptación a la nueva realidad: la representación de la vida urbana se expresaría bajo la forma de un conjunto de impresiones fugaces, captadas de manera fortuita en un espacio

²³⁹ En relación con el intercambio entre, por un lado, un texto, y por el otro, el espacio y su textura, Fernando Aínsa evidencia la existencia de una geopoética de la ciudad, basada en la “memoria que su trama urbana es capaz de condensar” y añade que “hay que aprender a leer una ciudad en el *texto/textura* que nos proponen las calles y avenidas de sus urbanistas, [...] un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen como la recuperación de un lugar privilegiado del habitar, trama infatigable de imaginación y memoria en la ciudad donde se redimensiona la perdida noción de *genius loci* y se sientan las bases de una nueva arquitectura espiritual”. Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., pp. 27–28.

²⁴⁰ Frisby, David: *Paisajes urbanos...* Op. cit., p. 32.

²⁴¹ En relación al concepto de *destrucción del texto*, Frisby se detiene en esa operación de re-escritura que consistía no sólo en la re-edificación inmediata de las áreas demolidas, sino en la redacción previa de un plan de reconstrucción anterior a la misma obra de destrucción: “Ello adquiriría una relevancia particular en el contexto vienés (como había ocurrido antes, en mayor escala, con Haussmann y su ‘destrucción creativa’ de la París de mediados del siglo), donde parte de la ‘Nueva’ Viena sería construida sobre la ‘Vieja’ Viena”. *Ibid.*, p. 32.

dominado por la velocidad, el movimiento perpetuo y un concepto acelerado de desplazamiento físico. En efecto, según Frisby: “Si la modernidad se concibe como experiencia de lo transitorio, lo fugaz y lo fortuito, su representación monumental sólo podría concebirse como estructura transitoria, fugaz y fortuita, o [como una] estructura implosiva”²⁴².

Desde la perspectiva del sujeto que habita la ciudad –o la descubre y la describe– la sensación de lo efímero puede llegar a manifestarse según diferentes modalidades:

- a) Mediante el uso de formas expresivas construidas sobre un proyecto de fragmentación narrativa. Es el caso de la estructura de la novela *Tijeras de Plata*, en la que la organicidad de fondo se basa en la parcelización narrativa, con un único relator para numerosos cuentos, sin relación entre sí;
- b) Mediante el uso de un lenguaje voluntariamente descuidado, como si el único resultado para conseguir la veracidad fuera la captura de la sensación momentánea y su fiel descripción textual. En este caso no importaría tanto el respeto de la forma, sino la certeza de la “inmediatez de la representación”; es el caso –como se adelantó someramente en una anterior sección– del único verdadero vanguardista uruguayo: Felisberto Hernández;
- c) Mediante el uso de descripciones minuciosas de la debilidad del ser: el texto se concentra en el análisis de un sujeto humano frágil, hundido en un espacio urbano amenazante y rodeado por tensiones que no son descritas “desde arriba” por parte del narrador, sino representadas desde una perspectiva cercana, casi de impotente complicidad.

Este tercer punto se relaciona con la forma narrativa de *El guerrero del crepúsculo*, obra en la que la descripción de la debilidad física y mental del protagonista y del entorno espacial en el que se mueve nos remite a ciertas representaciones plásticas, en particular del arte expresionista. En efecto, en la pintura alemana de la década del diez la descripción de la ciudad nacía de una observación “desde dentro” del

²⁴² *Ibíd.*, p. 33.

caos en el que el hombre vivía; era una descripción que se centraba, según Frisby, “en la vida interior del sujeto humano del paisaje callejero [...]. [En el expresionismo], la calle vista a la distancia, vista desde arriba, tan usual en muchas representaciones impresionistas de la metrópolis, fue reemplazada por un sujeto humano cada vez más frágil, golpeado por el tropel de las caóticas multitudes urbanas, el tráfico y las amenazantes estructuras construidas en la ciudad”²⁴³.

2.3.2 *La cuestión estilística: entre anarquía estética y cuidada pulcritud.*

Las reflexiones anteriores nos permiten introducir la presentación de las tres novelas de Hugo Burel, que se examinarán insertándolas en el contexto local y, al mismo tiempo, nos ofrecen la posibilidad de reflexionar sobre algunos elementos estilísticos y temáticos presentes en el conjunto de su producción narrativa.

A diferencia de la escritura de Felisberto Hernández, cuyo estilo –como se acaba de mencionar– evidenciaba, según Julio Prieto, una “espontaneidad artísticamente calculada, una ficción de espontaneidad”²⁴⁴, Burel es un autor estéticamente perfecto, eficaz constructor de “máquinas narrativas”²⁴⁵ en cuyos engranajes el más minucioso realismo cotidiano se entremezcla con lo inesperado, lo insólito, lo inexplicable, siempre mediante un absoluto cuidado del lenguaje y de los recursos formales.

En el ámbito literario rioplatense de la primera mitad del siglo XX, tanto Felisberto Hernández como Macedonio Fernández, el otro gran excéntrico de la “mala escritura”, promovían el culto deliberado de un estilo voluntariamente descuidado: la mala escritura del pianista uruguayo, en particular, se despliega como resultado de un planteamiento estético que necesita de un estilo negligente para atrapar sensaciones anímicas momentáneas y lograr la impresión de espontaneidad mediante una descripción inmediata de cada percepción.

Ese proceso de búsqueda de una ilusión de libertad en la escritura determinó, sin embargo, en Felisberto Hernández la necesidad de someter sus obras a un largo y minucioso proceso de revisión: la metódica negligencia del autor se convirtió así en “su

²⁴³ *Ibíd.*, p. 34.

²⁴⁴ Prieto, Julio: *Desencuadrados... Op. cit.*, p. 341.

²⁴⁵ Gandolfo, Elvio: “Prólogo”. En *El elogio de la nieve... Op. cit.*, p. 9.

forma de instaurar, a través de vacilaciones y tanteos [...], un estilo afín a la materia vagorosa y casi inasible sobre la que escribe.”²⁴⁶ Si la estructura narrativa y estilística de las novelas y relatos de Burel se basa en la perfección del mecanismo, la mala escritura hernandiana, por el contrario, está organizada según las experiencias cambiantes e inestables de la vida cotidiana. Burel hace del oficio de escribir la expresión de un orden vital regido por la pulcritud, el respeto de los hábitos y la sistematización: el lugar donde escribe es un salón bien expuesto a la luz solar, en un rincón del cual un pequeño y ordenado escritorio constituye –preferentemente de mañana– su mesa de trabajo.

Pulcritud y orden, se decía, en contraste no sólo con el deliberado desorden estilístico de Felisberto, sino también con la historia creativa del otro gigante uruguayo del siglo XX: Juan Carlos Onetti. Éste escribía usando lápiz y bolígrafo y preferentemente de noche. La interpretación de su grafía era tarea de Dolly Muhr, la última esposa, que mecanografiaba lo que el marido escribía a cualquier hora de la noche en papeles sueltos. En una reciente entrevista en Montevideo, Dolly cuenta la dificultad de interpretación de una escritura tan genial y lúcida como incierta por el alcohol y los somníferos: “Yo conocía bien su letra. Juan escribía a cualquier hora, tomaba vino y a veces barbitúricos porque no dormía, entonces sucedía en muchos casos que la letra iba para arriba y para abajo... Pero generalmente era hermosa, sobre todo cuando escribía de día.”²⁴⁷

Volviendo a la cuestión estilística y a la búsqueda de la espontaneidad, Felisberto Hernández inauguró una forma expresiva que buscaba cuidadosamente producir el efecto de lo real, una forma que –según Prieto– con frecuencia “se olvida de su propósito tanto como de las normas del decoro gramatical, y que abunda en tics, errores o accidentes retóricos. En verdad, toda una psicopatología de la vida cotidiana.”²⁴⁸ La aversión a clausurar las frases y al uso de proposiciones adecuadas o la frecuencia en la utilización del hiato gramatical testimonian un doble y meticuloso proceso de búsqueda por parte del escritor: por un lado, trata de alcanzar un efecto de lo

²⁴⁶ Martínez Moreno, Carlos: “Un viajero falsamente distraído”. Número 3-4, 1964, p. 162. S.R.

²⁴⁷ Bajter, Ignacio: *El violín, la máquina y la literatura: con Dolly Muhr, la última esposa...* *Op. cit.*, p. 6.

²⁴⁸ Prieto, Julio: *Desencuadrados...* *Op. cit.*, p. 337.

incompleto como expresión literaria de las dudas o los pensamientos truncos de sus personajes; por otro, intenta expresar lo inmediato, atrapar el instante como si estuviese envuelto en un estado permanente de transitoriedad. Felisberto Hernández se imponía una disciplina de revisión estilística con el fin de escribir sobre “hechos poéticos” y necesitaba de una escritura que no explicara nada, sino que confundiera la explicación: una suerte de “deber estético, que demanda esa *impresión* de confusión y desaliño.”²⁴⁹ En su caso, la máquina narrativa buscaba expresar textualmente la mutabilidad para instaurar en sus páginas la extrañeza y la fugacidad de la experiencia cotidiana.

Hugo Burel, en cambio, parece buscar una estructura “perfecta” en la que la sorpresa, lo inesperado y lo extrañamente humano aparecen como resultado de una construcción lógica inmejorable.²⁵⁰ Y sin embargo, a pesar de los extremos cuidados estilísticos, los procedimientos narrativos que el escritor utiliza –más en las novelas que en los relatos– logran colocar al lector en una posición límite, como si de repente fuera proyectado hacia un lugar en el que los eventos pueden franquear la barrera de lo real e insinuarse en otra dimensión de lo posible.

En el caso de Burel, esta sensación de extrañamiento que la lectura produce no se funda en la búsqueda de una espontaneidad expresiva conseguida mediante una anarquía estética, sino –por el contrario– en la cuidadosa construcción de un entramado narrativo estilísticamente coherente y sin fisuras. Su escritura, lineal y “limpia” no precisa de ornamentaciones ni redundancias y se coloca en el actual contexto de la narrativa uruguaya como una versión contemporánea del vienés *Ornamento y Delito*.²⁵¹ Ya a partir de sus primeros cuentos,²⁵² Burel se inserta de forma estable en el *limes*

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 335.

²⁵⁰ A pesar de declarar su admiración y aprecio por la prosa onettiana, el proceso de creación en Hugo Burel se aleja sustancialmente del modelo de éste. Las evidentes diferencias entre los dos autores resaltan aun más en las palabras de Carlos María Domínguez, cuando subraya lo siguiente: “Como sus admirados Faulkner y Céline, Onetti jamás se preocupó de limpiar su prosa de gerundios, adverbios y repeticiones. A diferencia de las obsesiones borgeanas por la imagen transparente y breve, [...] Onetti ha escrito en la más absoluta anarquía, obsesionado por lo que parecía imposible”. Domínguez, Carlos María: “Onetti”. En *El intérprete*, año 2, número 8, diciembre de 2007, p. 16.

²⁵¹ En el año 1909, el arquitecto vienés Adolf Loos, precursor del racionalismo europeo, publica su ensayo *Ornamento y Delito*, en el que repudia el florido y rebuscado estilo de la Secesión, movimiento creado por Gustav Klimt y versión austriaca del *Art Nouveau*.

²⁵² La publicación de la primera recopilación de relatos se remonta al año 1983, cuando el autor escribe *Esperando a la pianista*. La serie sigue con *El vendedor de sueños* (1986), *Solitario Blues* (1993), *El*

entre la realidad y lo fantástico: desde la ventana de esa invisible pared divisoria, el autor –sostiene Aínsa– “coloniza la periferia del espacio real para crear un personal territorio con fronteras abiertas a lo insólito.”²⁵³

La trayectoria biográfica de Hugo Burel habla de un escritor que –nacido en Montevideo en 1951– pasa su infancia y adolescencia en el barrio de Goes. Ya antes de empezar los estudios universitarios demostró un evidente interés por el arte –el dibujo en particular– y asistió a diversas academias.²⁵⁴ Como resultado de sus primeras actividades artísticas, en 1969 comenzó a trabajar en el sector de la publicidad como aprendiz gráfico en la firma montevideana S&R Antuña: más tarde, la publicidad se transformaría en su principal medio de vida. La instauración del régimen militar en el país, consecuencia del golpe de estado de 1973, impidió al escritor *in nuce* seguir con los estudios empezados en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales: cuando había rendido las primeras ocho materias, el gobierno *de facto* instalado en Uruguay ordenó la clausura de la enseñanza.

Sólo en un segundo tiempo el proceso de formación académica forzosamente interrumpido se completaría con una licenciatura en Letras.²⁵⁵ Actualmente, casado y padre de dos hijos, Hugo Burel es escritor, periodista,²⁵⁶ publicista, diseñador gráfico y profesor en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica Dámaso Antonio Larrañaga de Montevideo. En cuanto al amor a la lectura, paso previo a la escritura, el mismo Burel confiesa la trascendencia del descubrimiento de *El Hacedor*, de Jorge Luis Borges: a partir de aquella revelación, “resuelve que la posibilidad de escribir puede ser algo que luego se transformará en pasión.”²⁵⁷

elogio de la nieve (1995) y la reciente antología que reelabora y reúne algunos de ellos, *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998).

²⁵³ Aínsa, Fernando: “Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones...”. Art. cit., p. 150.

²⁵⁴ Esta primera etapa formativa coincide con la asistencia a un curso de dibujo publicitario en la Continental School y, durante un año, a la Escuela de Artes Aplicadas, dependiente de la Universidad del Trabajo del Uruguay.

²⁵⁵ Burel se licencia en 1986 en el entonces Instituto de Filosofía Ciencias y Letras (hoy Universidad Católica del Uruguay Dámaso Antonio Larrañaga) y en la Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul.

²⁵⁶ Como periodista, publica actualmente la columna “Pinguino Elemental” en la revista *Galería*, que se edita en Montevideo.

²⁵⁷ Burel, Hugo: “Curriculum”. Disponible en: <http://www.burel.com.uy/pages/bio.php> (20/02/2008).

En la cronología de su actividad como escritor se pueden identificar dos etapas directamente relacionadas con la preeminencia de los géneros explorados; es superfluo señalar que, con el tiempo, la definición y duración de las dos fases se encuentra necesariamente sujeta a posibles revisiones, dictadas por la evolución del itinerario del autor. El año 1974, cuando publica su primer relato en un certamen de cuento breve que el diario montevideano *El País* organiza para su suplemento dominical,²⁵⁸ puede ser considerado como *incipit* de la primera fase de su escritura, caracterizada por un predominio de la producción cuentística sobre la novela.

2.3.3 La constitución literaria: antologías de cuentos y primeras novelas (1974-1998).

En los casi veinticinco años que abarca esta primera fase, se concentra la totalidad de sus libros de relatos, resultado de un proceso de recopilación de cuentos a veces aislados o guardados en cajones, otras ya aparecidos individualmente en concursos o certámenes literarios. Paralelamente a la escritura de cuentos, Burel desarrolla una actividad de novelista, cuyo arranque coincide con la publicación de *Matías no baja* (1986).

Forman parte de esta primera etapa las cinco antologías de cuentos: *Esperando a la pianista* (1983), *Solitario blues* (1993), *El elogio de la nieve* (1995), *El ojo de vidrio* (1997), *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998) y las cuatro novelas siguientes, que abarcan un período de 12 años: *Matías no baja* (1986), *Tampoco la pena dura* (1989), *Crónica del gato que huye* (1995), *Los dados de Dios* (1997).

Después de publicar en el suplemento dominical de *El País*, Burel obtiene el segundo premio del concurso literario de Radio Carve con el cuento “El ojo de vidrio”.²⁵⁹ En 1976 participa de la antología *Los más jóvenes cuentan*.²⁶⁰ Seis años después, en 1982, el semanario *Correo de los Viernes* publica su cuento “Esperando a la pianista”. En simultáneo a la actividad narrativa, durante los primeros años de la década

²⁵⁸ Aquel año, el jurado que selecciona el cuento de Burel y lo incluye en la recopilación estaba integrado por Arturo Sergio Visca y Clara Silva.

²⁵⁹ El relato aparecerá, años más tarde, tanto en el libro homónimo de 1997, como en *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998).

²⁶⁰ La antología fue seleccionada por la montevideana Editorial Arca y prologada por Arturo Sergio Visca.

de los ochenta es conocido por el público montevideano por las caricaturas y los dibujos humorísticos que publica en revistas como *El dedo* u *Opción*²⁶¹.

Cuando en 1983 la editorial Libros del Astillero edita la recopilación *Esperando a la pianista y otros cuentos*, lectores y crítica perciben de inmediato la distancia en términos de contenido que el autor quiere establecer entre el estilo humorístico y satírico de su producción gráfica y la sobria y gris melancolía que permea sus cuentos. El libro se compone de ocho relatos (“Esperando a la pianista”, “El martes a las nueve”, “Largo”, “Las vías muertas”, “Hombre en un zaguán”, “El asalto”, “La alemana”, “El quinto piso”) y se presenta como una composición orgánica que impacta por su pulcritud y sobriedad: en ella, el autor cuenta “pequeñas historias individuales” en las que tanto el curso de la narración como el entorno urbano son descritos en un lenguaje cuidado, que evita las trampas psicologicistas. Esa primera recopilación de cuentos, de hecho, puede considerarse como una temprana e inteligente respuesta a aquella franja de la literatura que había marginado la importancia dada a la construcción de personajes y ficciones en favor de la experimentación. Así se expresó, al respecto, Elvio Gandolfo: “A partir del Boom se había caído en el exceso de experimentalismo vanguardista (jugar con el concepto mismo de personaje o ficción, en vez de construir personajes o ficciones) y de los juegos psicologicistas [...] Con sobriedad y cautela, Burel elige en cambio narrar sencillamente una historia.”²⁶²

En cuentos como “El martes a las nueve” o “Esperando a la pianista”, que da nombre al libro, se vislumbra un fondo de melancolía que en los textos posteriores tomará direcciones divergentes: en un caso, esta melancolía se consolidará como la reafirmación del fracaso anunciado de los personajes o de su resignada frustración; en el otro, se acompañará del resurgir momentáneo de esperanzas adormecidas. Al final, sin embargo, todo convergirá hacia la representación de una cotidianeidad sin sentido, como si el autor estuviera construyendo un gran espejo en el que se refleja la existencia

²⁶¹ Véase sección fotográfica al final del presente capítulo (fotografías números 7 y 8).

²⁶² Gandolfo, Elvio: “Fluida descripción del fracaso” en *Opinar*, Montevideo, 02/06/1983.

del ciudadano uruguayo prototípico: así, según Iván Kmaid, cada relato se convierte en “testimonio y crítica de vida y frustraciones de nuestra clase media”²⁶³.

Paralelamente al sondeo poético de la realidad, se empieza a hacer evidente en este libro la gran capacidad del autor para fluctuar de una situación aparentemente “normal” hacia una visión distorsionada de la realidad: es el caso, por ejemplo, de “El quinto piso”, un cuento que –según palabras de Elvio Gandolfo– incursiona en lo fantástico “repitiendo la estructura de muchos de los relatos escritos por maestros del género, desde Cortázar a Lovecraft, y empleando la mezcla del tiempo y el espacio para una narración limpiamente ejecutada.”²⁶⁴

En los años 1984 y 1985 aparecen publicados en el suplemento cultural del semanario *Jaque* “Sofía y el enano” y “La alemana”, relato este último que ya había formado parte de *Esperando a la pianista* y con el cual comienza la “edificación” del balneario imaginario de Marazul y la proyección sobre papel de sus primeros chalets.

1986 está marcado por la publicación, en Sudamericana-Planeta, de *Matías no baja*.²⁶⁵ Se trata de una novela de ambientación típicamente montevideana, en la que el escritor reafirma la temática del desarraigo existencial ubicándola en un escenario urbano que alienta el deseo de soledad y aislamiento del protagonista. En la ciudad, cuenta Burel, “tenemos un tipo que hace por lo menos ocho días habita en forma permanente el altillo de su casa. [...] Aparentemente, sus intenciones son las de permanecer encerrado, y, lo que es más grave, impedir el ingreso de persona alguna a la habitación”²⁶⁶. Al reconocerse como un escritor “cuya temática se nutre de experiencias ciudadanas y que repara en personajes y situaciones extraídos de ambientes que reconoce como próximos,”²⁶⁷ Burel cuenta las grandes y pequeñas tragedias del vivir

²⁶³ Kmaid, Iván: “Excelencias de un joven narrador”. En: *Fin de semana – El diario*, Montevideo, 1983. El artículo mencionado pertenece a una recopilación de reseñas sobre Burel y su obra que recibí en Montevideo de manos del autor. La falta de referencias se debe a que en algunas de las fotocopias no aparecen fechas de publicación ni números de página.

²⁶⁴ Gandolfo, Elvio: “Fluida descripción del fracaso”. *Art. cit.*, p. 15.

²⁶⁵ El título mismo hace referencia a una pequeña historia barrial y futbolística del Montevideo de los años '60, cuando un modesto equipo, el Fénix, peleaba anualmente para evitar el descenso a segunda división y siempre conseguía salvarse en el último partido. Su hinchada, fiel y cálida, había creado un lema “Fénix no baja” como homenaje y conjuro contra el descenso.

²⁶⁶ Burel, Hugo: *Matías no baja*, Montevideo, Sudamericana-Planeta, 1986, pp. 46–47.

²⁶⁷ El fragmento pertenece a una entrevista al autor, aparecida en *Fin de semana – El diario*, titulada “Hugo Burel, narrador uruguayo en editorial internacional”, el día 16 de mayo de 1986. El texto forma

cotidiano sin caer ni en la descripción naturalista del entorno espacial, ni –mucho menos– en la representación de simples instantáneas costumbristas. Por el contrario, lo que propone es una forma de “realismo personalizado”, pues la tarea del escritor –según afirma– es la de crear universos narrativos que garanticen la supervivencia de los elementos realistas, vistos “a través del sesgo que la visión del autor aporta y que el lector completa y enriquece”.²⁶⁸

Siempre en 1986, obtiene el primer premio para la categoría *Obra Inédita* en el Concurso Literario Municipal con “El vendedor de sueños”.²⁶⁹ Ese mismo año, Sudamericana–Planeta publica el libro homónimo, integrado por la *nouvelle* que da título a la recopilación y por siete relatos más. El autor es elegido por el diario *El Día* como Mejor Escritor del Año. Con la publicación de esta antología, Burel logra consolidar en sus relatos un estilo fluido y esa visión oblicua que ya se vislumbraba en *Esperando a la pianista*; en su artículo “La realidad y la nieve virtuales”, Gandolfo subraya que *El vendedor de sueños* coloca al escritor “en un territorio personal donde se fundía su capacidad para escribir una prosa fluida con la mirada lateral, característica de la mejor literatura fantástica, para descubrir nexos entre mundos distintos de la así llamada realidad.”²⁷⁰

El año siguiente, en el concurso organizado con motivo de la Décima Feria Internacional del Libro en Montevideo, Burel recibe una mención por su cuento “Contraluz”: así, el relato es incluido en el volumen *Los diez de la 10ª*. En 1989, participa con “Indicios de Eloísa” en el volumen *Cuentos del mare nostrum* editado por Trilce, y con “Dar en la tecla” en la recopilación *Cuentos bajo sospecha*, también bajo el sello de Trilce. El año concluye con la publicación por parte de Sudamericana de la novela *Tampoco la pena dura*, distribuida en Montevideo y Buenos Aires. El libro, que el año siguiente obtiene la primera mención del Concurso Municipal de Literatura, se configura como una instantánea de recuerdos y esperanzas utópicas que se remontan al

parte del material recibido de manos del mismo escritor. No aparecen mencionados ni el nombre del entrevistador ni el número de página de la entrevista.

²⁶⁸ Entrevista al autor, en: “Hugo Burel, narrador uruguayo en editorial internacional”. *Art. cit.* S.R.

²⁶⁹ El jurado del concurso estaba integrado por Enrique Estrázulas, Elvio E. Gandolfo y Alberto Oreggioni.

²⁷⁰ Gandolfo, Elvio: “La realidad y la nieve virtuales”. En *El País Cultural*, Montevideo, 1/3/1996., p. 3.

año 1968: a lo largo de la narración, la trama va adquiriendo los rasgos de una intensa reflexión sobre la duración de los sentimientos, el desarraigo, la caída de los sueños y la capacidad de los recuerdos para persistir en la conciencia humana.

En el ambiente literario montevideano hubo, durante la redacción de la novela y después de su publicación, una postura crítica que reprochó al autor tanto su visión “demasiado personalizada” de la década de los sesenta como su decisión de representar, aun ficcionalizados, los años de la guerrilla izquierdista militante y la consiguiente represión militar. El mismo Burel confiesa en una entrevista a Gandolfo que: “había una cuestión crítica flotante: no te metas con la guerrilla, [me decían], no te metas con los militantes, no te metas con la represión, no te metas con la gente de derecha.”²⁷¹ En este clima de hostilidad Burel, consciente de que nadie posee el don del perfecto distanciamiento acríptico de una época tan compleja, alterna invención y realidad, sin desdeñar incursiones puntuales tanto en el mundo del cine (toda la novela puede ser considerada un homenaje a la película *Blow Up* de Antonioni), como en los recuerdos personales (líder de un grupo musical en sus años juveniles, el autor confiesa al crítico argentino la importancia del elemento autobiográfico y afirma que al redactar la novela sintió que “[su] orquestita de rock estaba tocando allí”²⁷²).

A pesar de que la estructura narrativa presenta “varias líneas que se cruzan, que aparecen, desaparecen o se completan varios capítulos más adelante,”²⁷³ la obra mantiene no sólo una sólida lógica expositiva, sino también una coherencia ambiental con la producción bureliana anterior, pues enlaza con las anteriores narraciones ambientadas en el “condado” marítimo de Marazul. Así, este balneario imaginario de la costa este del país, cuando el otoño ha vaciado sus calles de turistas, sirve de escenario –solitario y casi baldío– para el ejercicio nostálgico de la memoria: “Afuera, el otoño instalado en la costa y la persistencia del viento del Sur habían armado un día sin sol, y una playa vacía e inhóspita. El balneario casi deshabitado la recibía con puertas y

²⁷¹ Gandolfo, Elvio: “Después del blues”. En *El País Cultural*, Montevideo, 1/3/1996. p. 4.

²⁷² *Ibíd.*, p. 4.

²⁷³ *Ibíd.* p. 4.

ventanas clausuradas [...] Quiere despertar y que Martín y el verano estén otra vez sobre ella.”²⁷⁴

Las rutas rumbo al este del país, los tiempos lentos del verano, las playas de los pequeños balnearios atlánticos, las llegadas de los primeros turistas a comienzos de temporada constituyen para Burel un conjunto de “valores” íntimos y arraigados, como el recuerdo de una casa de la infancia. De hecho, ya a partir de su primera novela, *Matías no baja*, el escritor retoma aquellos fragmentos de vida: “Sin contar las imágenes de los paseos al balneario, [...] invadiendo la playa como una horda encegueda por el sol [...] y extender lonas, abrir sombrillas, preparar el mate, destapar bebidas, [...] zambullirse, salir, zambullirse, salir, jugar a la paleta, a la pelota y a la pilita, y terminar exhaustos, colorados y felices”²⁷⁵. Describir por escrito el ruido de las olas o el silbido del viento, los destellos de los rayos sobre la superficie del mar, los colores de las bajas casas de madera de los pescadores locales no supone un mera práctica literaria en la que mezclar realidad, fantasía y onirismo, sino que responde a la “necesidad” del autor de revivir en la morada una parte de la vida, como si hoy en día en el mismo elegante apartamento del montevideano Bulevar Artigas siguieran persistiendo los ruidos de aquel mar del pasado.

En la novela, representación de una época que para muchos supuso la última posibilidad de la utopía, se plasma esta sensación en la figura de un joven fotógrafo que vive en la continua y frustrada búsqueda de un instante único, capaz de eternizarse en el perímetro de una simple fotografía. Sobre el tema, Delgado Aparain afirma que esta generación de autores uruguayos es hija “del Mayo francés, del “Che”, de la guerrilla urbana, de los Beatles, del primer Piazzolla, de la ostentación del hambre, [...] de la revolución cubana, de la nada sartreana, del cine, del descubrimiento de Faulkner y Salinger [...], del fin de Vietnam y de los tupamaros”²⁷⁶. Resulta así creíble suponer que las críticas recibidas por el autor, más de carácter socio-político que literario, se inserten en esta suerte de “trauma nacional” que es para Uruguay la superación emocional de las dos décadas más violentas de los últimos cien años de su historia: nos referimos a la

²⁷⁴ Burel, Hugo: *Tampoco la pena dura*, Montevideo, Sudamericana, 1989, p. 286.

²⁷⁵ Burel, Hugo: *Matías...* Op. cit., p. 49.

²⁷⁶ Delgado Aparain, Mario: “El largo camino de la Vida Breve rioplatense”. *Art. cit.*, p. 221.

revolución tupamara, primero, y a la represión militar después, con los años de dictadura que siguieron.

Paralelamente a las esperanzas de conseguir la liberación de los imperios capitalistas, en Latinoamérica la tensión a nivel social desembocó en enfrentamientos armados entre grupos revolucionarios y fuerzas militares, resultado de un choque inevitable entre ideologías extremas: los tupamaros en Uruguay –y los montoneros o el ERP en Argentina– no dudaron en recurrir a la violencia para afirmar su posición contra el estado burgués; en el ámbito cultural, una parte importante del mundo intelectual se implicó en esa lucha, en un proceso de identificación entre revolución y cultura que –sin embargo– no puede extenderse a todos los aspectos. Según señala Karl Kohut, este deseo de constituir en los países sudamericanos un sistema socialista que liberase a los pueblos explotados del imperialismo, hizo que “la gran mayoría de los intelectuales simpatizara con las metas [de montoneros y tupamaros], si bien tal vez no siempre con sus métodos”.²⁷⁷

Volviendo a la trayectoria literaria de Burel, a finales de la década de los '80 el escritor comienza a colaborar con el suplemento del viernes *El País Cultural* y con *Cuadernos de Marcha*. En 1991 la novela *Tampoco la pena dura* integra el trío de finalistas del Premio Bartolomé Hidalgo y acaba siendo la más votada por los críticos consultados. Al mismo tiempo, el cuento “Sofía y el enano” participa de la antología *20 años del cuento uruguayo (1970-1990)*, editada en Montevideo por Linardi y Risso.

El año 1992 ve la creación por parte de Burel del suplemento *El Observador Ilustrado*, que publica el diario *El Observador Económico*, en el que el autor trata temas culturales de varias disciplinas. También en este año participa del volumen *Cuentos a muerte* de la Editorial Trilce con “El outsider”. La misma Trilce publica el año siguiente *Solitario Blues*, libro que reúne varios textos que –según palabras del mismo Burel– “andaban diseminados por ahí, en publicaciones heterogéneas algunos, en cajones distantes otros.”²⁷⁸ En el volumen es posible identificar dos grandes líneas temáticas, cada una de las cuales implica a su vez una ulterior bifurcación. La primera se relaciona con la ambientación espacio-temporal de los relatos: el conjunto de cuentos describe

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 12.

²⁷⁸ Burel, Hugo: “Prólogo”. En *Solitario Blues*, Montevideo, Trilce, 1993, pp. 9-10.

tanto situaciones del pasado (por ejemplo, la vida en el Montevideo de la Segunda Guerra Mundial), como momentos de un porvenir imaginario, que Gabriel Peveroni define como una serie de “desvíos que nos llevan desde el Montevideo de la década de los ’40 hasta otro claramente futurista.”²⁷⁹

En lo que a la segunda línea temática se refiere, Fernando Aínsa y Omar Prego subrayan –una vez más– la doble vertiente en la que se divide la narrativa bureliana: el realismo de lo cotidiano y la presencia discreta de lo fantástico. En la obra de este autor, señala Aínsa, quizá más que en ninguna otra de su generación, se produce “la creativa y armoniosa integración de la rica herencia de Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. En sus cuentos se consagra esa mirada sesgada y el ensanchamiento de los límites de lo verosímil por el absurdo y la irrupción de lo fantástico en la vida cotidiana que caracteriza a los universos reconciliados de ambos autores.”²⁸⁰

Reflexionando sobre esa armónica dualidad y consciente de la arbitrariedad de cualquier categorización, Prego identifica por una parte los relatos de la cotidianeidad y el realismo y, por otra, los cuentos impregnados de matices fantásticos: “Nos gustaría [...] establecer, tentativamente, una división entre los cuentos fantásticos [...] y cuentos realistas que contiene el libro”.²⁸¹ En textos como “La perseverancia del viento”, narrado en primera persona, Burel se apropia de la enseñanza de Cortázar y coloca lo fantástico donde no se esperarían grandes sorpresas, en todos los planos y ámbitos de la narración; de esta manera, Burel alcanza la “máxima proximidad entre mundo narrado y mundo del lector. El protagonista aparece como un alter ego del emisor y del receptor del texto.”²⁸²

En 1994, la Editorial Graffiti incluye el cuento “La perseverancia del viento” en la antología *Cuentos por uruguayos*, y en noviembre del año siguiente Burel obtiene el primer premio en la categoría inéditos del Concurso del Ministerio de Educación y Cultura con la novela *Crónica del gato que huye*, publicada por la Editorial Fin de Siglo. En este mismo año, por primera vez a un escritor uruguayo se le otorga el premio

²⁷⁹ Peveroni, Gabriel: “El diseño de la soledad”, *El Día-Cultural*, Montevideo, 09/06/1993, p.19.

²⁸⁰ Aínsa, Fernando: “Del canon a la periferia...” *Art. cit.*, p. 151.

²⁸¹ Prego Gadea, Omar: “Los Blues del solitario”, Montevideo, Cuadernos de Marcha, junio de 1993, p.

68.

²⁸² *Ibíd.*, p.68.

Juan Rulfo de Radio Francia Internacional. El relato ganador es “El elogio de la nieve”, que inmediatamente después (el 23 de diciembre de 1995) es publicado por Fin de Siglo, en una breve recopilación que incluye también el cuento “El vendedor de sueños”. En 1996, el escritor chileno Reinaldo Marchant compila una antología chileno-uruguaya de cuentos, *Lautaro-Montevideo Segundo vuelo*, que viene prologada por Mario Benedetti: en ella, Burel participa con su cuento “Marina”.²⁸³

En agosto de 1997, Alfaguara publica la novela *Los Dados de Dios*: el libro es considerado por *El Estante* como la mejor novela del año. A pocos meses de la edición, el suplemento *El País Cultural* la incluye en la lista de los 10 mejores libros de 1997, en un *ranking* muy amplio que incluye también varios textos extranjeros. En los primeros tres meses de su publicación –setiembre, octubre y noviembre de 1997– *Los dados de Dios* encabeza la lista de libros uruguayos más vendidos. Gran experimento formal, la novela consta de tres partes independientes (en este orden: setiembre de 1955, mayo de 1994 y marzo de 1969) que pueden ser leídas por separado, como si de tres *nouvelles* se tratara, y que sin embargo conforman un resultado narrativo unitario y homogéneo. De la misma manera que una pieza musical de Bach nace de dos líneas melódicas aisladas –una por mano derecha, otra por mano izquierda– y la composición final no es la simple suma del trabajo de las dos manos, Burel utiliza las tres historias entrelazadas para construir una novela polifónica en la que cada “pieza” interactúa con las demás para rememorar el pasado. El libro es el resultado de un proceso a través del cual el escritor, según observa Georgina Torello, “enhebra las perlas de un collar de búsquedas y desencuentros.”²⁸⁴ En la continua alternancia del pasado y el presente aparecen representados aquellos valores políticos y sociales contenidos en la historia reciente de Uruguay y Argentina: el relato de los acontecimientos reales –como la epidemia de poliomelitis que afectó la ciudad de Montevideo en la década del ’50 o el golpe de estado en Argentina que obligó al exilio al presidente Perón– se alterna con la representación de los sentimientos ficcionalizados de los dos protagonistas (cuyos

²⁸³ En el mismo año, Burel es seleccionado como finalista en dos categorías para el Premio Bartolomé Hidalgo, otorgado por la Cámara Uruguaya del Libro en ocasión de la 19ª. Feria Internacional del Libro. En la categoría cuento el autor participa con “El elogio de la Nieve” y en la de novela con *Crónica del gato que huye*.

²⁸⁴ Torello, Georgina: “Historias al borde del lenguaje”. En *Crítica*, Montevideo, 07/09/1997.

nombres el autor reduce a dos simples iniciales: A y B), y con unos eruditos monólogos sobre arte, historia y filosofía.

En calidad de novela-tríptico, *Los dados de Dios* presenta una gran variedad de perspectivas convirtiéndose en una mirada múltiple sobre la perdurabilidad de los sentimientos, los engaños del destino, el rescate de la memoria a través del arte²⁸⁵ y los efectos del paso del tiempo sobre los hombres y las cosas. Un tiempo que transcurre inclemente y contra cuyo poder el ser humano necesita erigir los baluartes del recuerdo, como evidencia Burel en el siguiente fragmento:

La arquitectura actual ha eliminado los sótanos y las buhardillas. En los apartamentos, sobre todo, sólo se vive el presente, lo inmediato, lo cotidiano. Alguien debería reflexionar sobre esa simplificación de nuestra morada. Esta casa me ha pertenecido desde que nací [...] Amparo quiere que la vendamos y nos mudemos a la costa: en uno de los apartamentos que su madre le dejó, sin pensar en otra cosa que abolir recuerdos, perderlos para siempre en la mudanza.²⁸⁶

Volviendo a la biografía del autor, en enero de 1998 Alfaguara publica la recopilación de cuentos *El ojo de vidrio y otras maravillas*, que se entrega junto con el diario montevideano *El Observador* en la colección de cuentos de verano. El libro se compone de siete relatos (“El quinto piso”, “Contraluz”, “Escapes transitorios”, “Pincelada de azul sobre gris”, “La perseverancia del viento”, “Sofía y el enano”, “El ojo de vidrio”), cuatro de los cuales serán incluidos en septiembre del mismo año en *El elogio de la nieve y 12 cuentos más*,²⁸⁷ editado por Alfaguara.

²⁸⁵ En el tercio que se desarrolla en 1994, el culto monólogo de uno de los personajes revela el afán del ser humano en cuanto artista por agregar sus propios recuerdos a imágenes destinadas al olvido y a la desaparición: “Cuando Monet, ya anciano, pintó los famosos nenúfares de su jardín de Giverny, lo alentó la obsesión de salvarlo todo [...] Quería rescatar del olvido y del aniquilamiento lo esencial de aquel lugar que él había construido [...] y que en ese momento final de su vida era lo más importante que poseía. Entonces no estaba sólo pintando: le estaba agregando a lo visto sus propios recuerdos y toda la melancolía de saber que a la postre, esa luz, esa atmósfera tan cambiante [...], iba a hundirse irremediabilmente en la negrura”. Burel, Hugo: *Los dados... Op. cit.*, pp.182-183.

²⁸⁶ Burel, Hugo: *Los dados... Op.cit.*, pp. 176-177.

²⁸⁷ En el año 2004 el sello Punto de Lectura reeditaría *El elogio de la nieve y 12 cuentos más*.

El ojo de vidrio y otras maravillas es un libro de rasgos típicamente urbanos e inequívocamente montevideano: de hecho, en el prólogo el mismo Burel afirma haber escuchado en un café del barrio del Cordón, en Montevideo, la historia que le da el título; afirma el autor que por aquel entonces –a mediados de los setenta– ese relato sobre compadritos rioplatenses, frecuentadores de boliches y pequeños estafadores, le fue contado como verdadero y que sólo tuvo que cambiar la ambientación del Cordón por la Ciudad Vieja y darle un nombre creíble al protagonista para escribir un cuento destinado a ser leído en un programa literario por Radio Carve. Después de escuchar el “tono tanguero y levemente malevo” que el locutor, Gastón Labadie, le había dado a la narración, el autor se reafirmó en su convicción de que ése era “un cuento para ser escuchado pero no leído. En su origen tiene una condición oral, una cadencia de conversación bolichera.”²⁸⁸

Más tarde, cuando el relato fue reescrito para la publicación e integrado en el libro, Burel supo mantener una coherencia temática a lo largo de todo el volumen. Los siete textos conforman un conjunto homogéneo, dominado por la ambientación urbana y el elemento maravilloso, cuya integración se debe a la vinculación que los demás cuentos tienen con “El ojo de vidrio”: en todos ellos –dice el autor– hay elementos que son “portadores de un objeto o un suceso que trasciende lo cotidiano y que por comodidad he llamado *maravilla*.”²⁸⁹ Lo maravilloso y lo insólito, en esta recopilación, nacen de experiencias reales, de recuerdos de juventud anclados a vivencias urbanas del pasado del escritor. Es el caso del cuento “El quinto piso”, en el que un sueño extraño e inexplicable del autor se mezcla con el recuerdo de una juvenil experiencia de ascensorista en el hoy desaparecido Hotel Alhambra, en la céntrica Plaza Matriz.

Transversalmente a los ejes señalados, otra vertiente temática recorre la producción cuentística bureliana: nos referimos a su peculiar revisión ficcional de los años de la dictadura, que emergen en por lo menos cuatro relatos de la antología *El elogio de la nieve y doce cuentos más*: “Belzebuth”, “El rock de la mujer perdida”, “Escapes transitorios” y “A quince segundos del final”. Aun cuando en estas narraciones adquieren protagonismo las manifestaciones más extremas de la represión,

²⁸⁸ Burel, Hugo: *El ojo de vidrio y otras maravillas*, Montevideo, Alfaguara, 1997, pp. 5-6.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 6.

Burel consigue reflejar el miedo y la tensión bajo los que se vive en esta situación a partir de pequeñas historias individuales y rechazando la incursión en la Historia con mayúsculas. El autor cumple así la revisión histórica típica de la posmodernidad entendida, como señala Francisca Noguerol, como “un clima de época caracterizado por el recelo ante cualquier tipo de discurso autoritario, el triunfo del pensamiento *débil*, el derrumbe de la noción de jerarquía y la defensa de los márgenes, que pasan a ocupar un lugar preeminente.”²⁹⁰ En este sentido, Burel se coloca lejos de las reflexiones filosóficas y sociológicas de la gran mayoría de los escritores que en los setenta protagonizaron el *boom*; por el contrario, se acerca más a las orientaciones estéticas del *postboom*, cuyas tramas se basan en episodios mínimos de la esfera privada, desarrollando “pequeñas historias relacionadas con la memoria, el amor, la soledad, argumentos que coinciden en el fracaso final de sus personajes.”²⁹¹

Los acontecimientos que sacudieron a la sociedad uruguaya durante la dictadura militar constituyen una vena temática desarrollada especialmente a partir de la mirada del perseguido (o del que teme la persecución). Como señala Carlos Vaz Ferreira, la historia tiende a eliminar a “los hombres que sienten todos los sentimientos, todos los ideales, y cuya acción es menos [...] descriptible [...]. Ni la opinión ni la historia registran ni valoran mucho de lo mejor de los hombres mejores, que está en todo lo que [...] contuvieron o reprimieron [...]; en todos los errores, faltas, a veces crímenes que fueron capaces de no cometer.”²⁹² El mérito de Burel reside justamente en saber contar la historia menuda de quienes –durante aquellos años y los inmediatamente anteriores– sufrieron, huyeron, murieron o volvieron al país, pero siempre lo hicieron en silencio.

2.3.2. *Afirmación definitiva: las “grandes” novelas (1999–2008).*

La publicación de *Los dados de Dios* y de la antología *El elogio de la nieve y 12 cuentos más* constituye un punto de inflexión en la producción narrativa de Burel y marca un límite entre la primera etapa artística y la fase de la madurez literaria del

²⁹⁰ Noguerol, Jiménez, Francisca: “Últimas tendencias y promociones”. En Trinidad Barrera (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX. Tomo III*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 167-180.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 2.

²⁹² Courtoisie, Agustín: “La vuelta de un grande. Carlos Vaz Ferrerira, filósofo (1872-1958)”. *Art. cit.*, p. 2.

autor. En la primera década del nuevo siglo la novela adquiere en Burel un carácter poliédrico, infrecuente en un mismo escritor. Novela histórica de amplio horizonte, *thriller* psicológico de connotaciones eminentemente urbanas, reiterados homenajes –a través del trabajo de la memoria– a un país desaparecido, sátira sobre el plagio literario, novela negra: Burel recorre estos múltiples caminos sin renegar de los logros conseguidos en la fase de “formación” en términos de limpieza estilística, ingeniosa y lineal construcción de la trama y un infaltable culturalismo, nunca exhibido con presunción. El minucioso trabajo de construcción del engranaje narrativo sigue siendo base de la creación de sus pulcras historias, que que se mueven entre lo fantástico y una versión personalizada de realismo, con una agilidad y elegancia descriptiva que nunca cae en lo “fácil”.

En la última década, las publicaciones burelianas incluyen las siguientes novelas: *El autor de mis días* (2000), *Los inmortales* (2003), *Tijeras de plata*, (2003), *El corredor nocturno*, (2005), *El desfile salvaje* (2007).

La nueva etapa comienza con una incursión en el teatro: en 1999 el cuento “El elogio de la nieve” se convierte en una obra teatral cuya adaptación corre a cargo del mismo Burel. La pieza se estrena en el Teatro del Anglo de Montevideo en septiembre de 1999, dirigida por Marcelino Duffau. En Argentina, *El autor de mis días* es finalista del premio Clarín-Aguilar de novela, siendo seleccionada en Buenos Aires como una de las diez mejores entre más de 700 presentadas. La obra fue luego publicada por Alfaguara en julio de 2000²⁹³. En la ficción, el protagonista –Rogelio Novaris– es un escritor fascinado por Graham Greene y su novela *El tercer hombre*; el personaje decide emprender la reelaboración de la obra con el intento de mejorarla: “Sólo voy a resumírtelo: no estoy copiando a Greene, lo estoy reescribiendo para mejorarlo,”²⁹⁴ redacta en una carta el protagonista, obcecado por su misión. Resulta evidente en la novela el paralelismo con el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”. En el relato del autor argentino, un modesto escritor francés de comienzos del siglo XX es atormentado por el propósito de escribir el Quijote: más puntualmente, no busca

²⁹³ En este mismo año consigue también éxitos en el ámbito audiovisual: su cuento “Las vías muertas” es seleccionado para el ciclo de TV *Ciudad –Canal Cable de la Intendencia Municipal de Montevideo– Cuentos para ver*, dirigido por Juan Carlos Rodríguez Castro.

²⁹⁴ Burel, Hugo: *El autor de mis días*, Montevideo, Alfaguara, 2000, p. 46.

redactar una versión contemporánea de la obra cervantina, sino escribirla línea por línea en el presente, pero sin haber vivido las experiencias de Cervantes y siendo –en cambio– un poeta simbolista artísticamente impregnado de la cultura imperante en los años veinte del siglo pasado. Menard no quiere reescribir el Quijote ni convertirse en un escritor del siglo XVII: por el contrario, desea realizar una obra diferente, que trascienda las malas versiones existentes y supere al texto que la origina.

A través del intercambio de correos electrónicos entre Rogelio Novaris y Alfredo Wallace, personaje virtual que Novaris crea para darle un protagonista a su “versión definitiva” de *El tercer hombre*, Burel consigue dos objetivos, que superan la mera exposición de los hechos: primero, ahonda en la profunda y sutil diferencia que existe entre la intertextualidad y el plagio de una obra artística; en segundo lugar, plantea la paradójica cuestión de lo que podría ocurrir si en la fase de creación de un texto se pudiera prescindir del mismísimo autor.

A pesar de que la producción de la década 1999–2008 es eminentemente novelesca, la coherencia con la obra cuentística anterior no se pierde; con frecuencia, Burel guiña el ojo a sus lectores a través de referencias a lugares que habían sido escenario de los relatos ambientados en su balneario imaginario: “Estoy otra vez en casa, al menos en la vieja cabaña que la familia de Viv tiene en Marazul [...]”²⁹⁵, escribe Rogelio a su personaje Alfredo en la última carta que le envía. En efecto, en *El autor de mis días*, el lugar que Burel elige para que el protagonista se recupere de un intento de suicidio es otra vez el balneario escenario de sus cuentos: el “viejo chalé” de Marazul, con sus puertas que chillan y exhalan “un crujido sordo”, simplemente cambia de propietario. Donde antes vivían la madura señorita Lupe (“Marina”) o el ladrón que se enamora de la joven alemana (“La alemana”), ahora descansa Rogelio, entre polvorientos muebles y objetos que huelen a viejo: “Cuando entré sentí miedo y el olor que había me pareció inquietante: una mezcla de opio, licor barato, café frío, tabaco ruso y mugre”²⁹⁶.

En el mismo 2000, la editorial serbia I.P. Svetovi selecciona el cuento “El elogio de la nieve” para integrar la antología de narradores latinoamericanos *Maestros*,

²⁹⁵ Burel, Hugo: *El autor... Op.cit.*, pp. 258–259.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 261.

aprendices e iconoclastas; se trata de una recopilación elaborada por Branko Andjic, con traducción al serbio de las obras de los más destacados autores latinoamericanos del siglo XX, entre los que resaltan los nombres de Borges, Cortázar, Bioy Casares, Onetti y Benedetti, entre otros. En 2001, cuando el comité de lectura de Alfaguara selecciona obras de todas sus filiales latinoamericanas para emprender el desembarco comercial en España, el autor elegido por Uruguay es Hugo Burel y la novela *Los dados de Dios*, ya presentada en Argentina.

En septiembre del mismo año, *El guerrero del crepúsculo* gana el VII Premio Lengua de Trapo de Novela, siendo seleccionada entre más de 200 obras procedentes de todo el mundo: la entrega del premio tiene lugar en Madrid, en la Casa de América. A partir del mes de noviembre la novela es lanzada al mercado internacional y en 2002 presentada en la Feria Internacional de Libro de Guadalajara. Con la publicación de *El guerrero del crepúsculo*, Burel recrea en la ficción un paisaje urbano conocido y sin embargo inhóspito, en el que el protagonista se mueve invadido por una sensación de inexplicabilidad de los hechos a su alrededor: a pesar de resultar claras al lector las causas de este extravío de la conciencia, la sensación que la novela genera es la de una decidida incursión en el territorio de la extrañeza, que –como señala Mercedes Estramil–, “lleva el tópico de la muerte al renglón de lo fantástico.”²⁹⁷ No hay en la novela una ubicación temporal clara: si la historia parece situarse en principio entre la década de los '50 y de los '60, pronto el escritor desbarata las certezas que el lector había adquirido, recurriendo a representaciones de acontecimientos cronológicamente posteriores como en el caso de la escena de un interrogatorio pseudo-policial, que remite con claridad a los años de la dictadura. De hecho, el mismo Burel destaca: “Hay una ubicación temporal entre los '50 y '60, después estaría toda la secuencia del interrogatorio que podría remitir a los años de dictadura, en los '70.”²⁹⁸

Una cita de la *Divina Comedia*, “Io non morì e non rimasi vivo”, expresa la dimensión de onirismo y aterritorialidad de la novela, describiendo el estado de semi-muerte en el que se debate el protagonista, un estado de “inconsciente conciencia” que

²⁹⁷ Estramil, Mercedes: “Con la cabeza abierta”. En *El País Cultural*, Montevideo, 25/02/2002, p.13.

²⁹⁸ Tejeda, Armando: “Hugo Burel: *La primera frase de La Metamorfosis* cambió la literatura para siempre”. *Art. cit.*, p.2.

marca el tiempo y espacio de la obra.²⁹⁹ A lo largo de los siete capítulos se va delineando la relación existente entre los paisajes del Montevideo actual y otros de hace cinco décadas descritos en la novela: este proceso de identificación se basa, por ejemplo, en recursos narrativos como la descripción de antiguos cines en decadencia cuyas salas³⁰⁰ –en una época ricamente decoradas– ahora sirven de espacio de encuentro para comunidades neo-evangélicas y movimientos religiosos que aseguran a sus adeptos la salvación del alma.³⁰¹ Toda la ciudad, con su grandeza abolida y su deterioro físico, que borra inexorable las huellas del pasado, va eliminando las referencias topográficas y –observa Estramil– se “modifica espacial y temporalmente como una zona tarkovskiana, pero sin duda pertenece a Uruguay.”³⁰²

Al tema de la imposibilidad de aceptación de la muerte, Burel añade en la novela unas reflexiones sobre aquellas “actitudes traicioneras” que el ser humano se autoinflige a diario: por una parte, el escritor denuncia la incapacidad de disfrutar de la vida cuando las circunstancias ofrecen al hombre esta oportunidad; por otra, subraya la cobardía que impone quedarse anclado en una estéril rememoración nostálgica de pasado³⁰³. Es por eso que el protagonista del libro provoca una mirada conmovedora, no sólo por su destino, sino por esa “sensación flotante de llevar ya tiempo muerto, de repetir actos sin sentido y no entender cómo fatalmente ocurren las cosas.”³⁰⁴

²⁹⁹ Esta misma cita de Dante aparece también en la novela *Un caso acabado* de Graham Greene, como el mismo autor cuenta en la entrevista de Tejada.

³⁰⁰ El título de la obra hace referencia a una escultura que se encuentra en el *hall* de un cine frecuentado en su juventud por el protagonista. De las estatuas que lo adornaban sólo queda una: a la escultura le falta su pareja, el “guerrero del crepúsculo” del título.

³⁰¹ En el año 2005 una de las películas de mayor éxito en el mercado cinematográfico local fue *Alma mater* (director: Álvaro Buela; producción: Buen Cine; duración: 100 minutos; actores: Roxana Blanco, Walter Reyno, Humberto de Vargas, Nicolás Becerra). El director adapta al Uruguay de hoy una historia de inspiración bíblica cuya base argumental sigue la Anunciación de la Virgen María según la cuentan los Evangelios y que se desarrolla en parte en un ex cine, convertido en lugar de reunión para los adeptos. La historia se presenta “como una fábula urbana que encuentra ‘iluminación’ mística donde menos se la espera: en un personaje anodino, en una época embrutecida, en una ciudad anónima y gris”. Buela, Álvaro: “Notas del director”. En *Acerca de Alma mater*, disponible en <http://almamater.montevideo.com.uy/> p.1. (03/05/2008).

³⁰² Estramil, Mercedes: “Con la cabeza abierta”. *Art. cit.*, p.13.

³⁰³ El tema de la cobardía remite a los imperativos éticos de Mario Benedetti y a su preocupación por no ser nunca un “falluto” (falso). El escritor nacido en Paso de los Toros sostiene la necesidad de ejercer su crítica con criterio, autoafirmándose en su incapacidad para ser “neutral”, alejándose de quienes comentan que “todo va bien”. Su forma de ser y de estar en el mundo se presenta, así, como una cuestión de actitud solidaria, crítica y de deber moral.

³⁰⁴ Estramil, Mercedes: “Con la cabeza abierta”. *Art. cit.*, p.13.

Cuando en marzo de 2003 Lengua de Trapo edita *Tijeras de Plata*, el libro sale a la venta primero en España, y luego en Uruguay. De manera similar a *Los dados de Dios*, la novela se revela como un experimento formal de gran ductilidad: la sucesión de relatos del peluquero Arístides Galán se intercala en los capítulos pares del libro hasta conformar, finalmente, una recopilación de cuentos en el cuerpo mismo de la novela. A lo largo de la narración, la trama desarrolla la investigación del protagonista para encontrar al dueño de la “voz” que relata los cuentos.³⁰⁵ Resulta evidente en la novela la influencia de la película *El hombre que nunca estuvo allí*: también en el filme de los hermanos Cohen el escenario en el que el peluquero, silencioso y aparentemente incapaz de gestos que no sean repetidos, escucha las inaguantables charlas de su cuñado, es justamente una peluquería, que los directores filman en blanco y negro.³⁰⁶

En la novela, los cuentos de Galán se ven interrumpidos a menudo por breves acotaciones sobre el estilo del corte que el peluquero ejecuta e incluso sobre los instrumentos utilizados: peines de diferentes materiales como hueso, baquelita, plástico, acero, madera o coral; navajas de acero sueco y mango de baquelita aparecen mencionados con reiteración como elementos ineludibles del mundo tangible de Galán. Las referencias a los objetos subrayan la “complicidad” entre clientes y peluquero y contribuyen a conformar la que Aínsa define como una atmósfera de “confesionario laico que es un salón de peluquería.”³⁰⁷ Todos los relatos, temáticamente independientes, constituyen un conjunto de historias enmarcadas en una estructura que los acerca a una colección de cuentos integrados: es por ello que Fernando Aínsa caracteriza a *Tijeras de Plata* como un conjunto de “cajas chinas, al estilo de los relatos

³⁰⁵ A través de las narraciones del peluquero, el autor muestra un panorama humano variado que se mueve en un escenario urbano dominado de igual manera por la necesidad y el deseo de mantener la dignidad. El espacio real de la ciudad es un lugar abierto al acontecer de situaciones y eventos que incursionan en lo fantástico: así, sabemos de un peluquero necrófilo que trabaja en una funeraria afeitando muertos; el recuerdo de un amor juvenil por la “Reina de la Vendimia” del año 1939; la obsesión de un hombre incapaz de hacerse cortar el pelo sin escuchar *Rapsodia en azul*, melodía que le devuelve el instante del suicidio de su madre; las continuas discusiones y peleas entre el ventrílocuo Ortega y su muñeco Gasset; el inmigrante rumano expoliado por su mujer y luego denunciado en el período de la dictadura militar; el hombre que vende los sueños que va robando en las almohadas rellenas de cabellos humanos sobre las que han dormido los huéspedes de un mugriento hotel.

³⁰⁶ El mismo Burel aclara que vio la película durante la redacción de *Tijeras de Plata*.

³⁰⁷ Aínsa, Fernando: “Del canon a la periferia : encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya”. *Art. cit.*, p. 151.

del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jean Potocki”.³⁰⁸ La coherencia de la novela bureliana surge gracias a la presencia de un hilo conductor representado por los capítulos en los que se relata la búsqueda del narrador, convirtiendo, así, el texto de Burel en una suerte de *Las Mil y unas noches* rioplatense: en ambas obras, un personaje actúa como elemento de agregación, asegurando su continuidad estructural. En relación con esta afinidad, Roland Bourneuf y Réal Ouellet, en *El universo del romanzo* señalan que en “*Le mille e una notte* [...] il filo conduttore é assicurato dal piano di Shaharazad, che, per evitare di essere messa a morte, deve cercare di tenere sempre vivo l’interesse del sultano”³⁰⁹.

En el mismo 2003, *El Guerrero del crepúsculo* es seleccionada entre las 10 obras finalistas del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Por su parte *Los inmortales*, publicada en diciembre de 2003 por el sello Alfaguara, recibe a comienzos del año siguiente el Premio Bartolomé Hidalgo de la Cámara Uruguaya del Libro a la mejor obra de ficción del año. Desde un punto de vista formal, la novela presenta la misma estructura que *Los dados de Dios*, articulándose en tres períodos temporalmente distantes entre sí y que corresponden a etapas de las biografías de dos grandes figuras de la historia uruguaya: el estadista José Batlle y Ordóñez y el “gaucho” Aparicio Saravia. En la primera parte, localizada en septiembre de 1904, asistimos a la agonía de Saravia desde su herida en el campo de batalla hasta su muerte; en octubre de 1929 conocemos la cara más humana y frágil de un endeble y ya muy mayor Batlle, cuando el espectro de Saravia lo va a visitar; finalmente, dando un doble salto atrás en el tiempo, en abril de 1870 la historia de otra revolución permite al autor recrear en la ficción lo que Oscar Brando define como el simple “encuentro de dos adolescentes frente a la bahía de Montevideo”³¹⁰, jóvenes que se convertirían con el tiempo en un idealista revolucionario (Saravia) y en un político riguroso, honesto y extremadamente racional

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 151. La estructura de cuentos enmarcados, procedente de libros de la tradición oriental, es directa herencia de la adaptación a la realidad occidental de *Las mil y una noches*: “El modelo de cuentos enlazados por los mismos protagonistas [...] es, en gran medida, deudor de *Las mil y una noches*, como también el esquema de los cuentos dentro de otros cuentos que frecuentaría Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas* o Ítalo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, de expresa referencia a la obra.” Domínguez, Carlos María: “Las mil y una recepciones”. En *El País Cultural*, Montevideo, 06/06/2008, p. 6.

³⁰⁹ Bourneuf, Roland; Ouellet, Réal: *L’universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 47.

³¹⁰ Brando, Oscar: “Muertes de otro tiempo”. En *El País Cultural*, Montevideo, 06/02/2004, p.10.

(Batlle).

De esta manera, Burel construye una novela en la que dos personajes fundamentales de la historia patria, que nunca se conocieron en la realidad, coinciden en dos ocasiones en la ficción. Cuando en la narración bureliana la imagen intangible del espectro de Aparicio Saravia visita a un Batlle ya muy enfermo, el “fantasma” comparte con el estadista en cama la siguiente reflexión: “Soy la presencia que usted mismo se ha inventado. Nunca nos vimos las caras usted y yo.”³¹¹ El rechazo de la muerte por parte del estadista es constante en la novela; las imágenes de su vida le pasan delante sin interés porque lo único que le importa es mantener las fuerzas y no caer definitivamente en la oscuridad:

Podía ver cada uno de los momentos de su existencia como una secuencia de imágenes de cinematógrafo, [...] sin que ninguno fuese más importante que los otros. No era eso la soledad, ni siquiera el abismo sin fondo que alguien no creyente pudiera sospechar. Tampoco era el límite tan temido o la disolución en la nada. Lo importante era la conciencia de estar vivo y ser algo más que un organismo deteriorado e indefenso. Había aún una recóndita fuerza que lo sostenía en suspenso sobre el borde que lo asomaba a la negrura.³¹²

Burel convierte así la obstinada renuncia a conocerse que marcó la actuación real de los dos personajes históricos en la ficcionalización de un doble encuentro: unos “contactos” intrascendentes en términos políticos, pero plenos de emociones para los dos protagonistas, a la luz de las condiciones en que acontecieron.

El año 2005 se caracteriza por la participación de Burel en la antología *Contigo Cuento*, editada por UNICEF en Montevideo, con el relato “El ojo de vidrio”. A finales del año, el escritor presenta en Buenos Aires la novela *El corredor nocturno*, editada por Alfaguara Argentina. El año siguiente el cuento “La crianza del insatisfecho” pasa a formar parte de la antología *El oficio de contar*, recopilada por el periodista Nelson Díaz y editada por Alfaguara en Montevideo.

³¹¹ Burel, Hugo: *Los Inmortales*, Montevideo, Alfaguara, 2003, p. 55.

³¹² *Ibíd.*, p. 79.

La última novela publicada por Burel hasta el momento es *El desfile salvaje* (2007), un libro que lleva el sello de Alfaguara y que se presenta al mismo tiempo como *thriller* psicológico, novela negra y reflexión sobre los estragos que provoca el paso del tiempo. De la misma manera que en *Crónica del gato que huye*, parte de la narración se sitúa en una ciudad extranjera, lejos del paisaje montevideano: si en esa novela el territorio sin nombre en el que se había desarrollado la historia era una no bien precisada ciudad del sur de Buenos Aires, esta vez el desenlace de la trama se dará en Europa, concretamente en Amsterdam. La elección de esta ciudad holandesa pone de nuevo en relación la narrativa de Burel con la representación de elementos propios de la cultura nacional, como el mismo autor cuenta: “En el imaginario de mi país, el nombre de Amsterdam se vinculaba, de forma indeleble, al deporte y a la Olimpiada de 1928, cuando el fútbol nos había dado laureles que confirmaron los de cuatro años antes en París. Ese eje Colombes-Amsterdam formaba parte de los mitos más firmes de nuestra identidad.”³¹³

En una entrevista concedida en mayo de 2008 al semanario uruguayo *Brecha*, el escritor mexicano Juan Villoro recuerda las enseñanzas obtenidas en el taller literario de Augusto Monterroso y rememora en particular las tesis sobre el cuento que el maestro guatemalteco repetía y nunca quiso formalizar: “los novelistas” –cita Villoro a Monterroso– “son aprendices de cuentistas, pero no al revés. El cuento no es la preparación para otro género.”³¹⁴ La enseñanza de Monterroso se aplica al caso de Burel, pues su biografía literaria recorre los dos caminos, el del relato y el de la novela, creando un conjunto narrativo coherente en el que la aparente interrupción de la producción cuentística (la publicación del último libro de relatos se remonta a 1998) resulta engañosa: de hecho, la novela *Tijeras de Plata*, como ya se señaló, se puede leer como una recopilación de cuentos entrelazados.

Tampoco existe una fisura temporal entre los cuentos y las novelas en relación con los temas tratados, el manejo de los recursos narrativos y la ubicación geográfico-espacial de los eventos narrados. Si en muchos relatos, como por ejemplo “Pincelada

³¹³ Burel, Hugo: *El desfile... Op.cit.*, p. 318.

³¹⁴ Villoro, Juan: “Monterroso y el cuento”. En *Brecha*, Montevideo, 09/05/2008, p. 25. El fragmento citado forma parte de un decálogo compuesto por Villoro en ocasión de los 80 años de Augusto Monterroso y que apareció en *La Jornada*, 21/12/2001.

de azul sobre gris”³¹⁵, el escenario de los recuerdos inventados por el protagonista era una melancólica periferia montevideana, en *Tijeras de Plata* este espacio geográfico reaparece con las mismas características: el protagonista escucha “la monotonía que se repite en el silencio de los zaguanes y en el deterioro de las casas bajas, invariables en su simpleza: una puerta alta de dos hojas, ventanas a los lados con un simulacro de balcón. Dentro de ellas, la tristeza asume ritos incomprensibles”.³¹⁶

Estas imágenes de una ciudad retratada al atardecer, entre desechos de fábricas y tiendas cerradas hace décadas, son las mismas que percibe el protagonista de *Tijeras de Plata*, con una diferencia que nace del uso y del poder de la memoria: el personaje del cuento sólo saborea un recuerdo ficticio, inventado por él con dedicación y minucia. Es capaz de evocar tranvías que jamás ha tomado y calles “todavía húmedas y tapizadas de hojas secas” que nunca ha pisado; en cambio, el trabajo de la memoria que se cumple en *Tijeras de Plata* se basa en los elementos tangibles.

En los capítulos siguientes, entre las novelas que componen el corpus narrativo de Burel, se analizarán en detalle las tres siguientes, según este orden:

- a) *El guerrero del crepúsculo* (Capítulo III);
- b) *Tijeras de Plata* (Capítulo IV);
- c) *El corredor nocturno* (Capítulo V).

Forman parte de esta selección las narraciones más vinculadas –por temática o por efectiva ubicación de las historias– a los temas urbanos que se expusieron a lo largo de los primeros dos capítulos.

Como se verá más adelante, el escenario urbano de Burel no es representado a la manera onettiana, que vio la gran urbe como territorio de alienación y espacio del hundimiento en la nada existencial por parte del hombre moderno. Burel construye un universo ficcional menos trágico, pero igualmente desencantado en su realismo: si en sus relatos dibuja un Montevideo marcado por la lentitud y la monotonía, en el que la mediocridad del ser es reflejada con trazos no exentos de lirismo, en las tres novelas

³¹⁵ El cuento aparece publicado en 1993 en la recopilación *Solitario Blues*. Cuatro años más tarde integraría la antología *El ojo de vidrio y otras maravillas* (1997).

³¹⁶ Burel, Hugo: *Solitario...* *Op.cit.*, p. 103.

elegidas la grisura del paisaje urbano funge como escenario en el que se mueven seres humanos frágiles, inmersos en una realidad que hay que trastocar para hacerla aceptable.

Fotografía 3 - Plano del Montevideo colonial conservado en el Cabildo de la ciudad: aparecen referencias didascálicas a los edificios más destacados del período inmediatamente siguiente a su fundación. Resalta la organización de las calles según el esquema cuadrículado típico del sistema ideológico fundacional español.



Fotografía 4 – Vista parcial de la playa del balneario de Piriápolis. La pequeña ciudad se encuentra a 130 km. de Montevideo y representa la primera estación de una cierta relevancia del universo marítimo de la costa del este uruguayo, tantas veces citado por Burel mediante la creación del balneario imaginario de Marazul.



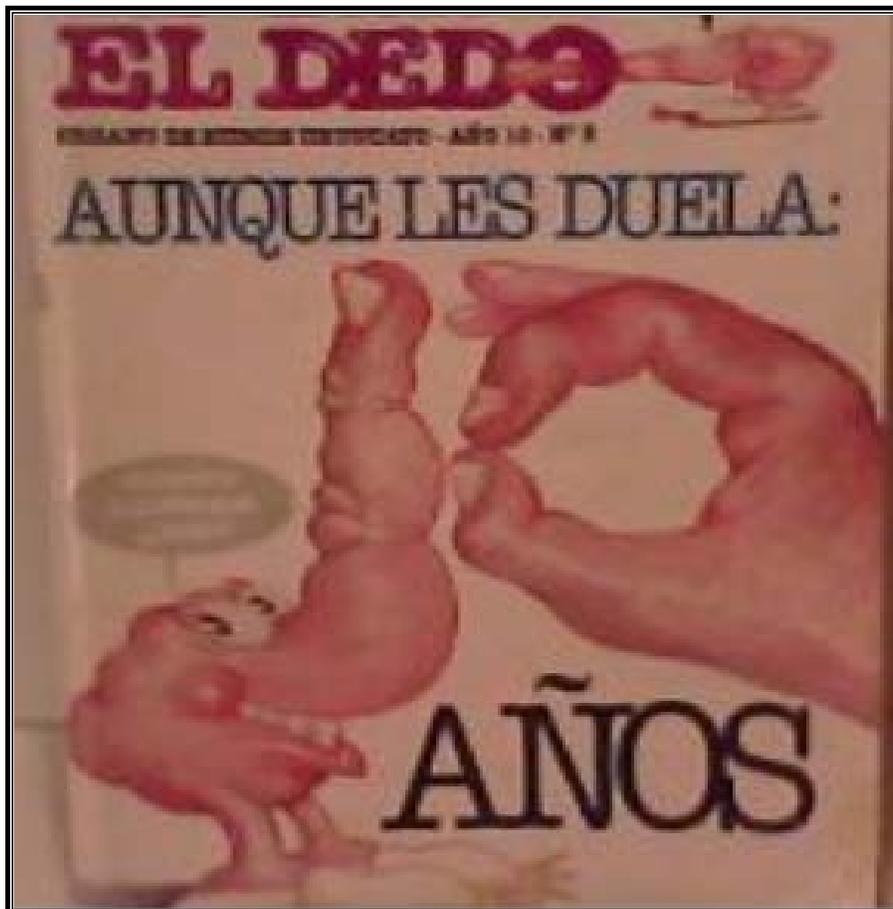
Fotografía 5 – August Macke: *Seiltanzer* (1914). Óleo sobre lienzo, cm. 82 × 60, Bonn, Kunstmuseum.



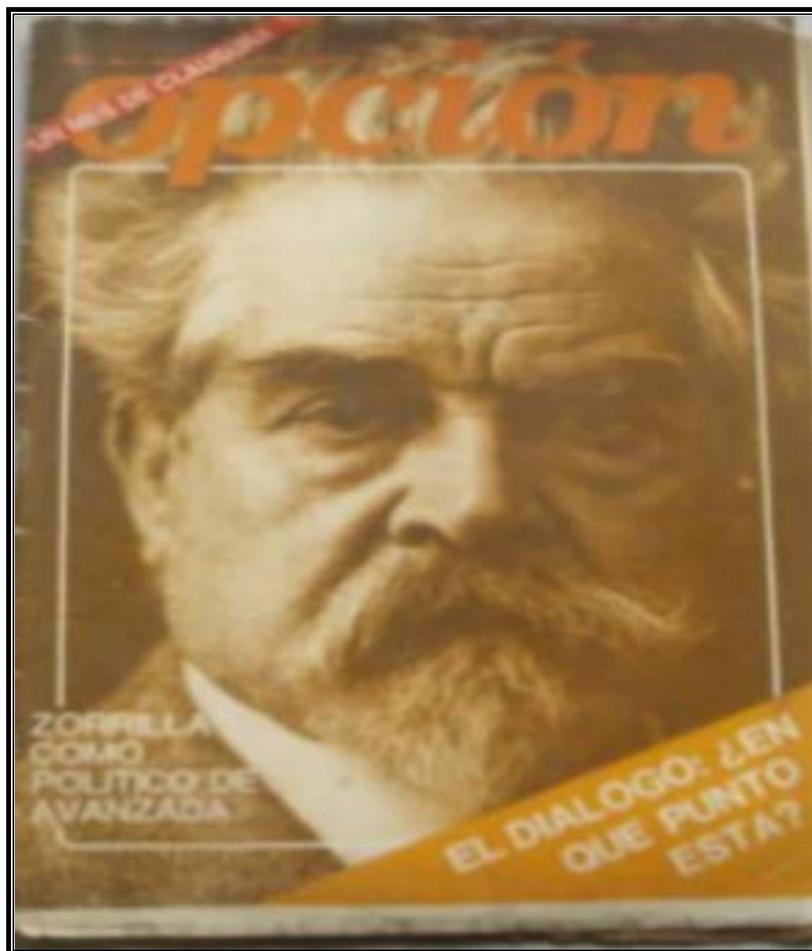
Fotografia 6 – Auguste Macke: *Grosses helles Schaufenster* (1912). Óleo sobre lienzo, 106,8 x 82,8 cm. Hannover, Sprengel Museum.



Fotografía 7 – Portada de la revista *El Dedo*, para la cual Hugo Burel esbozó el logotipo del dedo pulgar vestido de traje. Más tarde, el dibujante Fermín Hontou creó, a partir de esa idea inicial, el logotipo definitivo, con brazos y piernas.



Fotografía 8 – Portada de la revista *Opción*, para la cual Burel trabajó antes de que la dictadura militar impusiera su cierre.



CAPÍTULO 3

EL GUERRERO DEL CREPÚSCULO: LA AVENTURA DE UNA FLÂNERIE INVOLUNTARIA EN LA CIUDAD DEL OLVIDO.

*Je n'avais pas annoncé ma venue;
répugnant à l'idée de me présenter comme
une visite ordinaire, j'avais incertain:
entrerais-je ? Ou ne repartirais-je pas plutôt
sans l'avoir vue, sans avoir cherché à la
voir? Oui, sans doute; je me promènerais
seulement dans l'avenue, m'assiérais sur le
banc où peut-être elle venait s'asseoir
encore, ...et je cherchais déjà quel signe je
pourrais laisser après moi qui l'instruirait
de mon passage, après que je serais reparti.*

(André Gide)

3.1 “RUINIFICACIÓN” URBANA Y PERCEPCIÓN DESVIADA: EL COLAPSO DE LA COMPRENSIÓN EN UN PASEANTE EXTRAVIADO.

No hay miedo, sólo hay este miedo que se desenvuelve y se disfraza de instantes... que está ahí, en nosotros y fuera de nosotros, omnipresente e invisible, misterio de nuestros silencios y de nuestros gritos, de nuestras oraciones y de nuestras blasfemias.

(Émile M. Cioran)

3.1.1 Trayectorias indescifrables entre impresión y realidad: debilitamiento y fluctuación de la memoria.

Decía Italo Calvino que, al llegar a una ciudad nueva, el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: “la extrañeza de lo que ya no eres o que no posees más te está esperando al paso de los lugares desconocidos y nunca poseídos”.³¹⁷ En *Las ciudades invisibles* no se encuentran ciudades reconocibles: cada urbe, bautizada con un nombre femenino, es una mera invención del autor, que consideraba su texto como un último poema de amor por las ciudades, en una etapa de la historia del hombre en la que es siempre más complejo vivirlas como centro de agregación social y de irradiación cultural. Frente a la duda de si el ser humano se estaba aproximando a un nuevo punto de inflexión en la historia de las crisis evolutivas de la vida urbana, Calvino se limitó a afirmar –evasiva pero significativamente– que la redacción de *Las ciudades invisibles* no fue sino la celebración de “un sueño que nace del corazón de las ciudades inhabitables”.³¹⁸

³¹⁷ Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*, Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1974, p. 34.

³¹⁸ El 29 de marzo de 1983, Calvino impartió una conferencia en la Graduate Writing Division de la Columbia University, en Nueva York. El texto se publicó bajo el título de “Italo Calvino on Invisible Cities” en el número 8 de la revista *Columbia*, pp. 37–42, y luego se convirtió en el prólogo de la edición que se está utilizando para este trabajo. Acerca del posible génesis de sus ciudades invisibles, escribe el autor: “Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana e le *Città invisibili* sono un

A la imagen de la gran ciudad, de la urbe informe, uniforme e inmensa que va extendiéndose por la superficie del planeta como una sola, infinita megalópolis, Calvino opone la percepción de la ciudad como ente receptor y productor de un conjunto inseparable de memorias, palabras, deseos, signos de un lenguaje común, mutaciones y formas en continuo devenir.³¹⁹ En este teatro urbano, a los aspectos mencionados se suman elementos de carácter social, cultural, económico y político que contribuyen a aumentar la complejidad connatural de la ciudad. En este sentido –como trataré de demostrar en el presente apartado–, el Montevideo que Burel retrata en *El guerrero del crepúsculo* es un lugar colmado de contradicciones y discontinuidades físicas, caracterizado por un tejido urbano quebradizo y una desolación incipiente, que contiene en sí una sensación de pérdida y desarraigo. Se trata de una ciudad que derrota a sus habitantes –en el caso de la novela, su “víctima”, Cavalieri, es un vendedor de enciclopedias que intenta recuperarse después de una operación de cerebro–, debilitando sus creencias y valores más personales, alterando su equilibrio psíquico y erosionando paulatinamente la fuerza de la memoria. En sus “errancias urbanas”, los seres humanos que habitan el Montevideo atemporal descrito en las páginas de la novela se mueven entre referentes espacio-temporales distorsionados, en una abierta confrontación con los recuerdos del pasado: se trata de una comparación que proyecta voluntariamente sobre el paisaje una atmósfera poblada de sombras y que –a la vez– permite una significación de los espacios urbanos en ruina gracias al rescate operado por la memoria.

El Montevideo por el que circula el protagonista de la novela es, según observa Aínsa, “un territorio del pasado superpuesto en un presente desestructurado, doble visión simultánea donde confortables salas de cine de antaño se transforman en templos de sectas”³²⁰. La topografía urbana remite a las mutaciones y a las formas en continuo devenir de las ciudades descritas por Calvino, coincidiendo en su esencia de lugares que

sogno che nasce dal cuore delle città invivibili”. [(Quizás estemos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y las *ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades imposibles de habitar). La traducción es mía]. Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Milano, Mondadori, 2004. p. IX del Prólogo.

³¹⁹ Afirma el escritor: “le città sono luoghi di scambio [...] ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi”. [(Las ciudades son lugares de intercambios [...] mas estos intercambios no son sólo intercambios de mercancías, son intercambios de palabras, deseos, recuerdos). La traducción es mía]. Calvino, Italo: op. cit. , p. X del Prólogo.

³²⁰ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

permanecen desconocidos para sus habitantes y que se niegan tanto a una completa comprensión como a una absoluta posesión, a causa de su naturaleza cambiante. La superposición de vivencias y situaciones, junto a la caducidad inevitable de sus expresiones tangibles –edificios y monumentos representativos–, generan un desorden que impide la consolidación de la memoria y determinan, en cambio, una coexistencia de distintos planos temporales superpuestos. Confirmando esta sensación de desestructuración del espacio, Aínsa define el Montevideo de la ficción bureliana como “una ciudad palimpsesto, con estratos múltiples donde el tiempo y el espacio establecen [...] diálogos cambiantes. Los signos semiológicos identificados sirven tanto para construir como para destruir la memoria, factor y agente destructor y desestructurante del espacio, que permite acceder a diferentes temporalidades que coexisten en la permanencia deteriorada y en la propia ruina”³²¹.

En relación con la ubicuidad temporal que caracteriza *El guerrero del crepúsculo* y con la descripción de un paisaje urbano cuyos pocos vestigios reconocibles se encuentran hoy vaciados de su significado, cabe aquí hacer referencia al ensayo *El Uruguay y su gente*³²², que Carlos Maggi publicó en el año 1967. El texto se puede leer como una adaptación al espacio social uruguayo del concepto de teatro urbano, con una particular atención a los aspectos socio-económicos que el país experimentó a partir de la turbulenta década de los sesenta, y a aquellos desperfectos que –entonces– muy pocos supieron interpretar como las primeras señales de la decadencia. En la década del setenta, al revisar una edición anterior de su ensayo, el escritor uruguayo se detuvo a reflexionar, en particular, sobre dos de los aspectos que habían constituido, seis años antes, los pilares para la redacción del libro, y que aún persistían: “la progresiva ruina económica”, por un lado, y esa “preciosa calidad moral, inalterable”, por el otro, que caracteriza al pueblo oriental y que le “hace apreciar cada vez más a la gente de [su] país”³²³. Sin embargo, la clarividencia del ensayista hizo que esta primera reflexión, aparentemente halagadora, se convirtiera en el punto de arranque de una preocupada

³²¹ *Ibid.*, p. 68.

³²² La primera edición se publicó en Montevideo en noviembre de 1963, por Editorial Alfa.

³²³ Todas las frases entre comillas forman parte del prólogo a la edición de 1967. Maggi, Carlos: *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa, 1967, p. 5.

observación del futuro del país: ¿hacia dónde estaba dirigiéndose el Uruguay de finales de los '60?

Si la década de 1950 había representado para el país el último periodo de auge después de más de medio siglo del sistema de bienestar implantado por José Batlle, la crisis económica, política y social en la cual se hundió la nación a partir del cambio de década se convertirá en un proceso irreversible, que desembocará en los enfrentamientos ideológicos de la etapa anterior a la dictadura (1973–1985) y, casi de forma paralela, en un traumático trasvase migratorio. Ya en 1967, cuando todavía el proceso de empobrecimiento material y de cuestionamiento del sistema social y político no había llegado a los extremos niveles que alcanzó durante el gobierno militar, Maggi afirmaba: “No conozco ejemplos de otro grupo humano capaz de empobrecerse con mayor dignidad”.³²⁴ Lejos de representar una reflexión de autocomplacencia, la observación del ensayista demuestra la aguda percepción de un descenso. ¿Hasta qué punto, se pregunta Maggi, el país será capaz de lindar con una miseria que va aumentando, sin sumirse en ella? ¿O de convivir con una violencia creciente sin dejar que se imponga por completo la ley del más fuerte?³²⁵

La traslación de las reflexiones de Maggi a los primeros años del siglo XXI, desde la perspectiva de una distancia temporal de 40 años desde aquellas preguntas, permite subrayar cómo el Uruguay permanece en un estado de tensión continua entre la preocupación por un futuro incierto y una forma de nostálgica rememoración de lo que se perdió en las últimas cuatro décadas. Se van conformando, de esta manera, una elaboración intelectual y una percepción del presente que desembocan en la siguiente situación paradójica: en un país que evidencia –en comparación con cualquier nación europea, asiática o de la zona andina– una carencia palpable de tradición histórica,³²⁶ cuyos acontecimientos fundacionales se remontan a menos de tres siglos y cuya única “metrópolis” resulta ser la ciudad más pequeña del Cono Sur y la más joven capital de toda América Latina (con la excepción de Brasilia, capital creada *ad hoc* por el genio

³²⁴ *Ibíd.*, p. 5.

³²⁵ Escribe Maggi en el prólogo: “¿Hasta cuándo podremos seguir aproximándonos a la miseria y a la violencia sin caer de lleno en ninguno de estos dos infiernos?”. *Op. cit.*, p. 5.

³²⁶ “Nos falta kilometraje para ser malvados, por eso carecemos de ambición histórica”, escribe Maggi en 1967. *Op. cit.*, p. 7.

visionario de Oscar Niemeyer), tanto las élites culturales como el ciudadano medio evidencian una tendencia a mirar hacia atrás y a buscar en el pasado la luz edénica de mundos que muy probablemente nunca tuvieron ni ese brillo, ni esa aura que se les quiere otorgar en su evocación *a posteriori*.

Si se observa detenidamente con qué persistencia y arraigo florece todavía en el Uruguay la nostalgia de un “algo indefinido” que se perdió, y cuán intensa es la necesidad de volver a reencontrarse con el contenedor físico donde se vivió la dicha pasada –Uruguay visto como el país de la arcadia que emerge del pasado–, no pasaría desapercibida la paradoja evidente de que el edén perdido pudo, incluso, no haber existido nunca. La nostalgia por determinados momentos históricos de la nación –coincidentes con la primera mitad del siglo XX, en la que se había implementado un sistema social de *welfare* rioplatense, basado en una educación difundida y en el que se ofrecía al ciudadano la posibilidad de un ascenso vertical– fundaría sus cimientos en el engañoso proceso de elaboración que la memoria cumple con los acontecimientos pertenecientes al pasado y en su ennoblecimiento, implícito en el transcurrir de los años.

Más adelante, en el cuarto capítulo del presente trabajo, se hará referencia a unas peculiaridades de la producción del escritor brasileño João Alberto Noll, con el objetivo de examinar la introducción y el uso en la escritura de un lenguaje invertebrado gracias al cual el proceso de contar historias se convierte en una serie de secuencias dispersas, rápidas en su aparición y desaparición, que Noll define como “disrítmicas”. En esta sección, en relación con el estudio de *El guerrero del crepúsculo*, el análisis de la producción narrativa de Noll resulta útil a la luz de un elemento constante que recorre de forma transversal las historias de sus protagonistas; tanto en sus primeras obras –por ejemplo, la recopilación de cuentos *O cego e a dançarina*, que se remonta al año 1980– como en sus publicaciones más recientes, los personajes que habitan su ficción son seres que –según señala Reinaldo Laddaga en el ensayo *Espectáculos de realidad*–, “atravesan espacios siempre vagos, movidos por impulsos cuya fuente desconocen”³²⁷. En particular, en dos de las últimas novelas publicadas, *Harmada* (1993) y *A céu aberto* (1996), los protagonistas de Noll se confrontan con las mutaciones de mundos inciertos

³²⁷ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 79.

y acaban convirtiéndose en unos títeres, en personajes que deambulan por territorios nebulosos, expuestos a aventuras y variaciones de escenarios reales y mentales que los desestabilizan.

En *A céu aberto*, el personaje central de la trama es un individuo “sin nombre, de origen desconocido, que atraviesa un territorio incierto”³²⁸, y que se cruza por casualidad con un joven guionista teatral, hijo de un viejo amigo emigrado a Suecia. A partir de este encuentro fortuito, y de la explicación que el joven autor propone acerca de su obra, Noll comienza a presentar al lector el concepto de “Teatro de la Aparición”, una forma de representación en la que los personajes concretos desaparecen para convertirse en apariciones, como el guionista explica: “basta de personajes de carne y hueso que vienen de algún lugar y se van para otro [...] a partir de ahora de repente irrumpen de la nada y de repente desaparecen [...], como verdaderas apariciones son trasplantados [...] del no recuerdo al olvido”³²⁹.

Esta poética se convierte en una suerte de recital de lo inmediato, de apariciones imprevistas y desapariciones repentinas, transformándose en un procedimiento que limita en el espectador (lector) la capacidad de comprensión e identificación de lo que se está representando, inhibiendo –así– los mecanismos de previsión.³³⁰ En este ámbito, los personajes que aparecen en la escena (teatral o novelesca) se caracterizan por ser figuras instantáneas, por desconocer el concepto de permanencia estática: todas las secuencias resultan heterogéneas, sin que se pueda percibir la existencia de un núcleo tensional central o prever ningún tipo de desenlace.

En este tipo de representación, a la sensación permanente de un fluido desaparecer de certezas se añade una voluntaria inconexión entre secuencias y una falta de homogeneidad en los tiempos e intervalos de las apariciones; según la definición que ofrece Laddaga, se puede afirmar que el Teatro de la Aparición está integrado por figuras definidas por su esencia pasajera, “que aparecen para desaparecer, que se agotan

³²⁸ *Ibíd.*, p. 82.

³²⁹ Noll, Joao Gilberto: *Romances e contos reunidos*, São Paulo, Companhia das letras, 1997, p. 636.

³³⁰ Así define Reinaldo Laddaga el concepto de Teatro de la Aparición: “Teatro de lo súbito, de la aparición y la desaparición disrímicas, cuyo efecto debiera ser el de suspender en sus espectadores la capacidad de identificar las cosas que en él sucedieran como orientándose a alguna conclusión: es que cada escena se presentaría en este teatro como si estuviera bañada en una especie de formol que la protege del vaho de las previsiones”. Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos de realidad*, Op. cit., pp. 82-83.

en su manifestación instantánea, y cuyo destino [...] permanece indescifrable. [...] Es un teatro de incidentes que no se organizan en torno a una tensión central, cuyo curso no se orienta a un desenlace, y que se resiste a narrar historias unificadas, a describir mundos homogéneos, a cifrar significados identificables, a manifestar estados de ánimo estabilizados.”³³¹ La falta de significados identificables en la existencia y en las vivencias de los protagonistas impide cualquier previsión acerca de sus trayectorias vitales y hace que el espectador (lector) sea incapaz de orientarse y de llegar a algún tipo de conclusión racionalmente previsible.

En relación con *El guerrero del crepúsculo*, la aplicación de los conceptos elaborados por Noll surge a partir de la condición que identifica al protagonista: un personaje nebuloso, vagando incierto por un espacio urbano de indefinidas características. En un primer nivel de análisis, la afinidad entre la producción del autor brasileño y la presente novela reside en la fragmentación de la estructura, puesto que el mismo Burel afirma: “la historia está estructurada en escenas, más que en capítulos; cada escena ilumina ese momento, pero no permite inferir qué pasa después o antes. Es una fragmentación muy meditada, pues lo que me interesó al redactar la novela era poder jugar esos naipes”³³².

Además de la similitud que surge de la indefinición del desarrollo de la trama, al describir la incertidumbre de horizontes y la inestabilidad psíquica de su extraviado vendedor de enciclopedias, el escritor crea en el lector la misma condición que experimenta su personaje, y que también explora el espectador del Teatro de la Aparición; Burel subraya esta característica de su impostación, recordando que:

Lo que sucede en *El guerrero del crepúsculo* ocurre en la mente del protagonista y nosotros, como lectores, dependemos de esta mente para saber adónde vamos. Nunca sabemos más de lo que el protagonista sospecha o sabe: siempre estamos con él y no tenemos ningún indicio de lo que va a venir después, porque el protagonista –que es también el narrador– parece vivir un eterno presente, donde

³³¹ *Ibid.*, p. 82.

³³² Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo”, incluida en el Apéndice de la presente investigación.

la concordancia y la coherencia del momento presente con el siguiente no existe³³³.

El narrador bureliano se demuestra incapaz de leer significados que para él siguen siendo incomprensibles y, en su incapacidad para descifrar los acontecimientos venideros, arrastra al lector en su pérdida de orientación; de la misma manera, los personajes-narradores de las novelas de Noll se nos presentan –recuerda Laddaga– como “seres expuestos constantemente a fluctuaciones que no se pueden localizar inequívocamente ni en sí mismos ni en el mundo. [...] En el mundo radicalmente inestable en el que ellos están inmersos, las entidades cobran siempre la forma de nubes de rasgos que, de repente, se organizan, señales que se forman y deshacen, apariciones inciertas y variables”³³⁴. En un espacio social tan complejo como la ciudad del siglo XXI, cuyos mensajes contradictorios y obsesivos y cuyas formas cambiantes conforman un conjunto capaz de causar un colapso de la subjetividad de los receptores y de su percepción identitaria, el protagonista de *El guerrero del crepúsculo* corre –además– con otro tipo de desventaja, ligada a su trayectoria personal: recorre un camino vital cuya memoria previa ha sido cancelada por una operación de cerebro, cuyos resultados clínicos no han sido tan positivos como médico y paciente esperaban.

La figura del protagonista, esencialmente “pasajera” y casi incorpórea, se construye en torno a la indescifrabilidad de su destino y su vida, y extiende su condición de fugacidad sobre su entero horizonte temporal: no es sólo su futuro el que resulta incierto, sino su misma existencia en un presente que parece deshacerse en formas de recuerdos borrosos, imaginación desviada e interpretaciones improbables de los hechos. En el bullicio urbano, entre las luces de las vidrieras y de los coches, percibe la presencia perturbadora de una fuerza inidentificable que, desde el interior de su cerebro, actúa como algo con vida propia y pretende emerger; Burel describe así la sensación experimentada por su personaje: “En la avenida populosa la tarde hierve en el cansino deambular de los peatones y en el tránsito dificultoso de ómnibus y autos. Veo los destellos de los cromados y el reflejo del cielo en los parabrisas y algo blanco se

³³³ *Ibíd.*, p. 21.

³³⁴ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., pp. 85-86.

estremece en mi cabeza: es una cosa viva y separada de mi cerebro que me oprime desde dentro y pugna por salir”³³⁵. Resulta llamativo observar, a este propósito, cómo en fragmentos de la obra de Onetti el color blanco aparece también como símbolo del malestar interior del hombre y metáfora de una amenaza que vive dentro del ser. En *Cuando ya no importe*, el protagonista –en un momento de agotamiento psicofísico– evidencia, en su cuerpo y en su mente, una relación entre el “gran vacío blanco” y la sensación de pérdida de sus coordenadas identitarias: “Pude echarme en la hamaca y boca arriba, recuerdo, me asaltaron las preguntas que nunca supe quién las hacía. Comencé interrogando quién soy, por qué no soy otro y estuve repitiendo mentalmente un número infinito de veces mi nombre verdadero, hasta que perdió sentido y lo siguió un gran vacío blanco en el que me instalé sin violencia y era el ser y el no ser”³³⁶.

En la novela de Burel, esta “entidad” que empuja desde dentro impone su presencia no sólo al protagonista –en la medida en que éste no puede sondearla ni sustraerse a su tiránica presión–, sino que se extiende también a los receptores de la historia: en concreto, conduce al lector hacia un estado de incertidumbre, generado por la exposición constante de la memoria del protagonista –que es también narrador– a fluctuaciones que lo hundan en un universo de formas impalpables. La operación de cerebro a la que ha sido sometido antes del comienzo de la narración –la trama empieza, de hecho, *in medias res*– convierte su memoria en un espacio que se está vaciando, impidiendo vislumbrar una coherencia en las interacciones entre el extraviado vendedor de enciclopedias y los demás personajes de la historia. Es más: la imposibilidad de ubicarse de manera inequívoca en sí mismo y en la realidad que lo rodea se transforma, en la mente del personaje bureliano, en el origen de un miedo constante: que el desequilibrio experimentado sea la consecuencia de un complot, urdido por entidades abstractas volcadas a la construcción de este universo de formas inciertas y para él amenazantes. En más de una ocasión el protagonista expresa esta sensación perturbada, subrayando –como en el siguiente fragmento– su percepción de ser víctima de una

³³⁵ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 26.

³³⁶ Onetti, Juan Carlos: *Cuando ya...* Op. cit., p. 153.

trama persecutoria: “Es probable que todo sea una simulación, un mecanismo armado de antemano para llevarme al borde de mí mismo”³³⁷.

Las sombras ondulantes que pueblan el mundo postoperatorio del vendedor de enciclopedias representan a personas y situaciones que ya no está en su poder identificar; se evidencia –de nuevo– en este rasgo la afinidad existente con la estructura narrativa elaborada por Noll, cuyo protagonista –y narrador– se nos presenta como “alguien que ha perdido, en un pasado cuya memoria no conserva, la posibilidad de establecer el estatuto de los seres que en su universo advienen. Y como Molloy [de Beckett] [...], supone que hay una especie de conspiración contra él de las apariencias, conspiración a la que –constantemente propenso a salirse de sí– no puede sustraerse”³³⁸.

Tanto el anti-héroe bureliano como el personaje de Noll comparten un mismo estado de quiebre de la subjetividad y de confusión mental: en primer lugar, a ambos les resulta imposible conectar entre sí acontecimientos aislados según esquemas de asociación lógica; los dos se demuestran incapaces de construir en su mente secuencias racionales a partir de experiencias puntuales. Finalmente, ambos provocan un colapso en la capacidad de comprensión del receptor, que se ve sumergido en un espacio de oscuridad interpretativa que dificulta la orientación y entorpece el entendimiento de los hechos. La diferencia más destacable entre las dos figuras parece residir en que –mientras que el personaje bureliano se muestra incapaz de atribuir a su inestable condición psicofísica la causa de su sensación de extravío y la pérdida de la memoria, y atribuye sus desvaríos a una inexistente conspiración urdida para dañarlo–, en cambio, el narrador de Noll es consciente de su estado de confusión y no atribuye su estado a improbables complots. Laddaga lo subraya así: “Este narrador no sólo se encuentra inmerso en un universo de formas que se deshacen, sin continuidad [...], sino que él mismo carece de estos atributos: [...] se describe a sí mismo como una entidad incierta [...], carente de carácter propio y afectado por una propensión excesiva a fluctuar”³³⁹.

³³⁷ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 62.

³³⁸ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 86.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 87.

3.1.2. Sensación de invisibilidad y atrofía de la atención: la pérdida de orientación del “hombre ausente”.

Desde el comienzo de la novela, el estado psicofísico en el que se encuentra el protagonista hace de él un ser semiconsciente: su cerebro no es capaz de auxiliarlo, su memoria lo traiciona y sus incursiones en los espacios de la realidad se acompañan de largos “momentos de ausencia”, en los que –a pesar de la terquedad de su empeño–, no logra conservar el sentido de la continuidad temporal ni anular la fragmentariedad de sus sensaciones. Una condición que refleja –en esencia– lo que Marcel Schwob expuso en el breve ensayo “La perversidad”, deteniéndose en la imaginación de un ser “cuyo cerebro sea atormentado por fantasmas que tengan una tendencia a la realidad, como las imágenes tienen una tendencia alucinatoria, y que, al mismo tiempo, aún no cuente con la voluntad necesaria para actuar o para proyectar sus fantasmas tras haber luchado contra ellos”³⁴⁰. Trasladando la presencia de los fantasmas de Schwob a *El guerrero del crepúsculo*, la lucha emprendida por el personaje de Burel oscila entre un estado de parálisis y de activación de las sensaciones: se tambalea entre una sensación de compenetración puntual y momentánea con el entorno social y espacial y otra de total desprendimiento de la realidad, que lo exponen –independientemente de su voluntad– a periódicas pérdidas de sí y de la memoria³⁴¹.

Recorriendo la producción novelística más reciente del ámbito uruguayo, se puede evidenciar una cierta recurrencia en los personajes ficcionales de dos estados psico-físicos cuyas características se parecen a las que experimenta el protagonista bureliano. El primero de estos estados coincide con la sensación que el ser humano percibe de no formar parte del mundo perceptible, constituyéndose como una entidad invisible; una condición reiteradamente presentada en la novela, como este ejemplo –

³⁴⁰ El artículo fue publicado por primera vez en 1892, en el *Mercure de France*, como conjunto de reflexiones a propósito de *L'Écornifleur*, de Jules Renard. Schwob, Marcel: *El terror y la piedad*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, pp. 68-69.

³⁴¹ Para completar la comparación con el Teatro de la Aparición de Noll, y a propósito de la sensación de pérdida de la memoria experimentada por sus personajes, cabe señalar la siguiente constatación de Laddaga: “La memoria se pierde, la facultad de conservar la huella del pasado en el presente se cancela, la continuidad del tiempo se anula. La conciencia, por su parte, se apaga [...]”. Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 87.

entre muchos posibles– demuestra: “Ahora sí [el doctor] está interesado en mí, como si acabara de descubrir mi presencia y toda la charla anterior la hubiese mantenido sin verme ni escucharme”³⁴². Una condición que podría dar lugar también a una interpretación sesgada, orientada a vislumbrar una forma de incapacidad del sujeto para inducir el funcionamiento eficiente de la atención sobre sí de los demás actores urbanos.

Lo que para nuestro estudio resulta importante analizar es en qué porcentaje esta ausencia de atención depende de la inconsistencia e incorporeidad del objeto de la observación –en nuestro caso, el vendedor de enciclopedias–, y en qué porcentaje la falta de atención es el resultado de un deterioro de las capacidades de percepción y observación acarreado por la modernidad. En este sentido, si aceptamos la definición propuesta por Jonathan Crary, según el cual la falta de atención que se evidencia hoy en día “es un signo no ya de la desaparición del sujeto, sino de su precariedad, contingencia e insustancialidad”³⁴³, entonces deberíamos admitir que la disminución de atención que experimenta sobre sí el personaje de Burel depende en igual medida de su inconsistencia como *objeto*, y de una modificación de las facultades de percepción del *sujeto* observador.

La sensación que prueba el anti-héroe bureliano en *El guerrero del crepúsculo* es la de un individuo que siente que su existencia depende de la capacidad de captación de su presencia física por parte de los demás: la visión empírica del *objeto* tal como es visto y percibido, delimitado e identificado por sus contornos, le garantiza la posibilidad de existir. Según esta capacidad demiúrgica de la percepción no sólo el individuo “existe si es pensado”, sino que “existe si es percibido”, como diría el Borges de “La biblioteca de Babel”, retomando el *esse est percipi* característico del idealismo subjetivo del filósofo irlandés George Berkeley. Esta relación entre existencia y atención –la dependencia de la atención de otros seres– lleva a observar que ésta última, desde siempre, ha contenido en su esencia las condiciones de su propia degradación, puesto que convive con la amenaza de su propio exceso; algo que es evidente a nivel empírico

³⁴² Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 78.

³⁴³ Crary, Jonathan: *Suspensión de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, AKAL, 2008, p. 52.

cuando se intenta mirar o escuchar algo durante un tiempo demasiado largo. En el caso puntual de la novela, ¿qué es lo que puede considerarse más responsable de la falta de percepción experimentada por el protagonista? ¿Su inconsistencia como *objeto* de la observación o el mermar de la atención de parte del *sujeto* perceptor? Ambas posibilidades se demuestran viables: cuando se encamina rumbo al consultorio, el protagonista experimenta –una vez más– una situación de invisibilidad, que puede ser leída en ambas direcciones; Cavalieri relata así su sensación, al hacer referencia a su adelgazamiento debido al régimen alimenticio postoperatorio: “De tan cambiado que luzco, muchos vecinos no me reconocen. Los saludo igual y les sonrío”³⁴⁴. En relación con la disyuntiva entre la inconsistencia del *objeto* de la observación y la disminución de la atención de parte del *sujeto* perceptor, Crary se limita a una observación empírica, señalando: “La atención siempre acaba alcanzando un umbral en el que se destruye. Normalmente, se trata del punto en el que la identidad perceptiva del objeto comienza a deteriorarse y en algunos casos [...] desaparece por completo”³⁴⁵.

En el espacio literario uruguayo más reciente, el deterioro de la identidad perceptiva del *objeto* es una condición que –como se ha adelantado al comienzo de esta sección– no aparece sólo en la producción ficcional de Burel. Dentro del marco de la narrativa nacional de las últimas décadas, está presente –aun sin representar un eje central de la novela– en *La ciudad de todos los vientos*, de Carlos Liscano. En una historia en parte autobiográfica y paródica, el narrador se sueña a sí mismo como si fuera un personaje de una novela: éste vuelve a Montevideo después de años de exilio en Estocolmo y, al regresar a su ciudad, percibe su nueva condición de sujeto impalpable, como si se hubiera convertido en un ser invisible: “El carro pasaba a mi lado y los personajes no notaban que yo estaba allí. Esto me hacía suponer que iban demasiado ocupados en la discusión y por eso no se daban cuenta de mi presencia. Pero luego sospechaba que quizá en este libro yo era invisible”³⁴⁶.

El cuento “Masacrada”, que Juan Carlos Onetti publicó en 1943, refleja –en otro contexto temporal– la importancia de ser percibidos. En el relato, la iniciación a la

³⁴⁴ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 18.

³⁴⁵ Crary, Jonathan: *Suspensión de la percepción...* Op. cit., pp. 53-54.

³⁴⁶ Liscano, Carlos: *La ciudad de todos los vientos*, Montevideo, Planeta, 2000, p. 54.

prostitución de la adolescente montevideana María Esperanza ocurre, una noche de carnaval, en el Parque Rodó, donde la joven, con el rostro agresivamente maquillado, busca capturar las miradas masculinas y mantenerlas puestas en ella. Christina Komi subraya la importancia del sujeto observador en la consolidación de la identidad del objeto y señala: “Este tránsito a la zona pública de luminosidad y de ruido es el pasaje de la invisibilidad a la visibilidad. [...]. Los miembros de su cuerpo existen en la medida en que alguien los mire. Su yo adquiere substancia, sale de la oscuridad y de la nada cuando se convierte en objeto de la mirada ajena: un momento sí, al siguiente no. Cuando la muchacha está sola es como si no existiese”³⁴⁷.

El fragmento de Liscano, en particular, replantea la duda de si esta “distracción” por parte de los demás depende de una forma de atrofia de la percepción, como parte de un deterioro más generalizado de la experiencia, o si –en cambio– es el resultado de una evidente “destrucción” de la identidad del *objeto*, que acaba generando su invisibilidad. Si se quiere aceptar como válida la primera hipótesis, hay que reconocer también la condición de inseparabilidad que existe entre la atención y la distracción y asumir, así, que el ser humano se encuentra en un estado latente de distracción, puesto que –como recuerda Émile Durkheim–, “la atención, al concentrar la mente en un reducido número de objetos, la ciega a un número mayor de otros objetos: toda distracción tiene el efecto de retirar de la conciencia ciertos estados psíquicos que, aun así, no dejan de ser reales, ya que continúan funcionando”³⁴⁸.

En el caso de *El guerrero del crepúsculo*, dejando momentáneamente de lado la tarea de intentar identificar la causa primigenia de la falta de atención sobre el personaje central, es relevante observar los efectos sobre él: en particular, cabe destacar cómo la distracción que el elemento humano a su alrededor manifiesta genera en él una sensación de negación de la identidad, como si su misma “humanidad” desapareciera, por pasar desapercibida. Burel evidencia la condición de invisibilidad de su personaje en varios pasajes de la novela, en este caso obligándolo a reflexionar sobre la evidencia de que ni siquiera un vendedor de helados en la calle repara en su presencia: “El dependiente parece no escucharme o finge no verme [...] Finalmente comenta como

³⁴⁷ Komi, Christina: *Recorridos urbanos*. Op. cit. pp. 81-82.

³⁴⁸ Durkheim, Émile: *Educación y sociología*. México, Coyoacán, 1998, p. 33.

para sí que ya no queda vainilla [...] Le agradezco el dato y me resigno a seguir, pero él sigue hurgando en sus tachos de helado y no se molesta en responderme”³⁴⁹.

El protagonista experimenta la misma situación, en un contexto diferente, cuando entra en el *hall* del decaído cine que frecuentaba en su juventud y se acerca a la taquilla: con sorpresa se ve obligado a notar que el vendedor de billetes no se acuerda de él: “El boleterero me mira pero no me reconoce. Me acerca a la ventanilla para que me vea mejor”³⁵⁰. La posibilidad, sugerida pero tampoco del todo confirmada por Burel, de la invisibilidad social del protagonista de la historia, no es incompatible con una de las características fundamentales para entender la subjetividad moderna: nos referimos a la dispersión de la percepción, una situación que –implícitamente– reconoce los modos premodernos de mirar y escuchar como procesos más profundos y valiosos. La ubicua colocación temporal de los hechos narrados en la novela impide una confrontación exhaustiva entre las dos épocas, pero mantiene en evidencia la fragilidad de la identidad perceptiva del *objeto*, o sea, del protagonista. El hecho de pasar desapercibido podría leerse como la consecuencia de la supremacía de la distracción sobre la atención, o –mejor dicho– de la emersión puntal de la primera, que se superpone a la segunda, como evidencia Crary: “la atención y la distracción no eran estados esencialmente diferentes, sino que existían en un continuo. Cada vez se fue entendiendo mejor que la atención era un proceso dinámico: que se intensificaba y disminuía, aumentaba y menguaba, se estancaba y fluía según un conjunto indeterminado de variables”³⁵¹.

Por otro lado, la idea de la invisibilidad social del protagonista de *El guerrero del crepúsculo* –más allá de la dificultad de identificar el porcentaje de responsabilidad que puede residir en la atrofia de la percepción– se inserta en un discurso narrativo en el que la imposibilidad de ser percibidos por los demás genera en los personajes ficcionales una crisis de identidad. Esta sensación de transparencia hace más difícil su percepción y más frágil su existencia, como si para experimentar las condiciones

³⁴⁹ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 29.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

³⁵¹ Crary, Jonathan: *Suspensión de la percepción...* Op. cit., p. 54.

empíricas de la autopercepción necesitaran primero de una mirada ajena que confirmara su corporeidad.

El tema de la consolidación identitaria a partir de la percepción del prójimo aparece en otros momentos de la producción narrativa de Burel, destacando en particular el cuento “Contraluz”, contenido en la recopilación *El ojo de vidrio y otras maravillas* (1997), luego incluido en *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998). El relato describe la absurdista peripecia de Boris, un jubilado montevideano que una mañana –agobiado por su monótona vida de tedio y rutina que remite en varios pasajes a la temática de *Montevideanos*, de Benedetti–, decide pasearse desnudo por las semidesiertas calles de un Montevideo primero calcinado por el sol y luego azotado por la lluvia, sin que nadie parezca percatarse de su insólita actuación; la situación inesperada lo lleva a identificar la indiferencia generalizada y terrible ante su persona como el resultado tanto del deterioro de las facultades perceptivas en el ser humano, como de la decadencia de su valor identitario como *objeto*. En su peripecia, la primera incomodidad que experimenta –lógicamente inserta en el plano del absurdo– es la de no tener bolsillos para meter las manos. El punto central del relato se construye en torno a la indiferencia de la sociedad por su condición, dado que ninguno de los personajes secundarios con los que entra en contacto a lo largo de sus andanzas se percata de su desnudez; el narrador del cuento así describe su invisibilidad: “No fue necesario apurar el paso ya que nadie parecía verlo: todos demasiado preocupados por sus pequeñas vidas, deambulando en el calor como una manifestación de ciegos. La Avenida lo asimiló rápidamente y lo encauzó en el plomo líquido de las cuatro de la tarde.”³⁵²

De la misma manera que en *El guerrero del crepúsculo*, el Montevideo de “Contraluz” se ofrece al lector como una ciudad inmóvil y casi apagada, en la que prevalecen un ritmo lento y un fluir suave del tiempo, característicos de la vida social premoderna. Ambas descripciones ficcionales presentan una notable afinidad con la capital descrita por Eduardo Espina en el ensayo *Historia Universal del Uruguay*: “El éxito de la ciudad es no tener *exits*. Tiempo sin salidas, atrapado en una dirección marcha atrás. [...] A veces pienso que la falta de cambio es el único cambio posible.

³⁵² Burel, Hugo: *El elogio de la nieve...* Op. cit., p. 59.

Ilesa inmovilidad de la cual dan cuenta los graffitis.”³⁵³ En este escenario de estancamiento existencial, el “desafío individual” del protagonista del cuento queda frustrado en cada zona urbana que recorre: desde las tranquilas áreas residenciales (“La cuadra y media hasta el Banco transcurrió sin novedad. La gente atareada o distraída no se fijó en él. Tampoco se cruzó con ningún conocido. Apenas un perro flaco y cargoso lo siguió entre dos arboles, señalándolo con su nariz entrometida”³⁵⁴), a las calles más céntricas y bulliciosas, repletas de tiendas, luces y negocios (“con el andar calmo y a la vez vacilante de un convaleciente, pasó por delante de la farmacia Dublín, la Mercería Chantal y el Salón de Loterías Máximo. Se vio reflejado en los cristales de sucesivas vidrieras y en el espejo lejano de una peluquería”³⁵⁵), la imposibilidad de que alguien perciba su presencia, hace que su identidad y su voluntad provocadora aparezcan desmentidas.

La rendición definitiva –que implica la aceptación de la indiferencia como producto de la “distracción” y el regreso a una vida rutinaria admitiendo la debilidad de su identidad perceptiva como *objeto*– ocurre finalmente en el bar de la esquina, al que Boris ingresa siempre perseverando en su desnudez. El contacto de sus nalgas descarnadas con la dureza húmeda de la silla de cármica no sólo lo devuelve definitivamente al espacio de la rutina y a la certeza de la imposibilidad de una huida, sino que le recuerda la indiferencia del mundo ante su persona y –a través de esta “decadencia” de la percepción– le impide sentir una completa aceptación de sí mismo, sin el reconocimiento que la sociedad le ha negado. Al final del cuento, el lector recibe la definitiva confirmación de que Boris no ha podido usar la desnudez para manifestar su protesta ante un mundo deshumanizado: cuando llega al final de su recorrido urbano y se sienta a la mesa del pequeño café barrial al que acude a diario, su amigo –ante un tablero de ajedrez– le dirige una sola pregunta, sin demostrar el más mínimo asombro: “¿Blancas o negras?”.

En el relato de Burel es posible evidenciar la presencia de dos factores que ayudan a interpretar el mensaje implícito en el desarrollo del cuento: el primero resulta

³⁵³ Espina, Eduardo: *Historia Universal... Op. cit.*, p. 79.

³⁵⁴ Burel, Hugo: *El elogio de la nieve... Op.cit.*, p. 62.

³⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 59-60.

relacionado con las razones de la actuación del anciano jubilado, que desafía por un día las leyes sociales establecidas. Se trata de aspectos ya reseñados por Sigmund Freud en *El malestar en la cultura*: en la sociedad moderna el hombre, independientemente de su condición, padece –según el psicólogo austriaco– una represión de los instintos biológicos, viviendo cada día de su existencia como si hubiera firmado una suerte de contrato social. El contexto en el que resulta insertado le exige evitar cualquier forma de desorden social y, a cambio, le ofrece seguridad y protección. Sin embargo, el cumplimiento del trato provoca un estado de represión en el individuo. En el relato de Burel no parece existir otra razón para la desnudez del protagonista que un repentino desahogo frente a una vida absolutamente represora. La de Boris es una búsqueda de naturalidad, un intento frustrado de salir del repetitivo esquema de sus actos cotidianos y de la serie de acciones encadenadas que marcan su existencia. Como la gran mayoría de los personajes marginales que aparecen en la literatura de Onetti³⁵⁶, el de Burel vive inmerso en una existencia rutinaria, sin expectativas ni sorpresa, destacada por el resumen mental de su jornada descrito al comienzo del cuento: el recorrido diario del anciano no cambia, día tras día, e impone caminar “tres cuadras hacia la Avenida” para luego seguir hasta la pequeña tienda de barrio en la que su esposa estará retando a “la empleada que había dejado abierta la caja de los dedos o había medido mal un metro de tela.”³⁵⁷ La representación ficcional de la reiteración de las acciones se inserta desde el *incipit* en una narración en la que el protagonista ya ha “dado el paso”: la decisión de andar desnudo por la calle surge, así, de la necesidad de buscar una interacción nueva y diferente entre él mismo y el entorno social y humano que lo rodea y lo ignora.

Por otro lado, además de la interpretación freudiana, domina el relato el mismo tema en el que se basa la trama de *El guerrero del crepúsculo*; en primer lugar, la sensación de inexistencia que el ser humano experimenta si no es percibido, visto o

³⁵⁶ En *La vida breve*, en particular, se destacan una serie de referencias muy puntuales a la sensación de vacío y de inutilidad de la existencia, cuya descripción encaja con notable precisión con el estado experimentado por el personaje bureliano. Onetti describe así la condición en la que se encuentra Brausen: “comprendí que [...] yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina”. Onetti, Juan Carlos: *La vida breve*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2007, p. 184.

³⁵⁷ Burel, Hugo: *El elogio de la nieve... Op.cit.*, p. 52.

imaginado por otros seres y, en segundo lugar, la intrínseca incapacidad de ser humano de mantener viva la atención –y, por ende, la capacidad de percepción. La condena a “depender” de los demás para la reafirmación de la propia subjetividad remite a un elemento recurrente en la literatura de Borges, sobre todo en *Ficciones*; en el cuento “Las ruinas circulares”, en particular, el idealismo filosófico del escritor argentino se manifiesta con notable intensidad: ser es ser percibido, de lo cual se desprende que sólo lo percibido existe. En esta impostación conceptual, lo relevante para nuestro análisis no es tanto la actuación del sujeto como demiurgo –ser creador de la existencia ajena, que crea vidas desde la nada, sin necesitar de la materia–, sino observar que los personajes de Borges actúan como “pharmakos”; es decir, como seres que desconocen lo que va a ocurrir y no son dueños de su destino: en el momento epifánico –entendiendo el término epifanía en su significado literal de *revelación*–, el individuo se detiene inmóvil, sin saber qué hacer, incapacitado para reaccionar frente a ella.

3.1.3. Una nueva forma del olvido: el sujeto-autómata y la pérdida de la identidad.

En *El guerrero del crepúsculo*, el segundo estado de alienación psico-física que el protagonista experimenta –y cuyos rasgos, variablemente matizados, aparecen en numerosas ficciones de escritores uruguayos contemporáneos–, remite a la representación de una serie de personajes en los que, de repente, se instalan sensaciones, gestos, reacciones y actitudes inhabituales. Se trata –por ejemplo– de seres humanos que se despiertan, un día cualquiera, con un ruido ineliminable que les martillea la cabeza y que les dice que algo en sus vidas no funciona: individuos que sienten que les es imposible recuperar fragmentos enteros de su existencia anterior. La conciencia les transmite una sensación de pérdida, como si la convicción de la intangibilidad de la experiencia vital subjetiva se quebrara y se vieran arrojados hacia una nueva dimensión temporal, en la que fuera imposible recuperar su esencia primigenia. Wilhem Dilthey, en *Introductions to the Human Sciences*, examina esta sensación y señala: “En cada presente tiene lugar una síntesis en la conciencia cuyos elementos apuntan hacia atrás y

hacia adelante, hacia un nexo objetivo que abarca lo que sabemos y lo que hacemos”³⁵⁸. Aplicando estas reflexiones al espacio literario uruguayo, cabe señalar cómo la sensación de estar dividiéndose entre dos categorías de temporalidad, en un estado de suspensión entre el “atrás” y el “adelante”, es una condición que se vislumbra –en particular– en la protagonista de la novela *Pasión y olvido de Anastassia Lizavetta*, de Juan Carlos Mondragón. El escritor describe así el estado de confusión de su heroína: “En la nueva situación debía ser una mujer inventiva a cada segundo pues el universo era nuevo, desde que se despertó con aquel ruido de ascensor que no podía sacarse de la cabeza ella hacía gestos inhabituales y debía continuar imperativamente. No podía recuperar la mujer que fue”³⁵⁹.

Volviendo a la novela de Burel, en *El guerrero del crepúsculo* la imposibilidad del personaje principal de recuperar la condición psicofísica previa a la intervención y su dificultad para volver a las experiencias habituales de la conciencia son factores que repercuten en él de dos maneras: en primer lugar, enfatizan –una vez más– la incapacidad del sujeto para reencontrarse con su identidad; en segundo lugar, ponen en evidencia una falta de conciencia y del fluir del tiempo. Así, el protagonista de Burel es presentado al lector como un individuo cuya fragilidad no hace referencia sólo a su estado físico precario, sino que abarca también una amplia gama de actos psíquicos y procesos de la conciencia; nos referimos a una sensación dominante de debilidad, como si el sujeto no tuviera energías suficientes para que su conciencia e intelecto descifrarán todas las categorías de la espacialidad y temporalidad. La experiencia y el conocimiento parecen estar reduciéndose en él y su vida psíquica no posee las energías necesarias para seguir el ordenado fluir del tiempo y las variaciones del espacio. La nueva mirada del protagonista, sesgada y limitada, funciona como si existiera en él una cantidad dada de atención, que la operación ha afectado y hecho menguar.

En relación con este punto, Dilthey describía la atención como “un *quantum* de energía que, cuanto más intensamente se aplica, más hace disminuir el alcance de la conciencia. Si miro por la ventana y veo un paisaje, la luz de la conciencia puede

³⁵⁸ Dilthey, Wilhem: *Introductions to the Human Science*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 313.

³⁵⁹ Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 85.

distribuirse de manera regular por todo el paisaje. Pero, desde el momento en el que intento percibir con más detalle un solo árbol o incluso una rama, la conciencia que dirijo al resto del paisaje disminuye”³⁶⁰. Esta reducción de la atención, que en el ser humano es un acto de selección natural e involuntario, en el protagonista de la novela se amplía por la debilidad de su condición psicofísica y reduce la capacidad de someter a escrutinio contenidos y elementos dispersos en el espacio y el tiempo. Así, Burel ofrece al lector la imagen de un individuo que experimenta una limitación de la percepción consciente y una reducción de la capacidad imaginativa, que no es capaz de recuperar: “[El doctor] tiene razón: sólo puedo tener conciencia del presente. En mi mente todo se reduce, tal vez, a unos pocos recuerdos que se confunden y a la incapacidad de imaginar algo más allá del consultorio, del largo corredor del edificio, de la dudosa avenida cuyo nombre ya he perdido”³⁶¹.

El tema de la pérdida de referencias espacio-temporales, asociado a la dificultad que el ser humano encuentra para reconocerse a sí mismo y para ubicarse en el espacio social en el que vive, resulta recurrente en la más reciente producción literaria uruguaya³⁶²; en particular, se aprecia en la trilogía de novelas que Mario Levrero publicó entre 1970 y 1984, y que ahora se presentan al público bajo el rótulo de “trilogía involuntaria”³⁶³. La ausencia de equilibrio psíquico que experimenta el personaje de Burel, dominado por una sensación permanente de pérdida de contacto con su propia esencia y por la incertidumbre acerca de cómo es y es percibido, remite a las vivencias por las que pasa también el narrador en primera persona de la novela levreriana *París*; al enfrentarse por primera vez al paisaje urbano de una ciudad que casi no presenta

³⁶⁰ Dilthey, Wilhem: *Introductions...* Op. cit., p. 314.

³⁶¹ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 80.

³⁶² Y no sólo en la más reciente, puesto que en distintos y numerosos fragmentos de la literatura de Onetti los personajes experimentan una sensación de suspensión que los mantiene fuera del tiempo y de la vida; resulta emblemático, en este sentido, el siguiente pasaje de *La vida breve*, en el que Juan María Brausen siente que su identidad se está desvaneciendo, perdido entre Díaz Grey y Arce, los dos fantasmas que su mente proyecta: “Era el tiempo de la espera, la infecundidad y el desconcierto; todo estaba confundido, todo tenía el mismo valor, idénticas proporciones, un significado equivalente, porque todo estaba desprovisto de la importancia y sucedía fuera del tiempo y de la vida...”. Onetti, Juan Carlos: *La vida...* Op. cit., p.260.

³⁶³ Recuerda Constantino Bértolo que “*París* forma junto con *La ciudad* y *El lugar* la llamada “Trilogía involuntaria” (involuntaria porque sólo a posteriori se percató su propio autor de que había escrito consecutivamente tres novelas [...] que tenían en común el tema de la ciudad”. Bértolo, Constantino: “Prólogo”. En Levrero, Mario: *París*, op. cit., p. 9.

rasgos identificativos, describe así su sensación frente a la ausencia de *topoi* representativos: “Sentía, desde el momento en que había bajado del tren y pisado la estación, que algo en mí no andaba nada bien, que ahora casi no había puntos de referencia, ni dentro de mí, ni fuera; no hallaba nada que pudiera tranquilizarme, que me diera una mínima idea de orden o confianza”³⁶⁴.

Esta ausencia de puntos de referencia que describe Levrero se manifiesta bajo la forma de un estado de carencia de la afectividad sensible; es decir, los personajes novelescos no sólo pierden la percepción de sí mismos y el sentido físico de la orientación, sino que llegan a no captar siquiera la materialidad urbana de la ciudad en la que están deambulando. En relación con este segundo aspecto, en la ya mencionada novela *Pasión y olvido de Anastassia Lizavetta*, Mondragón describe la distancia que existe –en la mente de su desorientada y asustada protagonista– entre, por un lado, la labilidad de la memoria y, por otro, la pura fisicidad del cuerpo: “La memoria iba por su lado y el cuerpo era independiente, la voluntad estaba sublevada desde temprano en la mañana y el reloj marcaba una única hora detenida. Comenzaba a olvidar el nombre de la familia y tampoco parecía tener noticia de la ciudad donde decidió perderse”³⁶⁵. En esta disgregación de la unidad del ser, en la que la esfera psíquica parece abandonar la materialidad del cuerpo, ambos autores afirman una negación de la individualidad identitaria, a partir de la pérdida de las coordenadas físicas y espaciales (Levrero) o afectivas y familiares (Mondragón), hasta llegar al extremo del desconocimiento del yo.

Las citas anteriores, procedentes de la producción nacional de las últimas décadas, remiten de nuevo a las apariciones vacilantes de la obra de Noll, y –en particular– a las coincidencias formales y temáticas que resaltan entre su novela *Lord* (2004) y *El guerrero del crepúsculo*. En el libro del autor brasileño se relata la vida de un escritor que ha publicado siete novelas y cuyas iniciales son JGN: ambos elementos obligan –con toda evidencia– a identificar al protagonista central de la historia con el mismo Noll. En sus movimientos por la ciudad, el personaje de JGN experimenta una progresiva abolición de la conciencia, que Laddaga relata así: “se vuelve menos preciso, encuentra cada vez menos las coordenadas que supone que son las suyas. Y deja de

³⁶⁴ Levrero, Mario: *París*, op. cit., pp. 40–41.

³⁶⁵ Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 226.

encontrarlas por completo cuando se produce el evento central de esta ficción [...]: JGN se desvanece”³⁶⁶. La pérdida de las coordenadas espacio-temporales y la deformación de los contornos de personas y objetos coinciden en sus síntomas con la experiencia del anti-héroe bureliano; no obstante, no representan el elemento que más estrechamente vincula a las dos obras. Resulta, sin duda, más asombrosa la afinidad temática existente entre las dos novelas, puesto que la aparente desaparición del protagonista del relato de Noll acaba convirtiéndose en otro tipo de vicisitud: el lector descubre que JGN no ha desaparecido, sino que ha sido llevado a un hospital desierto y abandonado y que –como resume Laddaga–, “ha sido sometido a una operación desconocida, ha pasado un plazo de tiempo que no puede determinarse, o no ha pasado ni un instante, o ha pasado todo el tiempo y el narrador se ha muerto y su cuerpo permanece en aquel hospital abandonado”³⁶⁷.

Ni el lector ni el mismo narrador pueden desentrañar la incertidumbre inscrita en el desordenado e incomprensible fluir del tiempo, o dominar por completo el desasosiego que surge de la sensación de su detención: la experiencia subjetiva del protagonista –entendida como flujo de imágenes, percepciones, conciencia corporal, fragmentos aislados de pensamientos, voluntad y deseos– parece alejarse de su capacidad de atención, que queda mermada –como en un círculo vicioso– justo a causa del trastorno de las mismas coordenadas temporales. En el caso del personaje de Burel, la operación de cerebro al que ha sido sometido implica para él la imposibilidad de encontrar referentes estables para oponer a la perturbación temporal de la que está siendo víctima; su extravío se desarrolla en una dimensión atemporal y su imposibilidad de aferrarse al tiempo representa el mayor obstáculo para que sus pensamientos se conecten entre sí de manera secuencial y lógica.

La relación existente entre esta forma de impedimento y la percepción alterada del tiempo es estudiada por Crary, que señala cómo “la atención se constituía en el tiempo. La atención consiste en una cantidad continua; ya que, por lo que sabemos, una cantidad continua –en última instancia– se reduce al tiempo [...]. La atención es la capacidad a través de la cual el pensamiento de un momento dado se conecta y es

³⁶⁶ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 91.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 91.

forzado a relacionarse con el pensamiento de otro momento dado”³⁶⁸. Una capacidad que –en *El guerrero del crepúsculo*– es ajena a su protagonista. A partir del surgimiento de esta limitación básica –que somete a una obligada revisión del fluir ordenado y tradicional del tiempo–, emerge, en primer lugar, la imposibilidad de reconstruir según un esquema previsible los itinerarios del personaje de la ficción y de preverlos según un orden racional; en segundo lugar, surge la dificultad de colocarlos en un espacio-tiempo análogo al que circunscribe y enmarca los actos de la “normalidad” cotidiana.

Esta doble dificultad es palpable en el vendedor de enciclopedias bureliano, al que los vacilantes horizontes y la fragilidad de la memoria le hacen parecido al JGN de Noll. En este sentido, para concluir nuestra comparación con el escritor brasileño, la síntesis que Laddaga ofrece del contexto de *Lord* subraya con claridad las afinidades existentes entre las dos novelas, puesto que en la obra de Noll: “todo se describe como si estuviera rodeado de un área de indeterminación: los espacios, los tiempos, el personaje mismo, que se convierte en un clown o en un santo, antes de convertirse en nadie, en un punto sensible que circula en un universo arrebatado”³⁶⁹.

Volviendo a *El guerrero del crepúsculo*, las sensaciones de extravío existencial y de negación de la percepción de la individualidad que experimenta el protagonista producen en él una transformación interior que lo convierte en un ser sin voluntad propia, en una suerte de autómatas incapaz de vislumbrar para sí un horizonte a muy breve plazo; en el siguiente fragmento de la novela, Burel enfrenta a su protagonista con una simple pero muy concreta pregunta, formulada por el doctor Andrassy, el discutible neurocirujano que se ocupa de su caso:

–¿Y adónde cree que irá?

No puedo responder esta pregunta simple. Algo inquietante y vago, un vacío absoluto y unánime se desploma sobre mi mente. No tengo la menor idea de lo que hacer si salgo del consultorio: todo es presente y en este momento dudo del siguiente por la sencilla razón de que no puedo concebirlo³⁷⁰.

³⁶⁸ Crary, Jonathan: *Suspensión...* Op. cit., p. 65.

³⁶⁹ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 91.

³⁷⁰ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 80.

La conciencia sólo del presente, unida a la imposibilidad de vislumbrar los momentos venideros por la falta de una secuencialidad lógica del acontecer en la mente del protagonista, hacen de él un ser perdido entre la multitud de una ciudad cuyos elementos parecen confundirse en su cerebro.

Recorriendo Montevideo al lado de Andrassy, pocas horas antes de la segunda y fatal operación de cerebro, el protagonista describe así su estado de confusión, que se alimenta de vagas reminiscencias del pasado, entremezcladas: “En la madrugada todavía oscura voy caminando con el doctor. Hay una quietud definitiva en la atmósfera vacía de las cuadras que me provoca una dulce reminiscencia. Pese a los colores grises y opacos que mi visión actual me permite apreciar, todo tiene la belleza secreta de las primeras horas”³⁷¹. La ciudad se presenta como un territorio de grisura, cuya opacidad – sin embargo– no impide a las quebradas facultades perceptivas del protagonista captar la belleza melancólica de las horas matinales. Su percepción del espacio urbano remite a un mundo sin colores, compacto en sus matices del gris: esta breve descripción permite confirmar la existencia de una importante correlación entre la percepción psíquica y la composición espacial-geométrica del territorio.

En la literatura del Cono Sur, uno de los escritores más sensibles a la influencia de la conformación del espacio urbano sobre los personajes ficticiales ha sido el argentino Roberto Arlt: analizando la presencia de esta relación en dos de sus novelas más representativas. Maryse Renaud, en el artículo “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, señala que en ambas obras la fisionomía de la ciudad “no es una simple acumulación de líneas, fragmentos sueltos y verticales. Todos estos elementos dispersos se articulan hasta desembocar en una áspera poesía geométrica signada por figuras más complejas, más acabadas, como el rectángulo, el paralelepípedo y sobre todo el cubo. [...] En *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* el cubo lo invade todo”³⁷².

Mediante la tensión expresada por la verticalidad urbana, la estética arltiana consolida la relación existente entre lo externo y lo interno, en el sentido de que crea

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 127.

³⁷² Renaud, Maryse: “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. En Campa, Rosalba: *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori, 1989, p. 202.

entre la conformación del espacio urbano –lo exterior– y el espacio mental de sus personajes –lo interior–, una ósmosis asimétrica. Esta mutua y desequilibrada influencia genera un desbordamiento del mundo geométrico de la ciudad, que acaba volcando su presión sobre sus habitantes, de manera tal que –afirma Renaud–, “el cubo termina por imponerse en forma represiva, por presionar la afectividad de los personajes más destacados [...] El poder mutilante del espacio geométrico aparece claramente a través de la sugestiva proliferación de metáforas de connotaciones opresivas”³⁷³. El poder mutilante del espacio geométrico, en el caso de Arlt, se debe a que reduce o aniquila los impulsos emotivos, la imaginación, las internas vibraciones del espíritu, como si la geometrización del entorno físico fuera capaz de aplastar las modulaciones emotivas e imaginativas de los protagonistas.

En la década siguiente a la redacción de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la obra literaria donde quizás se detallan con más fuerza los matices de la interacción entre el ser humano y un espacio urbano cerrado y claustrofóbico es *La peste* (1947), de Albert Camus; la ciudad argelina de Orán, devastada por el morbo y aislada del resto del mundo, es representada como un universo silencioso e invadido por el dolor y la angustia, en el que –de nuevo– el cubo es la forma geométrica dominante. Camus describe así los silencios nocturnos de la ciudad, subrayando la estructura cúbica de los edificios: “Sous le ciel de lune, elle alignait ses murs blanchâtres et ses rues rectilignes, jamais tachées par la masse noire d’un arbre, jamais troublées pas d’un promeneur, ni le cri d’un chien”³⁷⁴.

Volviendo al ámbito sudamericano, la zona sur de la Buenos Aires arltiana es el sitio de la angustia, un espacio en el que el personaje de Erdosain vive en estado de perenne persecución, vagabundeando sumergido en la ceguera de su desazón³⁷⁵. Internándose en un recorrido urbano descendente, en dirección a plaza Once, el

³⁷³ *Ibid.*, p. 202.

³⁷⁴ [Bajo cielos de luna, la ciudad alineaba los muros blancos y las calles rectas, nunca manchadas por la sombra negra de un árbol, nunca turbadas por el paso de un hombre o el ladrido de un perro. La gran ciudad silenciosa no era más, entonces, que un complejo de cubos macizos e inertes]. Camus, Albert: *La peste*, París, Gallimard, 1999, p. 192.

³⁷⁵ En relación con la abrupta división socioeconómica que la Avenida de Mayo representa en el tejido urbano de la capital argentina, Christina Kimo señala: “La parte sur de Buenos Aires es el espacio de la condena. Erdosain se encuentra ahí por haber padecido una humillación tras otra”. Komi, Christina; *Recorridos urbanos...* Op. cit., p. 47.

protagonista redescubre el deterioro urbano de la ciudad y la repugnancia moral de las actividades humanas que la noche oculta; el cubo es la figura geométrica elegida: “Mas de pronto, al aparecer el cubo rojo o amarillo del zaguán de un lenocinio, se detenía, vacilaba un instante bañado por la neblina roja o amarillenta y luego, diciéndose, “‘Será en otro’, continuaba su camino”³⁷⁶.

Cruzando el Río de la Plata, en el panorama literario uruguayo se evidencian varios ejemplos de la presión ejercida sobre el individuo por el espacio urbano –con su geometrización exasperada–, y de la angustia que de ésta se desprende. Se destaca –por sus peculiares similitudes– algunas referencias al poder inhibitorio y opresivo de la forma cúbica, y su asociación con ambientes degradados. En particular, esta relación aparece de forma reiterada en *El astillero*: en un primer fragmento, Onetti se sirve de la siguiente descripción –en la que resaltan referencias a formas romboidales y cúbicas– para relatar el regreso de su protagonista fracasado a la ciudad de Santa María y al poblado de Puerto Astillero: “[...] después del estanque, una glorieta, también circular, hecha con listones de madera, pintados de un azul marino y desteñido, que imponían formas de rombo al aire. Más allá de la glorieta estaba la casa de cemento, blanca y gris, sucia, cúbica, numerosa de ventanas, alzada sin gracia por los pilares”³⁷⁷. Unas pocas páginas más adelante, la asociación entre degradación urbana, angustia existencial, desesperación y formas cúbicas se repite en la descripción del astillero desidioso: “el edificio de Petrus S.A., un cubo gris de cemento desconchado, un abandono que ocupan formas de hierro herrumbroso”³⁷⁸.

Las anteriores, breves referencias a las repercusiones de la fisionomía urbana sobre sus habitantes y el predominio de la forma cúbica en el espacio de la ciudad, permiten establecer una relación entre un segmento de la literatura urbana y algunas manifestaciones del arte plástico vanguardista: se tratará, de evidenciar –en particular– las implicaciones inherentes a la geometrización de los paisajes y sujetos retratados por Fernand Léger, pintor francés cercano a la corriente cubista y teórico del constructivismo. A nivel compositivo, en sus obras posteriores al fin de la Primera

³⁷⁶ Arlt, Roberto: *Los siete locos*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 274.

³⁷⁷ Onetti, Juan Carlos: *El astillero*, Montevideo, Arca, 2002, p. 15.

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 68.

Guerra Mundial se evidencia una separación creciente entre el color y el dibujo, de tal manera que las figuras representadas adquieren unas formas casi robóticas, definidas por líneas negras. En sus lienzos, el color se reparte de forma audaz sobre las distintas áreas: así, se constituye una composición separada, que –sin embargo– acaba transmitiendo al conjunto representado una sensación de unificación. Más allá de las cuestiones de técnica pictórica, que no caben en nuestro estudio, el objetivo del presente análisis se centra en examinar algunos aspectos del cuadro *Les hommes dans la ville* (1919)³⁷⁹ y establecer una relación con la condición vital que experimenta el protagonista de *El guerrero del crepúsculo*. La obra de Léger que se acaba de mencionar es una pintura clave en las investigaciones del francés sobre la relación de la realidad urbana con la superficie pintada: de la misma manera que ocurre en las dos novelas de Arlt, la representación está dominada por una extrema rigidez arquitectónica, en la cual el autor se sirve de métodos extremos de cubismo sintético para establecer una forma de bidimensionalidad del plano pictórico, que se sustituye a las tres dimensiones de la realidad.

El punto de contacto con el extravío existencial del protagonista bureliano surge de esta ausencia de la tridimensionalidad real y reside en que, en las obras de Léger que tienen como tema la ciudad, la figura humana aparece despersonalizada y mecanizada, como si estuviera experimentando una suerte de adaptación al ambiente que la circunda y hubiese perdido sus coordenadas espaciotemporales. La vida contemporánea en el contexto urbano es retratada por el artista mediante la traducción de la sensación de ausencia a equivalentes pictóricos: color y forma se confrontan en una multiplicidad de relaciones, creando una imagen en la cual los personajes parecen estar viviendo en un “desierto superpoblado”. Confirmando la vigencia de esta definición en la contemporaneidad, Zygmunt Bauman sostiene que la gran ciudad es hoy un desierto poblado de muchedumbre y afirma que “ciò che fa di un posto un ‘deserto’ è, dopo tutto, l’abbondanza di spazio, di spazio vuoto [...]. Il deserto richiama alla mente un eccesso di spazio rispetto alla nostra capacità di assorbirlo, investirlo di significato e

³⁷⁹ *Les Hommes dans la ville*, 1919. Óleo sobre lienzo, 145.7 x 113.5 cm. Venecia, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection. Véase sección fotográfica al final del presente capítulo (fotografía número 11).

rilevanza, abbracciarlo físicamente e assimilarlo mentalmente. Eppure, la città [...] riesce a essere sovraffollata e deserta allo stesso tempo”³⁸⁰.

Léger, de la misma manera que otros pintores de su época –entre ellos Robert Delaunay y los futuristas italianos y rusos–, se siente atraído por los grandes espacios urbanos y –de hecho– se sustrae a las atmósferas cerradas en las que algunos de sus contemporáneos se enclaustraban para la representación reiterada de naturalezas muertas. Por el contrario, en su predilección por representar la ciudad, se evidencia el deseo de subrayar sus elementos de modernidad –como, por ejemplo, el humo que asciende de las chimeneas o la verticalidad de sus edificios–, produciendo una serie de pinturas en las que retoma la forma geométrica de los conos y cilindros, pero de una manera prácticamente abstracta y donde contorno y color se encuentran disociados.

Esta disociación entre el color –tanto el color percibido, como el captado y representado– y los contornos de los objetos de la representación (seres humanos y paisajes) remite a la disminución de las facultades de percepción y orientación que experimenta el protagonista de la novela de Burel. A medida que la trama avanza, el empeoramiento de sus condiciones neurológicas lo va hundiendo en un estado de insensibilidad creciente que se empieza a manifestar, *in primis*, en la incapacidad de distinguir los colores y los contornos de las cosas. Emblemática, en este sentido, es la reflexión que él mismo hace al recorrer un descampado suburbano: “Desde que la última sacudida estremeció mi cerebro noto que mi visión ha perdido casi todos los colores y todo lo que me circunda es de una tonalidad parda o grisácea. Es como si la realidad fuese una vieja película de la que pasaban en la primera función del Oriental”³⁸¹.

En relación con esta disminución de las facultades ópticas padecida por Cavalieri, Robert Delaunay –en su artículo “La luz”, publicado en 1912– subraya la importancia de la vista para la comprensión del mundo y el rol del ojo por su estrecha

³⁸⁰ “Lo que hace de un lugar un ‘desierto’ es, al fin y al cabo, la abundancia de espacio, de espacio *vacío* [...]. El desierto evoca un exceso de espacio con respecto a nuestra capacidad de absorberlo, asignarle un significado y una relevancia, abrazarlo físicamente y assimilarlo mentalmente. No obstante, la ciudad [...] logra ser superpoblada y desierta a la vez” [La traducción es mía]. Bauman, Zygmunt: *Individualmente insieme*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p. 95–96.

³⁸¹ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., pp. 109–110.

relación con el cerebro y la conciencia. Así escribe Delaunay: “El ojo es nuestro sentido mejor educado, el que se comunica más estrechamente con nuestro cerebro, la conciencia. La idea del movimiento vital del mundo y su movimiento es simultaneidad. Nuestra comprensión es correlativa a nuestra percepción”³⁸². Aplicando la observación de Delaunay a la novela, cabe resaltar cómo el protagonista de Burel se ve condenado a vivir un tiempo sin tiempo, hundido en la dificultad de medirlo debido a la imposibilidad de establecer una secuencia lógica en los eventos que marcan sus días. Volver a controlar el espacio y dar un orden a los eventos que se suceden en el tiempo es el gran reto del vendedor de enciclopedias bureliano, pero es también el objetivo de las formas de representación de la realidad propuestas por los cubistas; a través de una pintura móvil –que no fija en el lienzo una simple fotografía retínica, sino que permite dibujar simultáneamente un retrato de frente, de tres cuartos y de perfil–, los cubistas intentan apoderarse no sólo del espacio, que desde siempre había sido dominio de la pintura, sino también del fluir del tiempo. Confirmando esta intención, Jean Metzinger, en el artículo “Cubismo y tradición” (1910), observó que los pintores del movimiento cubista –del que él mismo formaba parte– se habían “permitido girar en torno al objeto para darle [...] una representación concreta hecha de muchos aspectos sucesivos. El cuadro poseía el espacio, he aquí que también reina ahora sobre la duración”³⁸³. Reinar de nuevo sobre el espacio y el tiempo es el objetivo inalcanzable del anti-héroe de Burel.

3.1.4. Un presente que no oculta sus ruinas: la disgregación de los vestigios del pasado y su significado metafórico.

Uno de los elementos narrativos más característicos y peculiares de *El guerrero del crepúsculo* se relaciona con el cronotopo que Burel presenta al lector: desde el comienzo de la historia, la novela resulta permeada por una sensación de indeterminación temporal que –de forma voluntaria– hace imposible la ubicación de los

³⁸² Delaunay, Robert: “La luz”, en González García, Ángel/Calvo Serraller, Francisco/Marchán Fiz, Simon: *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999, p. 77.

³⁸³ Metzinger, Jean: “Cubismo y tradición”, en González García, Ángel/Calvo Serraller, Francisco/Marchán Fiz, Simon: *Escritos de arte...* Op. cit., p. 71.

hechos narrados dentro de una época bien definida. A diferencia de *Tijeras de Plata* y *El corredor nocturno*, las dos novelas que se examinarán en los capítulos cuatro y cinco, y que pueden ubicarse con facilidad en periodos bien definidos y claramente identificables de la historia reciente del país, la trama de *El guerrero del crepúsculo* se construye a partir de una ambigüedad temporal que se articula en dos direcciones.

En primer lugar, es posible identificar una indefinición voluntaria en términos de colocación cronológica de la trama, como si Burel no quisiera optar por una única y definitiva vinculación de las andanzas de su protagonista a una precisa etapa de la historia nacional. La voluntad del autor, por el contrario, parece orientarse decididamente hacia una condición de ubicuidad temporal: la trama que el escritor construye alrededor de los desvaríos de la mente de su protagonista se basa en una suerte de “desplazamiento virtual”, como si el vendedor de enciclopedias se moviera en un intervalo temporal que abarca casi cuatro décadas. En un principio, la narración parece situarse entre la década de los cincuenta y la de los sesenta: en particular, la descripción del viejo Cine Oriental, con sus dos enormes frescos –uno de los cuales representa una figura mitológica que da título a la novela–, y la referencia a las *matinées* cinematográficas son elementos que remiten a un Montevideo de antaño, ya desaparecido; una ciudad que en la década del sesenta, como recuerda Aínsa, “con apenas 900 mil habitantes, tenía noventa y seis salas de exhibición, muchas de ellas enormes y lujosas, una buena parte consagradas a estrenos de un buen cine europeo – francés, italiano, sueco– que suscitaba debates, polémicas y una crítica entre erudita y formativa con amplio espacio en la prensa. [...] La *nouvelle vague*, las películas de Antonioni [...], Pasolini [...], Fellini, las de Bergman son vividas como auténticos fenómenos de masa”³⁸⁴.

No obstante esta primera impresión, a lo largo de la narración Burel se sirve de escenas aisladas y aparentemente inconexas entre sí para desbaratar las presuntas certezas temporales que el lector había ido adquiriendo durante la primera fase de la lectura; la escena de un largo interrogatorio al que dos hombres misteriosos y agresivamente sombríos someten al protagonista, por ejemplo, remite con claridad a una

³⁸⁴ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., pp. 123–124.

época posterior, los años oscuros de la dictadura militar (1973-1985): todos los detalles apuntan a la descripción de uno de los varios centros de tortura que existieron en Montevideo y Buenos Aires en aquel periodo: “–Vamos, aquella es la oficina –dice el que manda [...]. No hay ningún indicio de que ésta sea una dependencia policial [...]. Cuando estamos por llegar, el más joven me previene: –No pregunte dónde está: esto no consta en ninguna parte. –Si colabora, se irá rápido, –comenta el que manda, y me abre una estrecha puerta de hierro”³⁸⁵.

La sumisión con la cual el protagonista de la novela se deja llevar a este lugar amenazante, en una zona desconocida de la ciudad, implica –en primer lugar– una suerte de pasiva aceptación de un poder que, desde arriba, ejerce una fuerza injusta, que el individuo está resignado a aceptar; Burel confirma que la secuencia es emblemática de la represión de aquellos años y añade que “se trata de una violencia que se dramatiza más por la indefensión que tiene el protagonista y por su actitud desprovista de heroísmo, por eso nos golpea más. No es para nada un héroe, no es un luchador, es una persona común que padece la violencia. Es otra víctima”³⁸⁶. Por otro lado, la actitud sumisa del protagonista reafirma su condición de profundo extrañamiento, como si ya no perteneciera al mundo de los vivos y, por eso, resultara indiferente a su destino. En *La fragata de las máscaras*, obra casi contemporánea del uruguayo Tomás de Mattos, aparecen condensadas las dos mismas condiciones –la sumisión resignada y la abstracción de la realidad–, como si los personajes de la ficción compartieran una condición común de desarraigo existencial y conformidad en las adversidades, que los convierte en seres “entregados”. Aun si la temática y la estructura narrativa de las dos novelas resultan notablemente diferentes, el elemento unificador entre *El guerrero del crepúsculo* y *La fragata de las máscaras* se manifiesta en la evidente distancia que dos de los protagonistas toman con relación al mundo; en la novela de Burel, Cavalieri se deja llevar por los dos misteriosos hombres sin oponer ningún tipo de resistencia, blando en su renuncia a cualquier tipo de oposición: “Voy entre mis captores, que apenas me toman de vez en cuando de un codo para conducirme. Caminamos en

³⁸⁵ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 110.

³⁸⁶ Tejeda, Armando: “Hugo Burel: La primera frase de *La Metamorfosis* cambió la literatura para siempre”. En *Revista Babab*, número 12, marzo 2002. Disponible en http://www.babab.com/no12/hugo_burel.htm, p. 3. (12/4/2009)

silencio, a paso normal. No hay urgencia en llegar a donde sea que vamos y a cada paso tengo la sensación de que todo obedece a una extraña rutina”³⁸⁷. No hay sorpresa en las reflexiones del vendedor de enciclopedias; el hecho de que el decurso de la vida cotidiana pueda ser modificado por allanamientos, persecuciones, detenciones y – eventualmente– torturas, parece no asombrarlo, siendo más bien la resignación la que se desprende de su breve monólogo interior.

Del mismo modo, en la obra de De Mattos, un personaje manifiesta una actitud similar a la de Cavalieri: un esclavo condenado a ser azotado y mandado al garrote, responsable de un sangriento motín en la fragata del noble caballero chileno Benito Cereno. Babo, éste es su nombre, demuestra una altiva indiferencia hacia la justicia de los blancos, dejándose arrastrar sin casi “enterarse” de lo ocurrido, como si él ya se sintiera fuera de la realidad y la justicia de los blancos no pudiera alcanzarle. De Mattos describe así su estado: “Se dejó llevar al patio como ciertos locos que, perdidos en sus divagaciones, se limitan a respirar nuestro aire como si ellos no pertenecieran a este mundo”³⁸⁸. En ambos casos, los personajes ficticiales viven la experiencia de una aniquilación de los sentidos frente a la injusticia de sistemas que no comprenden ni aceptan.

Volviendo al tema de la ubicación temporal, la novela resulta una suerte de *collage* de fragmentos de vida y situaciones que toman elementos de distintas épocas y remiten implícitamente a episodios de la historia nacional; el mismo Burel destaca este aspecto en una entrevista en la que subraya la amplitud de la extensión del intervalo temporal abarcado: “Hay [en la novela] una ubicación temporal entre los ‘50 y ‘60, después estaría toda la secuencia del interrogatorio que podría remitir a los años de dictadura, en los ‘70”.³⁸⁹

En segundo lugar, la sensación de indefinición temporal que se respira en la novela hace referencia a las sensaciones subjetivas experimentadas por el protagonista: como ya se ha señalado en la sección anterior, uno de los más destacados logros de la trama surge de la ambigüedad en la manera de discurrir del tiempo, en el sentido de que

³⁸⁷ Burel, Hugo: *El guerrero ...* Op. cit., p. 109.

³⁸⁸ De Mattos, Tomás: *La fragata de las máscaras*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 132.

³⁸⁹ Tejeda, Armando: “Hugo Burel: ‘La primera frase de *La Metamorfosis* cambió la literatura para siempre’”. Art. cit., p.2.

–en cada momento– parece desaparecer la coherencia que se supone necesaria para ordenar lógicamente las escenas. Burel admite que esta falta de cohesión lógica entre distintos episodios interrelacionados nace de la exigencia de exponer a su personaje a una condición existencial en la que resulta ausente cualquier destello de secuencialidad; así, el vendedor de enciclopedias, por admisión del mismo autor, parece estar viviendo “un eterno presente en donde la concordancia y la coherencia del momento presente con el siguiente parecería que no existen. Hay en la novela una dislocación del tiempo desde el punto de vista de su decurso normal, cronológico”.³⁹⁰

Una cita de la *Divina Comedia*, “Io non morì e non rimasi vivo”, que aparece como epígrafe inicial de la novela, expresa la triple condición en la que se debate el protagonista: la ausencia de referentes temporales, la suspensión de las certezas identitarias y la a-territorialidad. La referencia al concepto de a-territorialidad, en particular, surge a partir de la constatación del estado de “semi-muerte” en el que se encuentra hundido el protagonista: una condición que marca no sólo la unidad espacio-tiempo de la obra, sino que coloca al vendedor de enciclopedias en un limbo, como si sus últimos días se estuvieran desarrollando en un territorio ubicado en una dimensión de contornos indefinidos, ya fuera de las coordenadas espacio-temporales del mundo real. El tema de la colocación del personaje central en un estado previo a la muerte, pero ya posterior a la vida, será examinado más detenidamente en la sección siguiente.³⁹¹

En cambio, en esta etapa de nuestro estudio, cabe señalar cómo –a lo largo de los siete capítulos–, Burel va delineando una doble correlación entre la memoria y los espacios físicos del Montevideo actual: por un lado, el autor explota la posibilidad de una comparación objetiva entre lugares y edificios que se remontan a hace cinco décadas y la decadencia del presente; por otro, la comparación pierde su valor de objetividad en el momento en que el nuevo término de parangón es representado por

³⁹⁰ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el apéndice.

³⁹¹ Esa misma cita de Dante aparece también en la novela *Un caso acabado*, de Graham Greene, como el mismo autor cuenta en la entrevista de Armando Tejeda. Sostiene Burel: “Me pareció interesante esa cita de Dante, que por otra parte utiliza Graham Greene en su novela *Un caso acabado*. Esa cita establece una dimensión de lo que va a ser el espacio y el tiempo en la novela. Es hasta cierto punto onírico y con una territorialidad que va más allá de la vida misma”. Tejeda, Armando: “Hugo Burel: La primera frase de *La Metamorfosis* cambió la literatura para siempre”. Art. cit., p. 3.

aquellos “paisajes del pasado” que nacen en la mente olvidadiza y conmovida del protagonista. Se abre, así, una doble posibilidad para el ejercicio de la memoria. La primera se funda en una descripción objetiva de la decadencia de la ciudad y del deterioro que corroee algunos lugares urbanos³⁹². Un ejemplo destacado es representado por la rápida pincelada que describe el breve paseo que el protagonista emprende por el área del mercado central: “Frente a la fonda, el mercado está desierto y el calor ha descompuesto los montones de fruta y verdura de descarte que se acumulan en el empedrado circundante [...]. El antiguo edificio parece un palacio abandonado y corroído por la mugre, asediado por los perros vagabundos que se persiguen sin tregua”³⁹³.

La segunda tipología de comparación y ejercicio de la memoria permite al lector un notable acercamiento a las modalidades perceptivas del personaje principal; en este caso, la posibilidad de una confrontación epocal objetiva y de una rememoración racional desaparecen para dejar lugar a una visión de la realidad altamente subjetiva, que depende del sesgo de la mirada del protagonista. De hecho, la novela se caracteriza –como ya se ha observado– por presentar al lector un punto de vista oblicuo y parcial, que Burel logra a partir de una restricción del campo perceptivo de su personaje. Estas restricciones de campo, alcanzadas gracias a la limitación del ángulo subjetivo de mirada del protagonista y expresadas mediante el recurso del monólogo interior, tienen como objetivo manifestar la voluntad relativista del autor en relación no sólo a su personaje y su condición psicofísica, sino también al espacio social que lo rodea. Pruebas de este relativismo se pueden vislumbrar a partir del análisis de las modalidades narrativas utilizadas: la forma elegida por Burel para presentar los hechos apunta a una ruptura con estructuras tradicionales, basadas en la confrontación dicotómica entre –por

³⁹² La objetividad de la decadencia socioeconómica y cultural de la ciudad es evidenciada, entre otros, por Aínsa, que vuelve al tema de la arraigada pasión por el cine de los montevideanos para recordar los fastos de otras épocas: “A las grandes salas del Censa, el Plaza y el Ambassador se suma la inauguración del Cinerama, en 1963, momento culminante de la expansión cinematográfica, a partir del cual empieza un estancamiento y luego la franca y acelerada recesión hasta la magra situación actual [...]. El popular cine Arizona de la Avenida Rivera [...] es hoy un supermercado. El distinguido Princess de la misma avenida, un templo de una extraña religión donde vocifera un sedicente pastor con acento brasileño. Un desmantelamiento que Hugo Burel ha novelizado como un delirio surrealista en *El guerrero del crepúsculo*”. Aínsa, Fernando: Espacios de la memoria... Op. cit., p. 124.

³⁹³ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 95.

una parte— la visión limitada de un personaje o —por otra— el punto de vista panorámico de un narrador omnisciente; en *El guerrero del crepúsculo*, por el contrario, el significado de la peculiar restricción de mirada realizada por su autor tiene un objetivo concreto de reflexión: las restricciones del campo perceptivo del protagonista expresan una clara voluntad de significar una visión fragmentada e incompleta del mundo. En relación con este mensaje, Roland Bourneuf y Réal Ouellet reafirman este concepto, sosteniendo que las restricciones de campo que aparecen en la novela moderna, a partir de Stendhal en adelante, sirven a los autores para evidenciar cómo los seres humanos “imprigionati nell’ora e qui della nostra evidenza sensibile, siamo condannati a una visione frammentaria delle cose, non possiamo vedere le due facce di una arancia”³⁹⁴.

En la representación de esta fragmentación, Burel ofrece al lector un personaje que se debate entre una condición de continua rememoración de cosas desaparecidas y un estado de permanente sorpresa por las novedades que su paseo urbano postoperatorio le pone delante de los ojos: “Siento que el aire me contiene y que el paisaje se ha renovado: parece que estoy viéndolo por primera vez. La sombra de los árboles se me antoja más generosa y las vidrieras de los comercios me reflejan con una nueva luz”³⁹⁵.

El *iter* de identificación de paisajes y lugares se basa en la representación de imágenes puntuales de fuerte carga descriptiva, como la del antiguo Cine Oriental, ahora en decadencia, y cuyas salas —otrrora ricamente decoradas— sirven de espacio de encuentro para comunidades neo-evangélicas y movimientos religiosos que aseguran la salvación del alma. A la manera de un homenaje a la memoria, el mismo título de la novela se inspira en el fresco, en parte desaparecido, que se encuentra en el hall del cine, frecuentado en su juventud por el protagonista; de las dos figuras representadas — que adornaban la zona de la “boletería”— sólo queda una: a la cara del Sol Naciente, simbolizado alegóricamente por la Aurora, en una de las paredes de la sala, le falta —en la pared de enfrente— su pareja, el “guerrero del crepúsculo” del título. El protagonista celebra así el recuerdo de aquella obra destruida por el tiempo y el descuido:

³⁹⁴ “Cautivos en el *aquí* y *ahora* de nuestra evidencia sensible, estamos condenados a una visión fragmentada de las cosas, no podemos ver las dos caras de la naranja”. [La traducción es mía]. Bourneuf, Roland; Ouellet, Réal: *L’universo...* Op. cit., p. 90.

³⁹⁵ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 19.

Entrar ahora mismo a ese cine: el antiguo Oriental, tan cargado de reminiscencias para mí. No tanto por las películas que vi, que fueron muchas, sino por los enormes frescos pintados en sus paredes con las alegorías de la aurora y del crepúsculo. Naciente y poniente enfrentados para entretener el intervalo entre dos filmes [...]. Pese a lo descascarado de la superficie, el mural de la aurora es todavía reconocible: su cuerpo de pesadas formas está reclinado sobre un risco alfombrado de flores y complejos tallos que parecen aferrarla. [...]. En donde se supone debería estar la otra imagen, sólo veo enormes manchas de humedad, volutas deformes y el contorno difuso de una silueta desvanecida: nada queda de aquella otra enormidad –un guerrero reposando y despojado de armas y escudo, según recuerdo– que miraba a la aurora desde el atardecer³⁹⁶.

En la novela, la descripción de la vieja sala cinematográfica, con sus desteñidos adornos y sus frescos devorados por la humedad y el descuido, cumple con el objetivo de representar los vestigios materiales de un pasado de ensoñación, recuerdos de una época en que la sociedad montevideana cultivaba con fervor su pasión por el cine de calidad, llenando salas que hoy –al alba del siglo XXI– albergan sectas religiosas o van sucumbiendo a la explotación inmobiliaria. La razón del uso del término “pasado de ensoñación” no es casual y reside en lo siguiente: las sensaciones de fantasmagórica inmersión en un mundo nuevo y maravilloso –suscitadas por la visión de películas de culto– representaban para la ciudadanía montevideana una experiencia que guarda más de una afinidad con el disfrute visual que producían –en los habitantes de París y otras grandes capitales europeas– los paseos por los pasajes del siglo XIX. La analogía se centra sobre todo en la fase del declive: si la gran epopeya del cine en la capital uruguaya se cerró de golpe, dejando atrás un cementerio de edificios abandonados y salas vacías, de la misma manera, cuando el periodo de auge de los *passages* se clausuró, su rápida agonía convirtió a las largas galerías en anacrónicos testigos de una manera ya caduca de entender el consumo del primer capitalismo. La decadencia, tanto comercial como social, experimentada en el siglo XX por los grandes *couloirs couverts*, y su transformación en vestigios de un pasado voluntariamente olvidado, son señalados

³⁹⁶ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., pp. 22–24.

por Buck-Morss, que observa cómo “los Pasajes que en el siglo XIX albergaron los primeros mundos de sueños consumistas, aparecían en el siglo XX como un cementerio de mercancías que encerraba el rechazo de un pasado descartado”³⁹⁷.

En la novela bureliana, la imagen del deterioro de las representaciones musivas en el vestíbulo del cine remite a una estrategia iconográfica de la decadencia que abunda en la narrativa uruguaya a partir de la década del sesenta, cuando ya la fase de declive del país había dejado de ser una sensación percibida sólo por unos cuantos intelectuales y políticos pesimistas y se había convertido en una realidad cuyas consecuencias eran captadas por la población entera³⁹⁸. En esta corriente dedicada a la representación de la lenta decadencia de un sistema social, económico y cultural, la novela *Con las primeras luces* de Carlos Martínez Moreno se ofrece al lector como un profético diagnóstico de un estado y una sociedad que iban descomponiéndose. El protagonista, Eugenio, hijo de una familia patricia montevideana en decadencia, resulta mortalmente herido en el intento de superar –después de una noche de fiesta– las verjas del muro que rodea su misma casa: en su largo y agónico monólogo nocturno se percibe el acercamiento inevitable de la muerte como metáfora del derrumbe de un sistema. Al analizar la novela, Aínsa afirma que, en la agonía de la entonces pudiente familia, se refleja la historia de un país, observando cómo “una familia unida, rica, segura de ella misma se deshacía entre los coletazos de una crisis en la que un patrimonio se desmantelaba sin pena ni gloria. Los grandes mitos del país se degradaban”³⁹⁹.

La descripción que Martínez Moreno hace de la colección de antiguos y desgastados objetos de arte conservados en la mansión señorial refleja un deterioro imparable, sobre todo el los retratos de familia, surcados por pequeñas grietas y quebraduras, que remiten al desaparecido fresco bureliano. El óleo pintado por el gran artista uruguayo Blanes, que retrató al abuelo del protagonista de la novela, el general Escudero, es ahora –en la descripción del joven moribundo– una obra vetusta que empieza a deshacerse por los años y el descuido; en su recuerdo del cuadro, si bien el

³⁹⁷ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada...* Op. cit., p. 56.

³⁹⁸ No es casual que en 1969 José Pedro Díaz titulara, de forma muy significativa, su novela *Partes de naufragios*, como forma de denuncia de la situación que vivía el país, el cual experimentaba la lenta agonía del sistema de bienestar que había sobrevivido hasta la década anterior.

³⁹⁹ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 133.

general resulta “peinado con evidente pulcritud, [sin embargo] la trama menuda, a pincel de cerdas finísimas, de esa banda de cabello claro que se vuelca hacia la sien derecha, está en cambio deteriorándose y como afantasmándose, amalgamándose en una desapacible mancha confusa, dejándose ganar por una impudicia anacrónica de pelo recién mojado y aplastado, apelmazándose”⁴⁰⁰.

Las referencias a una gran quinta señorial semi-abandonada, a objetos de arte desgastados y de madera negruzca, y a cuadros que van agrietándose y perdiendo su color original, que abundan en la tradición literaria uruguaya, remiten por una parte a la “literatura de la decrepitud” chilena, en particular a José Donoso (sobre todo en *El obscuro pájaro de la noche*, de 1970 y *El jardín de al lado*, de 1981) y a las primeras obras de Jorge Edwards (*El peso de la noche*, de 1965). Por otra, permite vislumbrar elementos puntuales presentes en la literatura de Edgar Allan Poe. Si bien es evidente que los relatos del bostoniano no apuntan a la representación metafórica de un país languideciente, sin embargo no se pueden descuidar las analogías descriptivas de su obra con la “literatura del deterioro progresivo” abundante en el Uruguay de las últimas cinco décadas. Las afinidades resultan particularmente evidentes en el cuento “El retrato oval”, en el que el protagonista/narrador es un hombre herido (mortalmente herido es, también, el Eugenio de *Con las primeras luces*) que se introduce de noche en un antiguo castillo abandonado en los Apeninos (el castillo como símbolo de unas glorias pasadas, como ocurre con la quinta en decadencia de Carlos Martínez Moreno). En el antiguo y deteriorado edificio se respira una sensación de melancólico abandono, mientras la oscuridad del ambiente es atenuada por unas pocas velas. Poe describe así la llegada de su protagonista y sus impresiones acerca del extraño escenario en el que se encuentra:

El castillo en el cual a mi criado se le había ocurrido penetrar a la fuerza, en vez de permitirme, malhadadamente herido como estaba, de pasar una noche al ras, era uno de esos edificios mezcla de grandeza y de melancolía que durante tanto tiempo levantaron sus altivas frentes en medio de los Apeninos, [...]. Nos instalamos en una de las habitaciones más pequeñas y menos suntuosamente amuebladas. Estaba situada en una torre aislada del resto del

⁴⁰⁰ Martínez Moreno, Carlos: *Con las primeras...* Op. cit., p. 14.

edificio. Su decorado era rico, pero antiguo y sumamente deteriorado⁴⁰¹.

Tanto en Poe como en los escritores uruguayos del período mencionado se nota la existencia de una poética construida sobre la base de la melancolía, procurada por las condiciones del mundo exterior y basada en el desgaste insidioso que reside en la degradación ambiental (elemento a partir del que Poe construye parte de su tensión narrativa). La decadencia del entorno aparece, en particular, representada de forma tristemente rememorativa en *Por los tiempos de Clemente Colling*, de Felisberto Hernández: allí, el quiebre del tejido social y urbano de Montevideo es relatado a partir del recuerdo de lugares y personas del pasado que el protagonista (el mismo Hernández) recupera en sus viajes en el tranvía número 42 de la calle Suárez. El nostálgico lirismo de sus recuerdos adquiere un tono casi profético –teniendo en cuenta la fecha de publicación del relato, 1942–, dado que la descripción del entorno refleja un paisaje urbano que no es más que el agotamiento de un modelo caduco. El autor describe así el barrio de sus recorridos juveniles: “En aquellos lugares hay muchas quintas [...]. Ahora muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos [...] rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas [...]. A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un caprichoso mordisco [...]”⁴⁰². Para cerrar la reflexión comparativa con la obra de Poe, cabe señalar cómo, si bien la literatura del escritor estadounidense no apunta al objetivo de la rememoración y sus estrategias narrativas son muy distintas a las utilizadas por los autores orientales de las últimas décadas, resulta evidente el común objetivo de hacer hincapié en un escenario caracterizado por una degradación incipiente, que durante años parece invisible, y que –por lo tanto– resulta irremediable cuando finalmente se toma conciencia de ella.

En *El guerrero del crepúsculo*, la escena que se desarrolla en el *hall* de la vieja sala cinematográfica –además de ejercer de diagnóstico metafórico de la decadencia del país y de su sistema socio-económico– ofrece a Burel la posibilidad de enfrentar la

⁴⁰¹ Poe, Edgar Allan: “El retrato oval”. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/retrato.htm> (22/6/2010).

⁴⁰² Hernández, Felisberto: *Seis relatos magistrales*, Montevideo, Alfar, 2003. p.14.

experiencia mnemónica de su protagonista (en este caso representada por el recuerdo del fresco) con la experiencia física del regreso al objeto de su recuerdo. Se trata de una operación gracias a la cual el personaje central recupera imágenes que habían permanecido olvidadas durante largas temporadas y que resurgen como consecuencia del impacto visual con el “objeto”; es decir, el momento de su regreso al *hall* del cine se configura como una suerte de experiencia física externa. Se reafirma, de esta manera, el común poder de evocación de estilo proustiano de las páginas de Hernández y de Burel, considerando que el proceso de rememoración llevado a cabo por el protagonista de la *nouvelle* de Felisberto empieza a partir del ruido de los chirriantes tranvías pintados de rojo y blanco de la calle Suárez. Aínsa subraya esta característica, al afirmar que Hernández “rememora el trayecto del tranvía de la línea 42 con morosidad proustiana y lo hace para denunciar los injertos de falsa modernidad de esas casitas [...] que [van] alterando el viejo señorío”⁴⁰³.

Retomando la descripción de un antiguo pasaje berlinés, la *Kaisergalerie*, que Franz Hessel relató en *Spazieren in Berlin*, Buck-Morss conecta el rol de los pasajes en decadencia con la posibilidad para el ser humano de una elaboración mental interna, que nace a partir de la observación de un pasado descartado y del recuerdo de éste. En particular, la autora afirma que “la forma en que el pasado nos confronta en estos pasajes abandonados como imágenes largo tiempo olvidadas y libremente asociadas, corre paralela como experiencia física externa a la experiencia mental interna de la “memoria involuntaria” descrita por Proust en *A la recherche du temps perdue*”⁴⁰⁴. En esta asociación de imágenes, toda la ciudad, y no sólo sus cines, se ofrece al protagonista mostrando su grandeza abolida: la humedad que carcome las paredes de la sala y el fresco del Sol Poniente se puede leer como metáfora de la decadencia de Montevideo y del país entero.

Las reiteradas descripciones de la decadencia urbana que Burel ofrece en la novela remiten, por su forma de exposición, a la obra de otro autor en lengua española que muestra una evidente predilección por ubicar su ficción en espacios deteriorados; nos referimos a Juan Marsé y a las descripciones de la Barcelona periférica que

⁴⁰³ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 57.

⁴⁰⁴ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada...* Op. cit., pp. 56-57.

aparecen en novelas como *Ronda del Guinardó* o *Si te dicen que caí*. En particular, el examen de esta última parece evidenciar la existencia de dos elementos en común con *El guerrero del crepúsculo*. El primer aspecto relevante derivado de la confrontación surge examinando la ubicación de los acontecimientos narrados: que ambas tramas se desarrollen en áreas urbanas no céntricas, o incluso periféricas en su época, es un hecho que confirma el valor autobiográfico de las dos obras; en el caso del Montevideo de *El guerrero del crepúsculo* el escenario donde se desarrolla la aventura del protagonista bureliano es el barrio alrededor de la Avenida General Flores, donde Burel vivió su infancia. El autor recuerda así aquella época: “La mención a la Avenida General Flores, que el protagonista recorre, así como el uso de ese apellido húngaro [Andrassy], son recursos para la recreación del barrio de mi infancia. Cuando era un niño, en toda la zona había una presencia muy fuerte de italianos, había también españoles, judíos y húngaros: lugares y personajes, en la novela, reflejan esa realidad”⁴⁰⁵. Asimismo, en el caso de *Si te dicen que caí*, el espacio urbano elegido por el escritor catalán para la ubicación de su historia es el área que gravita alrededor de la Travessera del Dalt y la Ronda del Guinardó, el barrio de los años juveniles de Marsé: de hecho, a lo largo de la narración, el autor barcelonés alude con frecuencia a paisajes, lugares o edificios todavía existentes, como el viejo campo de fútbol del Club Europa o el Cottolengo.

En segundo lugar, otra tipología de confrontación hace referencia a la ubicación cronológica de las dos novelas. Se observa que la colocación temporal de la obra de Marsé remite a la inmediata posguerra, al alba de la década del cincuenta, cuando el panorama urbano barcelonés estaba todavía caracterizado por los destrozos debidos a los bombardeos y por la presencia fantasmal de edificios de los que quedaban sólo tétricos esqueletos. Marsé retrata así el paisaje que hace de escenario para su relato: “Tras las acacias deshojadas se alzaban fantasmas de edificios en ruinas. Balcones descarnados mostraban los hierros retorcidos y rojizos de herrumbre, y ventanas como bocas melladas bostezaban al vacío”.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo”, incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁴⁰⁶ Marsé, Juan: *Si te dicen que caí*, Barcelona, Mondadori-De Bolsillo, 2009, p. 20.

En *El guerrero del crepúsculo* ya se ha visto cómo la rememoración de un tiempo que ya no existe es una operación que se articula según una doble estrategia descriptiva, en el sentido de que, a la representación objetiva de los vestigios urbanos ultrajados por el paso del tiempo, se suman las percepciones subjetivas y “desviadas” de Cavalieri. En el siguiente fragmento Burel hace confluir las dos formas perceptivas, puesto que –a la inicial descripción del deterioro físico– se acompaña una reflexión interior del protagonista, una observación incierta y vaga que confirma la falta de lucidez de su atención y la debilidad de su memoria: “A poco de andar llego nuevamente a la avenida. La veo deteriorada y malamente iluminada por unos escasos focos que penden de cables que atraviesan la calzada de pared a pared. Tengo la vaga idea de una reunión en una fonda cercana, de personas que me esperan, acaso para increparme”⁴⁰⁷. Al observar la debilidad de las facultades perceptivas y mnemónicas de Cavalieri, cabe preguntarse si la descripción de la decadencia de la avenida depende de una desviación de la realidad debida a su condición, o si la mirada del protagonista refleja fielmente la situación de deterioro de este espacio urbano, y su escasa y precaria iluminación. Negando a su novela tanto el carácter de denuncia social como de documento realista, Burel invita a suponer que las incertidumbres en la percepción y la capacidad interpretativa del vendedor de enciclopedias deben leerse como una pista que se ofrece al lector para recordarle en todo momento que la historia se cuenta a partir de una mirada extraviada y que, por ello, existe siempre un margen de incertidumbre en el entendimiento de la realidad.

En la representación que Burel hace del ruinoso presente de algunas zonas urbanas montevidéanas –tanto en la presente novela como en *Tijeras de Plata* y en varios de sus cuentos–, el acento no está puesto sólo en el deterioro material, sino que se centra también en el progresivo despoblamiento de amplias áreas, que el protagonista resume así: “Me extraña, además, el grado de deterioro de los edificios de esta zona, algunos de ellos tapiados y con signos evidentes de estar deshabitados”⁴⁰⁸, y que depende de factores socio-económicos muy variados. Además de subrayar con desencanto el efecto del inexorable discurrir del tiempo, el autor ha señalado en varias

⁴⁰⁷ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 119.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 29.

ocasiones el descuido y el abandono del patrimonio cultural y arquitectónico ciudadano: los atribuye no sólo a la incultura y a la falta de recursos económicos para su salvaguarda, sino también a una peligrosa forma de ignorancia que parece lindar con la codicia: los permisos de construcción de nuevos edificios –algunos de los cuales evidencian más que dudosas cualidades estéticas–, continúan contemplando la posibilidad de edificar en solares céntricos, un tiempo ocupados por fincas señoriales o por aquellos edificios de la época Art Nouveau o Art Déco que hasta hace poco salpicaban el territorio urbano.

La confirmación de esta evidente forma de menosprecio del patrimonio viene del escritor montevideano Enrique Estrázulas, según el cual el problema actual del deterioro de Montevideo se debe a que las administraciones y los poderes –político y económico– “no tienen absolutamente ningún problema con destrozar la historia de la ciudad: ni los militares, antes, ni los políticos, ahora. [...]. El tema del descuido de lo antiguo es muy actual, y lamentable. En Uruguay el nivel cultural bajó terriblemente: uno se pregunta por qué razón y, para mí, la respuesta reside en la politización, a partir de la cual todos se olvidaron de temas culturales”⁴⁰⁹.

Estas “faltas” son –según algunos intelectuales y una parte de la opinión pública local– el resultado de una actitud muy típicamente uruguaya: hasta tal punto una parte de los ilustrados están convencidos de esta realidad, que Aínsa en su libro de aforismos *De aquí y de allá* relata un episodio acontecido en París, y que se relaciona con la idiosincrasia oriental del “cultivo” de la decadencia. Describiendo una conversación con un amigo francés, el ensayista afincado en Zaragoza escribe: “El orden en el caos de nuestra realidad de allá. Nunca he visto a lo nuevo más viejo que en vuestras ciudades de allá, me confiesa sinceramente un amigo”⁴¹⁰. Se trata de una novedad que nace ya deslucida, edificios incapaces de alcanzar unidad y articulación con el entorno urbano inmediato, estructuras que evidencian una ausencia de cuidado en su incorporación al tejido ciudadano. La ausencia de modalidades de integración con el entorno construido y

⁴⁰⁹ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo”, incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁴¹⁰ Aínsa, Fernando: *De aquí y de allá. Juegos a la distancia*, Montevideo, Ediciones del mirador, 1991, p. 41.

la despreocupación por su salvaguarda son señaladas críticamente por Jorge Abondanza en el artículo “Arquitectura uruguaya: una exploración modernista”; el periodista observa que esta actitud es justamente “lo que parecen haber olvidado –o son incapaces de tomar en cuenta– algunos arquitectos de la actualidad, y no sólo en los ejemplos mencionados, donde a menudo se suman revestimientos de vida efímera y señales prematuras de decrepitud, por no hablar de que el diálogo visual con el entorno ha sido sustituido por un pugilato entre estilos, volúmenes y perfiles discordantes”⁴¹¹.

A estos factores, relacionados con actitudes de aceptación de la paulatina decadencia y la falta de recursos –que podrían definirse como una forma de “consolidación” de la idiosincrasia nacional–, es necesario añadir una expresión más violenta de agresión del espacio urbano: nos referimos a los destrozos voluntarios, provocados de forma violenta, que la ciudad padece –con un alarmante aumento de la frecuencia– por mano de una franja de sus mismos habitantes. En la traslación de esta realidad a la ficción literaria destacan unos fragmentos de la obra de Juan Carlos Mondragón, entre otros autores; el escritor evidencia esta actitud condenable, ya frecuente en algunas zonas urbanas montevideanas y cuya área va extendiéndose, al describir las agresiones físicas que los objetos y bienes “públicos” padecen diariamente en algunas zonas de la ciudad. Actos vandálicos que, según sugiere la lectura de Mondragón, surgen de la barbarie de la miseria en la que vive la parte más desafortunada y marginada de la población citadina y del deseo de quebrar metafóricamente el círculo vicioso de la exclusión. En su recorrido sin rumbo por la ciudad, Anastasia Lizavetta observa casi con naturalidad las huellas de un reciente asalto a pedradas contra el letrero de una gasolinera: “El almacén minorista estaba en ruinas, la carnicería envejecida ni siquiera había repintado el cartel del novillo sonriente, una estación de servicio abandonada con la insignia de un Pegaso luminoso destruido a pedradas”⁴¹². A diferencia de Mondragón, Burel suele abstenerse de la descripción de actos vandálicos, construyendo una literatura basada más en una medida exaltación del pasado que en la voluntad de una crítica social: la degradación de su

⁴¹¹ Abondanza, Jorge: “Arquitectura uruguaya: una exploración modernista”. *El País Cultural*, Montevideo. 21/5/ 2010. Disponible en: http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/05/21/cultural_489133.asp (27/5/2010).

⁴¹² Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 177.

espacio urbano ficcional no depende de agresiones violentas –realidad incontestable de las actuales dinámicas capitalinas–, sino de una progresiva decadencia que surge de la mesocracia innata en el espíritu nacional.

3.2 LA ATROFIA DE LA INDIVIDUALIDAD EN EL PAISAJE DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

La primera prohibición que recuerdo, desde mi infancia, fue una prohibición espacial; se refería al lugar de nuestro patio jardín, donde yo jugaba, y que no se me permitía abandonar. Tenía prohibido salir a la calle, fuera del portón del patio.

(Elías Canetti)

3.2.1. Los recorridos urbanos del personaje bureliano y la flânerie en Baudelaire: un encuentro impensable.

Con la publicación, en 1857, de *Les fleurs du Mal* y –doce años después– de *Le spleen de Paris*, la figura del ser humano que se enfrenta con la gran ciudad adquiere una connotación nueva no sólo desde el punto de vista literario⁴¹³: en la exposición del sujeto a las tensiones, al vértigo de las oportunidades, a los derrumbes a veces catastróficos de la materia urbana, a los millares de eventos que a diario emergen del flujo indistinto de las vidas y de los universos que conviven en calles, plazas y edificios, en esta exposición –decíamos– se fortalece una percepción del espacio metropolitano que es al mismo tiempo “estética” y “estática”. Cuando Baudelaire dirigía su atención al impacto emotivo que el observador recibía al entrar en contacto con la turbulencia de los eventos urbanos, utilizaba el concepto “expérience du choc”⁴¹⁴. Esta idea aparece en *Les fleurs du mal*, relacionado con la vivencia de la pérdida de sí que el *promeneur solitaire* vive en la urbe moderna. El poeta francés se refería, en particular, a la intensidad de la emoción violenta y al conflicto interior entre densas sensaciones

⁴¹³ A este propósito, analizando el impacto de la obra poética de Baudelaire sobre la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, Walter Benjamin afirmaba que por primera vez, gracias a Baudelaire, París se convierte en objeto de la poesía lírica.

⁴¹⁴ El sustantivo del que Baudelaire se sirve para expresar este violento impacto emotivo proviene de *choquer*, un verbo que puede referirse tanto a una acción tangible (en este caso adquiere el significado de golpear o pegar a alguien), como a un impacto intangible (y en este caso se traduce como: “provocar en alguien una emoción desagradable, ofender, desviar abruptamente”).

contrastantes que sólo pueden generarse en la gran ciudad descrita en *Les Fleurs du mal*; una ciudad muy distinta de la que retrata en *Le Peintre de la vie moderne*, donde – como sugiere Gabriella Violato– “[La] esperienza della città moderna non è per lui quella distruttiva dello choc o quella degradante della perdita di sé [...]; tale esperienza è invece quella, supremamente felice, della fusione e confusione con le folle e della perdita al loro interno della propria identità”⁴¹⁵.

El “choc” derivado de las revelaciones urbanas es, entonces, una reacción que sólo aparece en *Les fleurs du mal* y que sólo puede ser experimentada en su plenitud por una determinada tipología humana: es típica del individuo ocioso –el *flâneur*–, paseante solitario que manifiesta una sensibilidad morbosa y casi enfermiza a las “imágenes metropolitanas” y cuyos sentidos permanecen en un estado de continua alerta. Resulta claro que la experiencia del reconocimiento urbano de parte del *flâneur* baudelero se sitúa –en términos de “descubrimiento”– en el extremo opuesto al que experimenta el protagonista de la novela que se está estudiando. Cuando el poeta francés recorre su ciudad, a lo largo del camino va deshaciendo su identidad, sometiéndose a la experiencia del *shock*, cuyos efectos resultan amplificadas por su condición de hipersensibilidad.

Por el contrario, los recorridos del personaje bureliano por las calles de Montevideo se condensan en una experiencia que fluctúa entre un estado consciente y otro de disolución de la identidad. El protagonista de *El guerrero del crepúsculo* alterna relámpagos de lúcida consciencia con largas etapas en las que aparece impermeable no sólo a los estímulos y a las tensiones externas, sino también a sus mismos ritmos vitales. Esta condición hace de él una suerte de extranjero en su misma ciudad, como consecuencia del desarraigo ambiental que experimenta; según observa Christina Komi, la condición de extranjería surge a partir de la inorganicidad de la relación con el espacio conocido: “El individuo desarraigado, habitante de la gran aglomeración urbana, mantiene con el ambiente relaciones que no son orgánicas, una síntesis de

⁴¹⁵ “La experiencia de la ciudad moderna no es para él la del *choc* destructor o de la pérdida degradante de sí [...]; esa experiencia es, por el contrario, la –supremamente feliz–, de la fusión y confusión con las masas y de la pérdida en ellas de la propia identidad”. [La traducción es mía]. Violato, Gabriella: “Le due Parigi di Baudelaire”. En Rubino, Gianfranco; Violato, Gabriella: *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 140.

proximidad y distancia, de atención e indiferencia, lo que resume, [...] la situación formal del extranjero. El espacio de la ciudad moderna, [...] es el espacio en el que surge la figura del *flâneur*, de ese observador silencioso que posa su mirada anónima sobre los que no lo conocen”⁴¹⁶.

Ahora bien, dentro de nuestro análisis, ¿cuál podría ser el punto de contacto entre las experiencias visuales y emocionales de un paseante europeo del París decimonónico y las pérdidas de orientación y de memoria que va arrastrando un ciudadano montevideano a comienzos del siglo XXI, deambulando en un estado de semi-inconciencia por las calles de su capital?

Ambos sujetos recorren sus propias ciudades “contra-corriente”, como si tuvieran una suerte de objetivo que los uniera en la distancia, y como si estuvieran buscando – cada cual a su manera– una “via di fuga” para sustraerse a un orden que ya no comprenden. En el caso de Baudelaire, la ciudad que él había conocido y recorrido de joven se ha convertido en un universo extraño: debido a su nueva estructura polimórfica, consecuencia del “progreso”, la nueva urbe que el poeta descubre vive en un estado de perenne mutación y es, por eso, inaprehensible. Para Baudelaire, es imposible sentirse protegido, o simplemente ambientarse en esta París que ha surgido como expresión de la modernidad y que se ha convertido en metrópolis; así, para el poeta, se ha transformado en una utopía la posibilidad de identificarse en sus piedras, en los elementos humanos que conforman un entramado físico y social que le es ajeno.

En el caso de *El guerrero del crepúsculo*, el protagonista de la novela experimenta un estado de desarraigo y desasosiego que no nace de la extrema tensión de los sentidos o de la sensación de extrañeza generada por la confrontación entre pasado y presente; sin embargo, él también padece una condición de extranjería de la consciencia que, en este caso, nace de un estado patológico. El camino de fuga indicado por Baudelaire se manifestaba en una suerte de “exilium in domo”, un exilio doméstico generado en el alma del paseante sensible por turbadoras revelaciones urbanas, que le empujarían a

⁴¹⁶ Komi, Christina: *Recorridos urbanos...* Op. cit., p. 42.

indagar en aquellas formas de resistencia expresadas por los que habitan la urbe sin compartir su proyecto socio-económico.⁴¹⁷

El hombre bureliano, por sus mismas condiciones de salud, carece de la posibilidad de identificarse con su entorno: su alejamiento metafórico de la ciudad se apoya en su pérdida de identidad; su distancia de las patologías urbanas nace de la absoluta carencia del “choc” baudelaireano. Ambas experiencias, sin embargo, confluyen en una sublimación de la extranjería, pues tanto la ociosa *flânerie* del parisino como las reiteradas pérdidas de orientación del montevideano acaban expresando una misma búsqueda de “pureza”, en el sentido de una distante –y al mismo tiempo comprometida– experiencia de aislamiento y extrañeza hacia la ciudad, que ya no se reconoce como propia.

En efecto, el protagonista de *El guerrero del crepúsculo* ya no pertenece al espacio físico por el que –aturdido– se desplaza ni a la vida social y económica de la ciudad, pese a sus intentos de mantener viva su tarea de vendedor de enciclopedias a domicilio: su mirada extraviada y sus disminuidas capacidades mnemónicas y de entendimiento lo sitúan fuera de los límites de la “normalidad” que las reglas de la convivencia urbana imponen. Como ya se ha visto detenidamente en la sección anterior, el personaje de Burel está viviendo en una suerte de limbo donde tiempo y espacio siguen otras normas, como si ya estuviera desprendiéndose de la existencia y se encontrara fuera de las coordenadas temporales que los ritmos de la “vida normal” imponen a los sujetos urbanos. Asimismo, el Montevideo recorrido por el extraviado paseante es un territorio que parece subsistir fuera del tiempo: la ciudad descrita en la novela resulta dominada por una persistente atmósfera de decadencia social y económica en la que confluyen, por un lado, una degradación incipiente del poder adquisitivo de sus habitantes y, por

⁴¹⁷ Uno de los temas que más interesó a Baudelaire en sus trabajos sobre las transformaciones de la ciudad es, en efecto, el análisis de aquellas figuras “patológicas” que pueblan las nuevas metrópolis: se hace referencia, en este caso, a una tipología humana de sujetos marginales, como mendigos, pseudo-artistas sin dinero y a menudo sin talento, prostitutas, ladrones, pintores emigrados a la *Ville Lumière* y condenados, salvo raros casos, a la misma vida de privaciones de la que trataban de huir. A partir de estas observaciones, Baudelaire dedicó su atención y expresó su condena por todas aquellas prácticas relacionadas con el consumo de drogas: el poeta consideraba que cualquier búsqueda de una disminución artificial de la sensación de desarraigo y desesperación –que fuera conseguida mediante el uso de alcohol y drogas– resultaría una simple alucinación, destinada a desaparecer enseguida y a hundir de nuevo al sujeto en la necesidad de un alivio artificial.

otro, un deseo de permanecer anclados a hábitos del pasado. En uno de sus vagabundeos por la ciudad, Cavalieri se detiene a examinar las diferentes actitudes de los individuos en la calle, y observa la condición de decadencia de los comercios, todavía muy dignos en su trayectoria declinante: “Los hombres con sus chaquetas dobladas sobre un brazo y el sombrero en la mano, inclinadas las nuca para mirar el piso. Las mujeres, más dubitativas, deteniéndose un instante en cada vidriera para observar lo que no pueden comprar. Los negocios, semivacíos, tienen algo de brillante abandono, con sus mercaderías ordenadas y los rótulos de las ofertas cambiando cada media hora”⁴¹⁸.

De la misma manera, el *flâneur* de Baudelaire se sitúa en un limbo, en un espacio que, aun lindando con la modernidad y sus manifestaciones, no llega a tocarlas todavía. El poeta observa la vida de la gran ciudad y reflexiona sobre ésta, pero no siente que forma parte de ella; se detiene en el análisis de la evolución social de la urbe, advierte –a nivel social– la pujante presión de las clases burguesas, y sin embargo no percibe estas manifestaciones como expresiones humanas cercanas. Subrayando esta postura que coloca al *flâneur* en una especie de limbo, justo en el umbral que da acceso al mundo burgués y urbano decimonónico, Benjamin afirma que “El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud”⁴¹⁹. La sensación de permanente incomodidad vivida en cualquier espacio físico, el descubrimiento de la existencia de una distancia imposible de colmar entre uno mismo y el mundo alrededor, la percepción de sí mismo como una mónada son estados anímicos que experimentan tanto el paseante parisino descrito por Baudelaire como el ofuscado anti-héroe montevidiano: la gran diferencia reside en las formas de comprensión de estos estados, puesto que sólo el *flâneur* vive su experiencia errabunda de forma consciente.

Estas reflexiones acerca de posibles similitudes entre el personaje bureliano y un protagonista de la cultura decimonónica permiten señalar una serie de características presentes en el confundido vendedor de enciclopedias. En primer lugar, el protagonista de *El guerrero del crepúsculo* es, con toda evidencia, un individuo “incomunicado”, en

⁴¹⁸ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 27.

⁴¹⁹ Benjamin, Walter: *Iluminaciones...* Op. cit., p. 149.

el sentido de que existe entre él y el mundo una barrera elevada a partir de la discronía con la que percibe la realidad y de la desviación de sus facultades de interpretación de los hechos. A este destino de incomunicación se suma un estado de “persecución” que se expresa –en particular– en la constante insistencia con la cual el improbable neurocirujano Andrassy lo empuja hacia una segunda operación. En una situación vital que para el protagonista resulta de difícil interpretación, la reiterada insistencia del cirujano se revela como una forma de presión ejercida sobre un ser desamparado; Burel subraya este desequilibrio de fuerzas en el siguiente, emblemático, fragmento dialogado:

–Yo sólo quería venderle una enciclopedia, el malestar es un pretexto, una manera de llegar hasta usted. Míreme, estoy bien, no me duele nada y a cada momento mejoro.

–Será rápido, se lo aseguro. Apenas una pequeña incisión y enseguida el orificio taladrado con esmero [...].

–¿Y qué pasará después?

Me entrego a su lógica porque mi capacidad de negativa ya no existe”⁴²⁰.

En segundo lugar, cabe observar cómo Cavalieri no es sólo un ser perseguido por un médico que se revelará su verdugo; es también un individuo acorralado por otros que –en distintos momentos– parecen estar urdiendo una trama de situaciones incomprensibles para él y el lector. La larga espera en la antesala del consultorio del doctor Andrassy, por ejemplo, se caracteriza por una extensa y confusa conversación que el protagonista mantiene con dos mujeres, en la cual cualquier lógica parece desbaratada y cada intercambio verbal entre los tres personajes resulta ser una amalgama entre realidad e irrealidad. Un fragmento de la conversación puede ofrecer la medida de la sensación persecutoria que la absurda situación desata en el protagonista; a la vista de una gran cantidad de revistas desparramadas por el suelo de la sala de espera, la secretaria del doctor Andrassy culpa a Cavalieri del hecho, provocando la siguiente discusión:

–Es una trampa, ustedes están de acuerdo...

⁴²⁰ Burel, Hugo: *El guerrero del crepusculo*. Op. cit., p. 123.

Mis palabras bastaron para que la joven saliese de su estupor:
– ¡Qué ha hecho usted, señor Cavalieri! –dice con un delgado hilo de voz, las manos aferradas al respaldo de la silla–. Tendré que comentarle al doctor todo este desastre– agrega, apenada y resignada a la vez.
–Es que yo no he sido –respondo, sabiendo que es inútil, que todo ha sido acordado entre ambas para humillarme y que la situación forma parte de una extraña trama cuya lógica ignoro⁴²¹.

Cavalieri es presentado al lector como un individuo incomunicado, perseguido e incapaz de percibir la realidad según las coordenadas de una presunta “normalidad”: estas características remiten a una serie de peculiaridades del protagonista del cuento de Edgar Allan Poe “El hombre de la multitud”, en el que el escritor estadounidense retrata –según palabras de Liendivít– “al nuevo sujeto moderno, perseguidor y perseguido, rodeado, incomunicado [...], incapaz de percibir al otro, al prójimo, e imposibilitado de darse cuenta de esta misma incapacidad. La conciencia clara recién llega en la convalecencia, ese estado que le permite al intelecto ir más allá de lo habitual”⁴²². La ubicación geográfica del personaje de Poe remite a la realidad social del Londres decimonónico, una ciudad dominada por los principios del maquinismo y de una extrema racionalidad científica, habitada por individuos de conductas estereotipadas y costumbres automáticas: en este contexto socio-histórico, la incapacidad de percibir al otro surge a partir de una suerte de extrañamiento colectivo que hace que los seres humanos actúen y piensen como si fueran engranaje de una maquinaria gigantesca y perversa.

Trasladando las reflexiones anteriores al Uruguay del siglo XXI, en *El guerrero del crepúsculo* Cavalieri puede ser considerado –en efecto– como un hombre-autómata que circula por Montevideo prisionero de los engranajes de un mundo incapaz de comprender; sus desplazamientos aparentemente faltos de lógica y sus gestos carentes de memoria reciente nacen a partir del contacto con individuos que no perciben su presencia o que ejercen sobre él un dominio mental absoluto. En sus vehementes intentos por seguir vendiendo enciclopedias a cada individuo que encuentra en sus

⁴²¹ *Ibíd.*, p. 58.

⁴²² Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., pp. 73–74.

peripecias postoperatorias, recorre la ciudad ejerciendo una forma de vagabundeo: sus elaboraciones mentales de nuevas estrategias verbales de venta se superponen, a lo largo de la novela, a las consultas médicas que –en algún momento– son vistas como posibles oportunidades de venta y –en otros– como obligadas e ineludibles revisiones periódicas de su salud. Burel juega con esta doble visión y mezcla así las dos situaciones:

Por fin llego a la puerta del doctor. El rectángulo dorado lo confirma: “306 – Dr. Ivo Andrassy – Médico”. Compruebo que las pastillas estén en su sitio y lustro mis zapatos contra las pantorrillas. Hago cálculos: una venta normal me insume unos cinco minutos de charla informal y de tanteo, otros tres de breve anuncio de los beneficios del conocimiento y a lo sumo medio minuto para las preguntas clave. Voy a cambiar la estrategia: primero inventar una causa médica que justifique la visita [...]. Se me ocurre que lo vinculado al cerebro puede ser eficaz⁴²³.

Cavalieri no puede concebir su existencia sin dedicarse a la actividad de vendedor ambulante; en su larga etapa de convalecencia, la falta de lucidez le hace creer –con absoluta convicción– que la suya es una enfermedad imaginaria, un simple pretexto, y que puede volver a reinsertarse sin dificultad en el sistema social y económico de la ciudad. Se trata de un individuo que, por una parte, no puede darse cuenta de su incapacidad y, por otra, no deja de desplazarse –perseguido e incomunicado– por espacios que un tiempo le fueron habituales y que ahora le resultan extraños. En este sentido, vuelve a presentarse la posibilidad de una comparación con “El hombre de la multitud”, compartiendo ambos personajes un destino de vagabundos urbanos; como recuerda Liendivít a propósito del cuento de Poe y de su escenario: “El cuerpo, extrañado de sí mismo, percibe con horror el engendro que había generado esta nueva metrópolis, el genio del crimen perfecto representado en el viejo vagabundo, un hombre que no puede vivir sin la multitud, pero que tampoco puede hacer ya experiencia de ella”⁴²⁴.

⁴²³ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 32.

⁴²⁴ Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito...* Op. cit., p. 74.

Los desplazamientos del protagonista de la novela por lugares distintos de Montevideo se caracterizan por una ausencia –en la percepción de éste– de puntos de referencia cronotópicos: las errancias de Cavalieri podrían definirse como un sistema de recorridos que se construye a partir de un estado de inconsciencia del transeúnte. Por el contrario, tanto el individuo urbano –en sus caracteres más generales–, como el *flâneur* viven y perciben las calles como una suerte de caleidoscopio de imágenes secuenciales, un sistema de lugares e itinerarios que permiten un diálogo entre el sujeto y el entorno, convirtiendo la “personalidad” del espacio en algo memorable. Estas formas de desplazamiento y percepción a veces se apoyan en la notoria relevancia visual de algunos *hitos* de la imagen urbana, y, otras, se basan más en su importancia simbólica: en ambos casos producen como resultado una representación mental simultáneamente *legible e imaginable*.

El *flâneur*, en sus recorridos urbanos aparentemente sin rumbo, es un individuo que nunca pierde del todo la orientación y que no disipa del todo su capacidad para discernir la estructura del espacio topológico que recorre; la ciudad es para él un paisaje abierto y –contemporáneamente– un territorio diminuto y reconocible. Benjamin reconoce esta forma de atención como una característica del *flâneur* y observa lo siguiente: “Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación”⁴²⁵.

El espacio urbano resultante de esta manera de percibir adquiere, así, los rasgos de un enclave ambiental *legible* y conocible, en el sentido de ser un sistema de recorridos y lugares explorados y vividos conscientemente y según una cierta secuencialidad. De esta forma, es posible alcanzar una representación mental del territorio y de los itinerarios ligados a su descubrimiento que –además de legible– sea también *imaginable*, puesto que atención y memoria interactúan para que cada lugar asuma una posición lógica en la mente del paseante.

En el protagonista de *El guerrero del crepúsculo*, esta posibilidad de identificación de los puntos de referencia cronotópicos resulta ofuscada y el caleidoscopio de imágenes y situaciones que se presentan frente a él no contienen una idea de

⁴²⁵ Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2009, p. 422.

secuencialidad; por el contrario, cada acontecimiento en la vida del protagonista parece el *incipit* de una nueva existencia, como si el pasado se asomara sólo ocasionalmente en su cotidianeidad y la falta de lógica presidiera su sistema de relaciones, recorridos y pensamientos. La identificación de los espacios físicos de parte de Cavalieri se da de una manera incompleta: si –por un lado– es cierto que el personaje de Burel se muestra capaz de reconocer el viejo cine de sus años de juventud, en el sentido de caracterizarlo como distinto de cualquier otro, y es capaz también de identificar en él unas ciertas cualidades estético-estructurales –los diferentes elementos de la decoración musiva–, no se puede dejar de observar que se trata de un individuo incapaz de interpretar la nueva función del local. En su interacción con el espacio topológico, es incapaz de alcanzar una representación mental legible e imaginable de su entorno inmediato, y su memoria trastocada le impide ordenar secuencialmente las imágenes que se imprimen en su retina. Así, la dificultad para enterarse de que el uso del Cine Oriental ha cambiado –habiéndose convertido en un templo evangélico– remite a la imposibilidad de atribuir un significado actual al edificio y su función.

El confundido protagonista, después de haber sido ignorado por quien él cree que sigue siendo el viejo “boletero”, decide adentrarse en el local sin pagar la entrada, convencido de poder asistir todavía a una de las tradicionales *matinéas* que el cine organizaba en las décadas anteriores; al acceder al salón principal, su estado mental le impide discernir el significado de lo que ve: “No puedo creer que el Oriental ya no cobre entrada, de manera que [...] me cuelo a la sala. Adentro, las luces están encendidas y algunas filas de butacas ocupadas por la concurrencia. En donde debería estar la pantalla, hay un enorme cartel con la leyenda “Jesús es el camino” y un retrato de Cristo con un aspecto excesivamente moderno, como si fuera un cantante o un guerrillero”⁴²⁶. La de Cavalieri es una identificación mutilada: la modelación en su mente de los hechos alrededor se da según una lectura a-secuencial de los mismos; en el ejemplo que se acaba de citar, resulta evidente que el suyo es un reconocimiento de la mera forma física del lugar, siendo su mirada despojada de cualquier posibilidad de interpretar lo observado.

⁴²⁶ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., pp. 21–22.

En el libro *Ciudad tomada. Mirada y huellas sobre Montevideo*, Fernando Acevedo se acerca al tema de la incorporación de un significado a los y lugares y señala: “No es posible identificar a un determinado espacio urbano despojándolo del significado que asume para el observador, no es posible dotar de significado a lo observado prescindiendo de la estructura que le es inherente, no es posible estructurar nada que previamente no haya sido identificado”⁴²⁷.

En *El guerrero del crepúsculo*, el observador puede atribuir al espacio urbano, y a sus desplazamientos por éste, sólo un significado profundamente parcial, desde una perspectiva sesgada, que se transmite al lector como la única posible. El reconocimiento puntual de las formas físicas de algunos referentes urbanos por parte del protagonista no implica ni la posibilidad para él de atribuir una significación real a lo que observa, ni – tampoco – la oportunidad de recrear para sí una forma de reorientación espacio-temporal.

El sistema de itinerarios y lugares en el que está involucrado sigue siendo para él ilegible, un espacio topológico que parece siempre nuevo o que el protagonista cree descubrir por primera vez; tan arraigada en su condición resulta esta percepción del entorno que incluso su actividad onírica le transmite una sensación de descubrimiento: los referentes físicos urbanos se desvanecen, desaparece todo elemento conocido, imaginado y ya identificado y surge un estado continuo de experimentación de lo nuevo. De hecho, una mañana Cavalieri se despierta recordando así su último sueño: “Conozco la ciudad palmo por palmo, pero la plaza se me aparece como algo recién descubierto. Hay una cualidad misteriosa en esas casas idénticas, en lo recoleto del espacio, en el silencio perfecto que impregna su atmósfera de siesta, en la luz lateral y difusa que desciende desde un cielo que no llevo a distinguir”⁴²⁸.

En relación con los temas del descubrimiento oblicuo del significado de un cronotopo y de recreación de la identidad en este mismo ámbito, en *El guerrero del crepúsculo* resulta evidente la existencia de una fisura en el espacio-tiempo entre la ciudad real, en su materialidad, y la percepción que de ella tiene el protagonista: las

⁴²⁷ Acevedo, Fernando: *Ciudad tomada. Mirada y huellas sobre Montevideo*. Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2007, p.45.

⁴²⁸ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 99.

casas tienen una cualidad que Cavalieri define como “misteriosa”; la ciudad, que él creía conocer “palmo por palmo” le resulta ahora extraña, bajo un cielo invisible. Así, el personaje de Burel no sólo recorre un escenario urbano que no consigue reconocer, sino que da también la impresión de estar viviendo un tiempo que no es el mismo en el que se mueven los demás habitantes de la ciudad. En las letras uruguayas más recientes, esta sensación de estar viviendo una vida en suspensión, recorriendo lugares ya pisados pero irreconocibles, aparece con una cierta frecuencia: así, Onetti obliga al protagonista de su última novela *Cuando ya no importe* a pisar por enésima vez las calles de la ciudad vieja de Santa María en búsqueda de un corrupto policía, y hunde a su personaje en una suerte de estado de alucinación que le impide reconocer los espacios físicos por los que pasa. De esta condición de extrañamiento surge la sensación de estar atravesándolos por primera vez: “Pero yo ignoraba dónde vivía la sucia bestia. En algún lugar de la ciudad vieja. [...] Y yo era un pobre alucinado que se perdía entre los últimos faroles de suburbios nunca antes visitados”⁴²⁹.

La sensación de que los personajes de la ficción están viviendo en un estado de suspensión de la conciencia, como si estuvieran colocados en una fisura del tiempo, aparece, con matices diferentes, también en algunos fragmentos de la obra de Teresa Porzecanski. En *La invención de los soles*, novela publicada en 1994, la escritora y antropóloga retrata la descolocación espacio-temporal que su personaje ficcional experimenta cuando –en su mente– la ciudad de Montevideo pierde su tangibilidad; la urbe se convierte en una entidad abstracta que cada cual puede imaginar como quiere y colocar en un espacio-tiempo distinto. Esta sensación de confrontación entre vidas que reflejan la coexistencia de tiempos diferentes resulta evidente sobre todo en el siguiente fragmento: “Y además siempre puedo sostener que esta ciudad no existe, que la imagen de este lugar que tú imaginas en este tiempo, yo la imagino en otro lugar y en otro tiempo y que mi tiempo y tu tiempo son distintos y la grieta, la grieta es insalvable”⁴³⁰.

3.2.2. *La precariedad existencial del antihéroe.*

⁴²⁹ Onetti, Juan Carlos: *Cuando ya...* Op. cit., p. 182.

⁴³⁰ Porzecanski, Teresa: *La invención de los soles*, Montevideo, Arca, 1994, pp. 11–12.

La impresión de soledad y la sensación de percibirse a sí mismo como un ser aislado hacen del protagonista de *El guerrero del crepúsculo* un individuo que vive en una suerte de anestesia existencial: el escenario de esta condición de obligado aislamiento es una ciudad ficcional en la que al deterioro material se suma un sinnúmero de calles desiertas, donde la ausencia de vida se manifiesta en la imposibilidad de un contacto “normal” con otros seres. El Montevideo de la novela bureliana es el espejo fiel de una capital cuyos habitantes son cada vez menos, una ciudad que –como la *Ciudad impune* de Porzecanski– se está transformando, según palabras de Aínsa, en un “paisaje en ruinas o un desierto urbano poblado de sombras y de personajes que, al modo de los maniqués metafísicos de De Chirico, se pasean hieráticos por paisajes urbanos desolados”⁴³¹. Las imágenes de abandono y descuido presentes en las narraciones citadas constituyen un elemento de reflexión metafórica acerca de la existencia de los personajes ficcionales: vincular sus vidas a la historia del lugar que habitan es una manera de presentarlos como seres entregados a la derrota. En este sentido la novela *Los habitantes*, de María de Montserrat, se coloca como una amarga reflexión acerca de la dificultad de creer en un futuro mejor, y de la sustancial inutilidad de los esfuerzos de los seres humanos para oponerse a la fuerza disgregante del tiempo y al abandono. A partir de fragmentos del texto como el que sigue, “Qué frío y qué desolación en ese barrio de jardincitos pelados y pretenciosos, de portones torcidos y bancos y mesas de portland. La calle estaba desierta, parecíamos los únicos seres vivientes”⁴³², se puede afirmar –con Aínsa– que el verdadero mensaje de la desolación urbana y de la soledad del individuo descritas por Montserrat reside en subrayar que “si el pasado está condenado a morir, si el optimismo del presente es ilusorio y mezquino, tampoco la apuesta del futuro es clara. Aunque no tiene temor en condenar pasado y presente, no apuesta al futuro porque no puede”⁴³³.

Para analizar la condición de inutilidad de los esfuerzos de los protagonistas por salir de su condición, es necesario observar el rol protagónico de los escenarios en los que sus existencias se desarrollan. En el caso de la literatura uruguaya, la particular

⁴³¹ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 63.

⁴³² Montserrat de, María: *Los habitantes*, op. cit., p. 58.

⁴³³ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., pp. 61–62.

fascinación producida por los vestigios ultrajados por el tiempo se ha mantenido intacta a lo largo de las décadas: galpones semi-derrumbados, astilleros abandonados, edificios ruinosos y barrios marginales o decaídos han tenido siempre la capacidad de seducir a poetas, novelistas, ensayistas e, incluso, guionistas cinematográficos y directores; esta fuerza atractiva parece surgir de las sensaciones de incertidumbre e indefinición espacial que estos lugares guardan y desprenden, a pesar de la creciente presencia, en la gran ciudad, de tendencias homologadoras que utilizan lo nuevo como instrumento de uniformidad cultural y estética y, sobre todo, como herramienta para menospreciar todo lo que no simboliza un presente inmediato y fugaz.

Lo que la contemporaneidad descarta se convierte en un lugar al margen, territorio que sobrevive a duras penas como un desecho rodeado por nuevas edificaciones; construcciones que Giampaolo Nuvolati, en *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, define así: “Sempre più arroganti nel definire spazi e confini, nel proporre il nuovo, nell’affermare sostituzioni e ammodernamenti frenetici, dettati da una irrefrenabile volontà di adeguatezza al presente. Como rileva Augé, la storia futura non produrrà più rovine perché gli edifici non sono più costruiti per invecchiare”⁴³⁴. La referencia a Augé y a su provocación acerca de los nuevos parámetros de durabilidad de las renovadas ciudades pone en evidencia cómo las cicatrices urbanas y los signos de decrepitud parecen estar destinados a la desaparición: esto dejaría lugar a espacios asépticos en los que el afán de edificar causaría una desaparición de la memoria del territorio, como si una forma de amnesia colectiva fuera la inevitable consecuencia del desarrollo y la modernización urbana⁴³⁵.

⁴³⁴ Nuvolati describe los edificios de la contemporaneidad como construcciones “cada vez más arrogantes en definir espacios y fronteras, en imponer lo nuevo, en impulsar sustituciones o renovaciones frenéticas, dictadas por una imparable voluntad de adecuación al presente. Como evidencia Augé, la historia futura no producirá más ruinas porque los edificios ya no se construyen para que envejezcan”. [La traducción es mía]. Nuvolati, Giampaolo: *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 83.

⁴³⁵ En relación con la necesidad de preservar el espíritu del lugar, Nuvolati sostiene que “la smania di ricostruzione [...] equivale spesso a una lobotomia, un’amnesia legata al desiderio di sviluppo”. (“El afán de reconstrucción [...] equivale a menudo a una lobotomía, una amnesia relacionada con el deseo de desarrollo”). [La traducción es mía]. *Ibid.*, p. 83.

En este enfrentamiento dicotómico entre, por un lado, la salvaguardia del *genius loci* de un determinado territorio y, por otro, la homologación de caracteres debida al afán de desarrollo, se reafirma la vigencia de los no-lugares de Augé y se vislumbra la posibilidad de su aplicación a la novela de Burel. La provisionalidad de las situaciones de la existencia y la sensación permanente de precariedad que el sujeto urbano experimenta, y que lo hace sentir como si estuviera en un tránsito perenne, son dos elementos que imponen la necesidad de una reflexión sobre la fragilidad del ser y la debilidad de su proceso de consolidación identitaria. La contemporaneidad a la que hace referencia Augé es una combinación espacio-temporal en la que conviven el “aquí” y el “afuera”, manifestándose como una suerte de conjura que obliga al ser humano a una existencia orientada hacia miles de direcciones y posibilidades, en las cuales los individuos –como frágiles marionetas– se mueven en un tiempo que parece constituir un eterno presente.

El perfil existencial del hombre se construye, así, a partir de una obligada exploración de los fragmentos de los que se compone la experiencia humana, cada vez más orientada hacia la parcelación de la existencia en micro-fases que privilegian el *hic et nunc*. Esta supremacía de los valores del presente inmediato se refleja en varios momentos de *El guerrero del crepúsculo*, destacando en particular la insistencia con la que el doctor Andrassy reitera a su paciente la inutilidad de apoyarse en la engañosa y falaz actividad de la memoria, ensalzando, en cambio, el valor concreto del presente: “Y ahórrese el esfuerzo, no trate de recordar nada porque deberá aprender a vivir el presente, lo único verdadero en este lugar”⁴³⁶. A pesar de esta apología del presente sobre la cual no puede evitar reflexionar, la figura de Cavalieri es presentada al lector como una frágil excepción que –en sus recorridos urbanos post-operatorios– se adentra en espacios y lugares que pertenecen mucho más al mundo de la memoria y del silencio que al de la rutilante contemporaneidad. No sólo el viejo Cine Oriental, sino todos los referentes físicos urbanos con los que entra en contacto parecen ser la metáfora de una vida al margen, que se desarrolla en el silencio y la penumbra, como si el protagonista

⁴³⁶ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 87.

se introdujera en un mundo hecho de pasado, recuerdos y pequeños abandonos, en contraposición al frenesí del consumismo que exalta lo inmediato.

Cada uno de los lugares que el protagonista bureliano recorre parecen ser el último vestigio de un mundo a punto de desaparecer, y que sobrevive en los intersticios de un presente avasallador. Emblemática, en este sentido, es la breve descripción de la visita al consultorio de Andrassy que Burel describe así, a partir de las observaciones de su personaje: “En la penumbra del corredor avanzo y trato de distinguir los números sobre las puertas. Es un edificio enorme y silencioso, tanto que parece deshabitado”⁴³⁷. Un ambiente sumergido en la oscuridad, un silencio absoluto y una aparente –y probable– ausencia de vida: todo conspira para que Cavalieri adquiera los rasgos de un poblador de espacios marginales y marginados, intersticios en los que vagabundear y dejarse llevar por los recuerdos (el episodio del cine) o por una tentativa reflexión (en el caso del largo capítulo que se desarrolla en la sala de espera del neurocirujano). En esta actitud parece plausible un nuevo acercamiento del personaje de Burel a la figura “clásica” del *flâneur*, puesto que –como subraya Nuvolati– este último es un individuo que vive en los intersticios, un ser que “da conto di luoghi e situazioni interstiziali: cimiteri, chiese, biblioteche, giardini pubblici, aree dismesse e abbandonate, cioè luoghi del ricordo, del silenzio, dell’erranza e della meditazione. Oppure, luoghi dell’attesa e del passaggio: sale d’aspetto, parcheggi, stazioni ferroviarie”⁴³⁸.

Según observa Augé, en la contemporaneidad la frágil identidad del ser humano y la fugacidad de sus experiencias hacen que los intersticios en los que el *flâneur* busca protección coincidan con los no-lugares, o sea con contextos vaciados de significados, suspendidos en una ausencia de tiempo, en los que el hombre se ve obligado a adaptarse a ámbitos cada vez más asépticos, inestables, impersonales y des-territorializados. Benjamin, Simmel y Kracauer coinciden en que el *flâneur* del siglo XIX puede ser considerado como una suerte de intelectual en la medida en que los resultados tangibles de sus *promenades* (diarios de viajes, dibujos y grabados realizados en los lugares

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁸ El *flâneur* es un sujeto que “vive y describe lugares y situaciones intersticiales: cementerios, iglesias, bibliotecas, parques públicos, áreas inutilizadas y abandonadas; es decir, lugares del recuerdo, del silencio, de la *errancia* y de la meditación. O, lugares de la espera y del tránsito: salas de espera, aparcamientos, estaciones de ferrocarriles”. Nuvolati, Giampaolo: *Lo sguardo...* Op. cit., p. 83.

visitados, reportajes para diarios y revistas) se convierten en productos destinados al mercado cultural. El *flâneur* del siglo XXI es un individuo que se desplaza entrando en contacto –física y espiritualmente– con espacios y lugares destinados a una resignificación que surge de sus mismos recorridos; establece una relación con el territorio a su alrededor mediante un proceso que consta de tres fases. Al principio, se manifiesta una etapa necesaria de pérdida de la orientación, a la que sigue otra dedicada a la exploración –que permite el comienzo de un paulatino reconocimiento del espacio físico y social del entorno; finalmente, el proceso se cierra con la etapa del reencuentro, en la cual el sujeto vuelve a recuperar su capacidad para dominar –a veces del todo, otras sólo parcialmente– la complejidad del espacio.

En este desarrollo trifásico, la primera etapa puede ser leída como una experiencia catártica, gracias a la que el individuo –mediante la liberación que implica el perderse en un espacio desconocido– consigue independizarse temporalmente de todo vínculo mental y físico, antes de regresar a una condición de relativo equilibrio; o sea a una paulatina reubicación dentro del espacio recién explorado. El proceso que se acaba de describir es observado por Nuvolati, que subraya cómo “il perdersi in un ambiente sconosciuto o nella moltitudine como purificazione, come scioglimento dai vincoli abituali, come esperienza catartica, non può durare all’infinito, ma deve trovare compimento [...] in un gesto finale che segna la salvezza del *flâneur* e corrisponde al suo desiderio di dominare la realtà piuttosto che rimanerene succube. Per questo, la città e il *flâneur* vanno di pari passo”⁴³⁹. En *El guerrero del crepúsculo*, el vagabundeo urbano del protagonista resulta un recorrido de *flânerie* incompleto, dado que a las dos primeras etapas –de pérdida de orientación y de exploración– no se añade la fase del reencuentro, quedando –así– hundido el personaje en un estado de comprensión incompleta del entorno y de búsqueda fracasada de equilibrio.

En el sujeto bureliano existe la evidencia de un esfuerzo de comprensión que delata una serie de intentos fallidos de reconocimiento de personas, lugares y símbolos

⁴³⁹ “El perderse en un ambiente desconocido o en la multitud como forma de purificación, como liberación de los vínculos habituales, como experiencia catártica, no puede durar para siempre, sino que necesita encontrar su realización en [...] un gesto final que marca la salvación del *flâneur* y coincide con su deseo de dominar la realidad en vez que ser dominado por ella. Por eso, la ciudad y el *flâneur* andan juntos” [La traducción es mía]. *Ibíd.*, pp. 96–97.

urbanos; observa el mundo, pero es incapaz de atribuir a las situaciones que vive y a los territorios urbanos que recorre un significado que le permita reconocerlos y dominarlos. Mientras el *flâneur* tiene la capacidad de convertir su recorrido de exploración en una experiencia de conocimiento y se demuestra capaz de un sano alejamiento del espacio observado, para entenderlo mejor, el extaviado paseante bureliano –en cambio– no tiene los recursos mentales necesarios para reinterpretar y reconocer su entorno; su *flânerie* involuntaria, articulada únicamente en dos fases (pérdida de orientación y exploración), se demuestra no sólo incompleta sino, sobre todo, incapaz de establecer un equilibrio entre el observador y el mundo observado, que se ofrece a él como espacio laberíntico, imposible de conocer y controlar.

Para Cavalieri, la ciudad y sus edificios se convierten en un territorio no reconocible, que funciona según normas incomprensibles; la imposibilidad de su interpretación remite a las diferencias cognitivas existentes con el *flâneur* clásico, capaz –él sí– de un esfuerzo de abstracción que lo lleva a la comprensión del entorno. Acerca de esta capacidad interpretativa que surge en el *flâneur*, Nuvolati escribe: “Labirinto senza uscita, l’urbano sembra implorare al *flâneur* di essere interpretato. Dopo aver vagato nei suoi meandri [...], il *flâneur* sente la necessità di salire in verticale per osservare il dedalo dall’alto. È questo il suo ultimo sforzo conoscitivo [...], il suo modo di congedarsi da luoghi che ora intende abbandonare”⁴⁴⁰.

Los esfuerzos realizados por el *flâneur* “auténtico” resultan efectivos y acaban otorgándole el beneficio de una perspectiva amplia y –con ella– la posibilidad de una más completa comprensión del universo inspeccionado. Resulta evidente la afinidad entre, por un lado, las exigencias del *flâneur* y su necesidad de observar la ciudad desde una postura elevada y, por otro, la escena final del largo recorrido urbano que cumple el protagonista de *París*, de Mario Levrero. Así relata su sensación el personaje central de la novela, un ser alado dominado por el miedo a desplegar sus alas y que ve en la subida a los tejados la doble *chance* de comprender la geografía urbana y reencontrarse con su misma identidad: “Después anduve por un París invisible, durante horas, dando vueltas

⁴⁴⁰ “Laberinto sin salida, lo urbano parece implorar al *flâneur* que lo interprete. Después de haber vagabundado por sus meandros [...], el *flâneur* siente la necesidad de subir en vertical para observar el dédalo desde arriba. Es éste su último esfuerzo de conocimiento [...], su manera de despedirse de lugares que ahora quiere abandonar”. [La traducción es mía]. *Ibid.*, p. 97.

y vueltas [...]. Abrí los ojos a la ciudad exterior. Trepé los escalones de hierro y asomé el cuerpo nuevamente por la puerta trampa [...]. Miro hacia abajo, hacia la calle, y siento vértigo. Luego miro hacia la noche, y el vértigo se acentúa. Intento desplegar las alas”⁴⁴¹.

El peregrinaje que el vendedor de enciclopedias bureliano cumple a lo largo de la novela no desemboca nunca en una experiencia de reencuentro consigo mismo y parece –de un modo opuesto– convertirse en una metafórica apología de la sensación de impotencia, puesto que tanto sus intentos de interpretar la realidad como sus esfuerzos para convencer a los demás de su completa recuperación psicofísica (*in primis* al mismo neurocirujano) fracasan miserablemente. La reiteración de los fallidos intentos de recobrar el antiguo equilibrio, la convicción patética y al mismo tiempo conmovedora de poder seguir vendiendo enciclopedias, las reiteradas alusiones a la posibilidad de volver a desarrollar sus estrategias de venta a domicilio son una serie de factores que –unidos a la necesidad de hacerse comprender (no hay que olvidar la condición de semi-invisibilidad social del protagonista)– remiten al amplio universo literario dedicado a los esfuerzos inútiles.

Autores como Gabriel García Márquez (en particular en la saga familiar de los Buendía, narrada en *Cien años de soledad*) o Roberto Bolaño (sobre todo en *Los detectives salvajes*) trabajan el tema de las acciones improductivas y de los esfuerzos inútiles, vinculándolos a un plan histórico y político que se puede relacionar con la epopeya independentista de las repúblicas latinoamericanas y la siguiente etapa de desilusión, debida al fracaso del proyecto bolivariano de unidad. Por el contrario, en la literatura rioplatense de las últimas décadas destaca una representación de los esfuerzos inútiles más dirigida a criticar rasgos típicos de la modernidad y sus excesos en la sociedad capitalista contemporánea. En este sentido, la definición misma del concepto de esfuerzo inútil y su utilización como instrumento de crítica a las exigencias racionales impuestas por la productividad del capitalismo resultan evidentes en momentos puntuales de la obra de Julio Cortázar: destaca particularmente la colección de relatos *Historias de Cronopios y de Famas*, en la que los personajes ficticiales se

⁴⁴¹ Levrero, Mario. *París*, op. cit., p. 153.

demuestran incapaces de actuar en función de criterios de racionalidad y rehúsan cualquier interpretación lógica de sus quehaceres diarios. Cruzando el Río de la Plata, en el ámbito uruguayo la recopilación de cuentos de Cristina Peri Rossi *El museo de los esfuerzos inútiles* representa una reflexión amargamente irónica del motivo de los esfuerzos inútiles, poniendo en tela de juicio el funcionamiento mismo del sistema socioeconómico occidental. Evidenciando este matiz crítico, Laura Luche observa que “Peri Rossi pone en discusión las pretensiones de racionalidad y eficiencia de esta sociedad, pretensiones que es probable que aparezcan particularmente absurdas a una escritora que proviene de la modernidad periférica de América Latina, en la que estas pretensiones a menudo aparecen más incongruentes, más formales que sustanciales”⁴⁴².

El personaje de la novela de Burel forma parte de una sociedad que exige a sus miembros eficiencia, empeño y entrega: él mismo vive pensando continuamente en cómo mejorar los resultados de sus visitas a domicilio vendiendo enciclopedias, e – incluso– se detiene a pensar sobre este asunto nada más haber salido del hospital, después de su primera intervención quirúrgica. Con frecuencia –mediante los confusos monólogos interiores en los que se enreda– Burel revela al lector que los resultados cosechados por su personaje no premian su empeño, como resulta de esta primera reflexión: “Puedo recordar mi última comida antes del sanatorio en una pequeña fonda frente a un mercado. [...] Había estado ofreciendo la *Temática Salvat* sin lograr vender una sola, pero igual estaba esperanzado y lleno de proyectos”⁴⁴³. A pesar de que su visión de la realidad resulta parcial, como “oscurecida” por la reciente intervención, Cavalieri se entrega a una tragicómica ilusión de normalidad, confiando en que –en algún momento– su constancia y perseverancia le llevarán a un éxito que el lector sabe ser imposible.

Esperanzado y lleno de proyectos irrealizables como un Don Quijote del siglo XXI, el personaje de Burel dedica horas de sus días a elaborar estrategias de venta que – además de no haber producido resultados apreciables– resultan aun más anacrónicas después de la operación que ha mermado sus capacidades. Tanto sus reflexiones acerca

⁴⁴² Luche, Laura: “*Arar en el mar*, las imágenes de los esfuerzos inútiles de Simón Bolívar a Roberto Bolaño”. Ponencia dictada en el Primer Congreso del AISI-Associazione Italiana Studi Ispanoamericani, Roma, 9 de junio de 2010, p. 3.

⁴⁴³ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 14.

de la mejor manera de presentarse a un cliente potencial (“En la venta hay que cuidar la imagen, ser amable y paciente y llevar los zapatos lustrados como espejos. Nunca se debe imponer nada y el cliente tiene que pensar que uno está allí por milagro. Algo sé de esto y creo que cuando regrese sabré más”⁴⁴⁴), como sus estrategias de ofrecer a sus clientes pastillitas de menta como forma de *captatio benevolentiae* (“Me toco el bolsillo interior del saco y descubro la bolsita con las pastillas de eucalipto, un hábito que por suerte puedo recuperar. Otro truco para empezar bien una venta: ofrecer con delicadeza una pastilla, un detalle simple que predispone al cliente”⁴⁴⁵) no dejan de ser anzuelos inútiles, puesto que sus esfuerzos están destinados al fracaso.

El protagonista de Burel realiza una serie de actos inútiles, que –sin embargo– él sigue considerando como necesarios, parte de su reincorporación a la vida “normal”. En relación con la inutilidad de los actos humanos, cabe señalar que en la ya mencionada recopilación de Peri Rossi, el museo que da título tanto al volumen como al primer cuento es presentado al lector como un espacio en el que se conservan, archivados con sumo cuidado, todos los actos inútiles de la humanidad. En el libro –señala Luche– “el museo aparece como un contrapunto crítico al museo tradicional entendido como lugar en el cual se conserva la memoria de las grandes gestas y de los héroes, y por tanto institución delegada a consagrar una tradición y un discurso hegemónico. Pero al mismo tiempo, [...] parece sugerir que la historia de la humanidad, y tal vez sobre todo la de su país, es una sucesión tragicómica de esfuerzos inútiles”⁴⁴⁶. En un texto como el de Peri Rossi aparecen reiteradamente imágenes alegóricas, siendo su presencia uno de los principios básicos de la literatura del absurdo; según señala Francisca Noguerol en “La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”, la alegoría “permite al lector extraer múltiples significados de una situación. Aunque simbólica en su método (“alós-agoréuo” significa “decir otra cosa”), es realista en su propósito y en el contenido de su percepción. Lejos de ser una representación

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp. 15–16.

⁴⁴⁵ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 18.

⁴⁴⁶ Luche, Laura: “*Arar en el mar*, las imágenes de los esfuerzos inútiles de Simón Bolívar a Roberto Bolaño”. Art. cit., p. 4.

emblemática codificada, la moderna alegoría rompe la coherencia y el orden para dejar el universo fragmentado, frustrando la percepción de cualquier sistema nuevo”⁴⁴⁷.

Volviendo a *El guerrero del crepúsculo*, y aun sin querer atribuir a la novela bureliana un valor de mensaje metafórico acerca de la evolución socio-histórica del Uruguay, es patente en el texto una tensión continua dirigida a evidenciar la inutilidad de todo esfuerzo de su anti-héroe. Su aventura de regreso a la salud y al trabajo se demuestra desde el comienzo de la novela como un objetivo quimérico y representa, según confiesa el mismo Burel “una serie de cosas que el protagonista no puede lograr y esto es lo que –creo yo– hace inquietante la novela, el hecho de no saber hacia dónde va este hombre”⁴⁴⁸. La soledad del ser humano es una condición inevitable que la vida en la gran ciudad acentúa, produciendo su paulatino alejamiento del entorno social. Nogueroles subraya así esta tendencia: “El fracaso de las relaciones humanas se denuncia a través de protagonistas alienados, solitarios, que [...] se debaten entre la búsqueda de un interlocutor y el alejamiento voluntario del mundo. La ciudad moderna potencia este sentimiento de enajenación”⁴⁴⁹.

3.2.3. *La larga espera en un territorio-limbo.*

La presente novela puede ser leída como una reflexión acerca del tema de la espera de la muerte en la ficción literaria; más puntualmente, es posible interpretarla como una mirada sobre la manera en que el protagonista se enfrenta a un tiempo *post-vitam* al que lo condena el fracaso de su primera operación de cerebro; se trata de una experiencia vital que se sitúa en parte fuera del tiempo humano y que –sin embargo– se ubica antes de la muerte natural. El autor mismo confirma esta posición y observa cómo su obra “plantea [...] la existencia de un territorio posible, que se ubica después de la vida y antes de la muerte. La novela se presenta como una pregunta acerca de qué hay

⁴⁴⁷ Nogueroles Jiménez, Francisca: “La proyección de lo absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”. *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, nums. 6–7, 1994–1995, p. 7.

⁴⁴⁸ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo”, incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁴⁴⁹ Nogueroles Jiménez, Francisca: “La proyección de lo absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”. *Art. cit.*, p. 13.

en este espacio que precede a la muerte: el lector percibe que el protagonista ya está fuera de la vida, pero no ha llegado a la muerte todavía”⁴⁵⁰.

Este territorio indefinido, situado en un tiempo ya fuera de las coordenadas humanas, ha sido objeto de exámenes distintos en el ámbito literario y ha representado un punto de partida para largas reflexiones filosóficas. Me limitaré a focalizar la atención en algunos autores que han destacado por su capacidad de representar los momentos previos a la muerte y por describir el lento despliegue de las más íntimas sensaciones de los protagonistas que se preparan para entrar en ella. En particular, analizaré brevemente los procesos mentales que caracterizan las últimas horas de los personajes de unas obras –dos europeas, dos uruguayas– que se centran en este aspecto: *L'ouvreur au noir*, de Marguerite Yourcenar, *La muerte de Ivan Ilic*, de Lev Tolstoi, la ya mencionada *Con las primeras luces* de Carlos Martínez Moreno y algunos cuentos de Horacio Quiroga.

En la primera novela, la autora belga relata la historia de un personaje imaginario: Zenón, médico, alquimista, filósofo, nacido en Brujas en los primeros años del siglo XVI. La historia de Yourcenar no se concentra tanto en el ejercicio de la actividad médica de su personaje –que éste desarrolla alternativamente entre enfermos y leprosos de ínfima condición, y entre príncipes y reyes de media Europa–, sino que se detiene sobre todo en sus investigaciones científicas, notablemente adelantadas en comparación con la ciencia oficial del tiempo y por eso consideradas como una amenaza para el mantenimiento del *status quo* ideológico. Zenón representa un ejemplar humano que ha atravesado el Renacimiento, colocándose entre el dinamismo subversivo de los alquimistas de la Edad Media y los logros técnicos del mundo moderno, entre la genialidad rebelde del hermetismo y de la cábala judía y unas posturas próximas al ateísmo. En la novela de Yourcenar, la fase descriptiva de este “limbo personal”, ubicado en un tiempo anterior a la muerte física y posterior a la vida, empieza a partir de la condena a muerte de Zenón y de la aparente imposibilidad para él de salvación. La inesperada visita a su celda de su antiguo maestro, el canónigo Bartolomeus Campanus –para comunicarle que el obispo de Brujas le ha prometido salvar la vida a condición de

⁴⁵⁰ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo”, incluida en el Apéndice.

que acepte renegar de sus teorías impías–, determina en el condenado un regreso en su proceso de elaboración de la inminencia de la muerte.

Después de haber sido juzgado de forma tan inapelable, cuando ya su muerte parece haberse convertido en una certeza ineluctable, se presenta a Zenón la posibilidad de un regreso al mundo de los vivos. Y es a partir de este momento –tambaleándose entre la certeza de la muerte y la posibilidad de una inesperada salvación– cuando empieza la verdadera agonía en lo más hondo de su ser. Yourcenar relata así las últimas sensaciones de su protagonista: “Il suffisait qu’une chance sur mille subsistât: l’avenir si court et pour lui si fatal en acquérait malgré tout un élément d’incertitude qui était la vie même, et, [...] la mort gardait ainsi une sorte de trompeuse irréalité. Tout était fluide”⁴⁵¹.

El miedo de la hoguera y la coherencia intelectual de Zenón lo inducen, por un lado, a rechazar la posibilidad de supervivencia ofrecida por el obispo –puesto que su alma ya se encuentra lejos de lo mundano y predispuesta a entregarse a la muerte–, y, por otro, a elegir el suicidio como única manera posible para sustraer su cuerpo al tormento del fuego purificador de sus verdugos. A partir del momento en el que, gracias a sus habilidades médicas, se corta las venas de manera letal, comienza para él un viaje a un territorio fuera del tiempo humano, al final del cual lo espera la muerte. Este breve intervalo que marca los últimos momentos de la vida de Zenón coincide –en términos de alejamiento del espacio de lo humano– con la experiencia que vive el vendedor de enciclopedias de Burel, suspendido –a lo largo de toda la trama– entre la precariedad de su condición física y el regreso a una muerte que, antes de su primera operación, parecía inevitable.

En los momentos de la agonía definitiva, cuando ya Zenón no puede distinguir en qué dimensión se encuentra, su único temor reside en ser salvado, en que sus carceleros lleguen a tiempo para destinarlo a una salvación momentánea y obligarlo a morir de nuevo en la hoguera. Interminables minutos que Yourcenar describe así: “La nuit était tombée, sans qu’il pût savoir si c’était en lui ou dans la chambre: tout était

⁴⁵¹ “Era suficiente que persistiera una probabilidad de miles: el porvenir, tan breve y para él tan fatal, adquiriría [...] un elemento de incertidumbre que coincidía con la vida y [...] la muerte conservaba así una especie de engañosa irrealidad. Todo era fluido” [La traducción es mía]. Yourcenar, Marguerite: *L’ouvre au noir*. París, Gallimard, 1968, p. 434.

nuit. La nuit aussi bougeait: les ténèbres s'écartaient pour faire place à d'autres, abîme sur abîme, épaisseur sombre sur épaisseur sombre [...]. Un moment plus tôt, une terreur eût saisi l'agonisant à l'idée d'être repris et forcé à vivre et à mourir quelques heures de plus. Mais toute angoisse avait cessé: il était libre"⁴⁵². La inmersión en la negrura representa, para Zenón, la seguridad de la libertad.

La escena en que el personaje de Burel se entrega a la muerte guarda –a pesar de las muy distintas condiciones históricas y ambientales– un parecido con la agonía del alquimista: en ambos casos, en los instantes finales, el terror desaparece y la angustia es sustituida por una sensación de calma absoluta. En el caso de Zenón, esta sensación surge de la seguridad de sentirse a salvo de una segunda muerte, más cruenta; en el caso del vendedor de enciclopedias, se manifiesta en una más prosaica unión física con una misteriosa mujer: obligado a acceder a un misterioso cuarto que acaba convirtiéndose en la pieza de un prostíbulo, Cavalieri relata así sus últimos minutos en los brazos de la prostituta Eos:

Mi vista se pierde en la lejanía y Eos susurra en mi oído palabras en un idioma que no entiendo, mientras con lentos cuidados va aflojando los arcos de mi armadura. Después se sube a horcajadas sobre mí y, a ritmo lento y voluptuoso, empezamos a amarnos. Siento que somos parte de la roca que nos sostiene, y a la vez leves, ingravidos, desprovistos de materia [...]. Deslumbrado, cierro los ojos y me abandono a la quietud, al sutil ascenso hacia una blancura inconcebible, hasta que llega por fin el espasmo que me hunde en la negrura⁴⁵³.

Zenón se da muerte para evitar someterse a una salvación que sólo lo condenaría a otra muerte, más cruenta. En cambio, el personaje de Burel es incapaz de decidir su propio destino y llega a su último, fatal encuentro por verse obligado a someterse a una segunda operación. Este fragmento de *El guerrero del crepúsculo*, en el que se

⁴⁵² “Había llegado la noche, sin que pudiera darse cuenta de si la oscuridad estaba en él o en la habitación. La noche también se movía; la negrura se abría para dejar lugar a otra, entre un abismo y otro, entre estratos superpuestos de oscuridad [...]. Un instante antes, el terror se hubiera apoderado del moribundo al sólo pensar que hubieran podido detenerlo y obligarlo a vivir y a morir unas horas más tarde. Mas la angustia se había apagado: estaba libre” [La traducción es mía]. Yourcenar, Marguerite: *Ibíd.*, p. 435.

⁴⁵³ Burel, Hugo. *El guerrero...* Op. cit., pp. 119–120.

vislumbra la huella de las infinitas postergaciones kafkianas, evidencia la sensación de estar viviendo dentro de un círculo vicioso:

–Ya tienen todo preparado para la operación, será rápido, como acostumbra el doctor. Usted no debe preocuparse por nada.

–¿Operación, cuál?, digo por fin.

–La suya, usted no puede seguir así. [...]. Pero vamos, por favor, el doctor puede impacientarse”⁴⁵⁴.

La segunda novela que nos interesa en relación con el tema del tratamiento de la muerte y del tiempo ubicado después de la “vida normal” es *La muerte de Iván Ilic, nouvelle* de Lev Tolstoi. Típico representante de la normalidad “burguesa”, el personaje principal de la obra descubre –a causa de la enfermedad que se apodera de él justo cuando se encuentra en la cumbre de su carrera de juez y de la realización de sus ambiciones– que la mentira es el principio fundamental del sistema al que siempre ha sido fiel; un sistema que ahora se convierte en enemigo, por una suerte de paradójica e implacable “ley de compensación”. Alrededor del protagonista, el microcosmos familiar que vela sus últimas horas se niega a admitir la realidad “escandalosa” de su muerte inminente y, sin embargo, a Iván la muerte le revela el verdadero y único sentido de la vida. La autoconciencia y un destello de luz de lo humano lo elevan al rango de hombre vivo justo en el instante de su muerte, como resultado de la descripción de su fin: “Buscó su habitual miedo a la muerte y no lo encontró. ¿Dónde está? ¿Cómo es la muerte? No tenía miedo de ninguna clase, porque tampoco ella existía. En vez de la muerte había luz. [...] ‘Se ha terminado la muerte’ –se dijo. ‘Ya no existe’.”⁴⁵⁵.

Las últimas palabras del enfermo contienen una sublime ambigüedad, puesto que –ya agonizante– utiliza el término “perdón”: una palabra que tiene que ser interpretada como un pedido de acceso a un espacio ya ajeno a la vida, pero todavía no perteneciente a la muerte. En esta misma dirección interpretativa se expresa Serena Vitale, en su trabajo “Lev Nikolaevic Tolstoi. La vita, profilo storico-critico dell’autore e dell’opera”, al señalar: “Nel suo linguaggio ormai al di là del linguaggio, ‘perdona’ significa anche ‘lasciami passare’: è una richiesta di lasciapassare verso la morte-vita. E

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵⁵ Tolstoi, Lev: *La muerte de Iván Ilic*, Madrid, Euroliber, 1990, p. 72.

quando qualcuno, sopra di lui, dice: ‘È finita’, lui corregge: ‘È finita la morte, non esiste più’ [...]. Questo senso, questa conclusione-ribaltamento stanno nella breve misura di un paradosso: la morte si vive”⁴⁵⁶.

Es relevante observar cómo el último “foco” que ilumina los instantes finales de Iván sea todavía, de alguna manera, aquella única luz reencontrada por el moribundo en su recorrido hacia atrás, como una presencia clara ubicada en algún remoto lugar de su infancia. La *nouvelle* se puede interpretar como una consolidación de la teoría del “ciclo vital” tolstoiano, esencial en el universo intelectual del autor y muy evidentemente marcada por la peculiar religiosidad del escritor ruso, enemigo de la idea de trascendencia. Al reconectarse con el comienzo de la existencia, la luz final que vislumbra Iván no puede ser una proyección hacia los espacios insondables del consuelo: de hecho, no conforta, no promete nada, no es tampoco un camino privilegiado hacia el mundo *post-mortem*, sino que obliga a volver atrás, hacia el significado de la vida.

Esta exclusión del más allá –más allá de la vida y de la razón– se ve confirmada, en primer lugar, por la estructura circular de la trama –que se abre y se cierra sobre la figura del moribundo–; y, en segundo lugar, por la presencia de una serie de paralelismos metafóricos, en los que el descenso es asimilado a la subida y la progresión al retroceso. La forma de representación de esta “muerte vivida” implica un quiebre radical con el tabú acerca de la muerte, sea en sentido social –como recuperación de un hábito ritual perdido–, sea en sentido literario, puesto que se la describe en la sólida concreción de su realidad física y sus implicaciones morales, rompiendo una larga tradición que tendía a hacer de ella sólo un tema metafórico.

A lo largo de la narración, Tolstoi no presenta al lector *le sense* de la muerte, sino *le fait* de la muerte, descrita en su proceso evolutivo y en su duración, como cada otro evento de la existencia del ser humano. La muerte de Iván Ilic, de la misma manera que la del protagonista bureliano, es una muerte descrita pausadamente, en el sentido de

⁴⁵⁶ “En su lenguaje ya más allá del lenguaje, ‘perdón’ significa también ‘déjame pasar’: es un pedido de acceso hacia la muerte-vida. Y cuando alguien, encima suyo, dice ‘se acabó’, él corrige: ‘se acabó la muerte, ya no está más’. Este sentido, esta conclusión-trasto que residen en la breve medida de una paradoja: la muerte se vive”. [La traducción es mía]. Vitale, Serena: “Lev Nikolaevic Tolstoi. La vita, profilo storico-critico dell’autore e dell’opera”. En Tolstoi, Lev: *La muerte...* Op. cit., p. 48.

que no es vista ni presentada, en ninguno de los dos casos, como un fenómeno instantáneo, y por ello adquiere su relevancia. La diferencia entre la impostación del autor ruso y la de Burel reside, más bien, en que la muerte descrita por el escritor de Jasna Poljana es representada como una agonía a la que Iván se enfrenta de manera analíticamente consciente, mientras que el vendedor de enciclopedias bureliano se entrega a su segunda, letal operación sin la conciencia de lo que está ocurriendo.

En la literatura uruguaya a partir de la postguerra una de las novelas que, de forma más profunda y conmovedora, se enfrenta al tema de las últimas horas del ser humano, es la ya mencionada *Con las primeras luces*; en ella destaca el manejo ficcional con el que Carlos Martínez Moreno presenta al lector la larga espera de una muerte que está acercándose ineluctablemente a su víctima; en la obra –como ya se ha recordado– el hijo cuarentón de una rica familia patricia en decadencia resulta herido mortalmente al intentar superar la verja herrumbrada que rodea lo que queda de la antigua quinta familiar. Tirado en el suelo en la soledad de la noche, incapaz de moverse y desangrándose a pocos centímetros de una botella de leche que no alcanza a tocar, Eugenio recorre con la memoria los años felices de su juventud, época en la que la decadencia ya había empezado a corroer –invisiblemente– los cimientos sobre el que se construía la presunta solidez de su estirpe. En los momentos de la agonía, todo a su alrededor parece alejarse de él: los mismos árboles del jardín en el que se está muriendo parecen despedirse de su antiguo compañero de juegos, como reafirmando la caducidad del ser humano, en comparación con la capacidad de resistencia de las “cosas de la noche”, que soportan mejor el paso del tiempo. En su monólogo interior, el protagonista percibe con desesperada claridad su impotencia y –sin embargo– le resulta todavía tan absurdo estar muriéndose así, solo y a pocos metros del portón de su casa, que necesita tocarse la herida con un dedo para darse cuenta de que la sangre es real y tomar conciencia de que la muerte se acerca, sin posibilidad de salvación; así reflexiona el herido: “sé dónde está la higuera que conozco desde siempre pero no puedo marchar hasta ella y tocarla, todas las cosas que duran en la noche y se soportan, y soportan el tiempo y la noche, están cada vez más lejos de mí, se corren a un costado, están como yéndose, lo cerca y lo posible es sólo este goteo de la sangre y acaso mojar el dedo en

ella, embadurnarme el dedo y acercarlo a la cara para saber si todo pasará o si uno va muriéndose y está ya oliendo a muerte”⁴⁵⁷.

El protagonista de Martínez Moreno va desangrándose de noche, de la misma manera que Alicia, la heroína de “El almohadón de plumas”, cuento que Quiroga publicó en *Caras y caretas* en julio de 1907. En ambos casos, se trata de una agonía lenta que –desde el comienzo- evidencia la ineluctabilidad del destino de los dos protagonistas. Condenada desde el comienzo a una muerte inevitable por su mismo creador, Alicia –en su congoja de moribunda–, mezcla recuerdos con alucinaciones, rodeada –ella sí, a diferencia de Eugenio– por médicos incapaces de salvarla de su presunta anemia. Quiroga informa en seguida al lector de que su delicado y exangüe personaje está irremediabilmente condenado: “Alicia no tuvo más desmayos, pero se iba visiblemente a la muerte. [...]. Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo. [...] Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo”⁴⁵⁸. La joven esposa creada por Quiroga, así como Eugenio, percibe que está viviendo sus últimas horas. Consciente de haber superado el umbral y estar emprendiendo un viaje sin retorno, se va extinguiendo –acompañada por la presencia impotente del marido–, hundiéndose en un lúgubre delirio nocturno que la lleva a la muerte: “En el silencio agónico de la casa, no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama, y el rumor ahogado de los eternos pasos de Jordán. Murió, por fin”⁴⁵⁹.

Volviendo a *Con las primeras luces*, no sólo la higuera va alejándose de Eugenio sino que todos los elementos reconocibles de la casa y del jardín parecen estar corriéndose a un costado, instaurando una nueva distancia que convierte el mundo alrededor en abstracción, según un proceso de paulatino distanciamiento del personaje del espacio y del tiempo humanos. En la misma situación de pérdida de contacto con el mundo a su alrededor se encuentra el protagonista de *El guerrero del crepúsculo*, cuya herida es invisible, nada sangrienta, pero igualmente letal; cada latigazo que su cerebro

⁴⁵⁷ Martínez Moreno, Carlos: *Con las primeras...* Op. cit., p. 10.

⁴⁵⁸ Quiroga, Horacio: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2007, pp. 26–27.

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, p. 28.

recibe lo aleja de la vida, como él mismo –sin percibir aún la gravedad de su estado– reconoce: “Intento hablar y un peso sobre la nuca me lo impide. Una luz interior inunda mi cerebro y el entorno desaparece”⁴⁶⁰.

En este camino paralelo rumbo a una muerte inevitable, la diferencia más relevante entre el personaje creado por Martínez Moreno y el vendedor de enciclopedias bureliano reside en la distinta manera de percibir lo crítico de su estado: el Eugenio de *Con las primeras luces* comprende lo ineluctable de su destino y –consciente de la imposibilidad de salvación– llega a explorar lo más profundo de su alma hasta descubrir en ella una pulsión ancestral y desconocida hacia la muerte; el moribundo observa cómo “este ardor y estas tentaciones de aflojar cerrando los ojos trepan desde un fondo ciego del cuerpo, desde unas ganas ancestrales de morir hoy, de morir siempre”⁴⁶¹. Por el contrario, el personaje bureliano parece estar dominado por una obtusa y falaz convicción de recuperar plenamente la salud, una sensación que constantemente se reitera a lo largo de la novela y que no se debe a síntomas inexistentes de restablecimiento, sino a su total incapacidad para reconocer la gravedad de su estado. La evidencia de esta suerte de alucinación –que lo induce a creer que su enfermedad es pura fantasía– queda patente en el siguiente, breve diálogo que establece con la recepcionista del doctor Andrassy:

[el doctor] le hará algunas bromas mientras perfora.

–¿Perfora qué?

–Su cabeza, claro.

–¿De dónde sacó este disparate? Yo estoy mejor, no necesito ninguna perforación, –respondo, como un autómata, sin reflexión ni asombro”⁴⁶².

Una similar actitud de rechazo frente a la evidencia de la muerte inminente se vislumbra en el cuento “A la deriva”, que Horacio Quiroga publicó por primera vez en la revista *Fray Mocho*, en junio de 1912. El protagonista del relato, mordido en un pie por una *yararacusú* –letal víbora de la selva–, va apagándose rápidamente entre

⁴⁶⁰ Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 121.

⁴⁶¹ Martínez Moreno, Carlos: *Con las primeras...* Op. cit., p. 11.

⁴⁶² Burel, Hugo: *El guerrero...* Op. cit., p. 121.

hinchazones de miembros, atroz sequedad de garganta y carne gangrenosa desbordante en pañuelos manchados de sangre. Sin embargo, su actitud a lo largo de las páginas del cuento pone en evidencia la voluntad de no reconocer la ineluctabilidad de su destino. Como relata Quiroga: “Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos, y llegaban ahora a la ingle. La atroz sequedad de garganta, que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. [...]. Pero el hombre no quería morir”⁴⁶³. Tan intensas son su convicción de poder sobreponerse al hado y su ilusoria fe en una pronta recuperación, que llega a interpretar el sopor que el veneno provoca cuando ya se ha difundido por todo el cuerpo, como un evidente síntoma de alivio en su enfermedad. El apacible adormecimiento que experimenta, verdadera antesala de la muerte, se transforma –en su mente– en una errónea evidencia de mejora. Quiroga relata así la sensación: “El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerza para poner la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. [...]. El bienestar avanzaba y con él una somnolencia llena de recuerdos”⁴⁶⁴.

Al tema de la aceptación de la muerte, o de su negación, en *El guerrero del crepúsculo* Burel añade –implícitamente– una serie de reflexiones sobre las traiciones que el ser humano se autoinflige a lo largo de su existencia, traiciones relacionadas con la incapacidad del hombre para disfrutar de la vida cuando es el momento; este estado, transitorio o permanente, de falta de capacidad para aprovechar la vida en su esencia surge –según el autor– cuando el individuo se queda anclado a los recuerdos, prisionero sólo de la nostalgia. De este modo el presente deja de existir, puesto que el ser humano acaba viviendo en un tiempo que ya ha muerto: en este sentido, el personaje de Cavalieri resulta, por un lado, conmovedor a causa de la inevitable tragicidad de su destino, pero también, por otro, parece algo responsable de su apatía. Reseñando la novela, Mercedes Estramil sostiene que el personaje bureliano convive continuamente con una “sensación flotante de llevar ya tiempo muerto, de repetir actos sin sentido y no entender cómo fatalmente ocurren las cosas”⁴⁶⁵. Su estado apático lo lleva a descuidar su salud y lo conduce hacia el inevitable, trágico desenlace, como el mismo Burel

⁴⁶³ Quiroga, Horacio: *Cuentos de amor...* Op. cit., p. 32.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, p. 33.

⁴⁶⁵ Estramil, Mercedes: “Con la cabeza abierta”. Art. cit., p.13.

subraya, cuando lo define como “un individuo que se mueve a tientas, que va viajando en una dimensión que no se sabe bien cuál es y que, en definitiva, culmina en una camilla y con una mujer que va a reclamar el cadáver”⁴⁶⁶.

En relación con esta última reflexión, cabe señalar brevemente un fragmento de *El astillero*, en el que Onetti recupera en la ficción la sensación de un individuo que se siente próximo a la muerte: su personaje, el empresario de origen danés Larsen, llega a un estado tal de apatía que percibe todo lo que está a su alrededor como un simple mensaje que procede de la memoria, o como una última ayuda involuntaria que viene de la experiencia de los años. En estos momentos postreros, el moribundo se abandona a los recuerdos, comprende finalmente que ha tenido un pasado, y consigue ubicarse en un tiempo y en un lugar definidos: el hombre siente que ya ha superado el umbral entre la vida y el después, que su visión es ahora límpida porque es como si estuviera espíandose desde un sitio fuera de sí mismo, desde una perspectiva alejada. Onetti describe así las sensaciones vividas por su protagonista: “Pudo verse, por segundos, en un lugar único en el tiempo; a una edad, en un sitio, con un pasado. Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad”⁴⁶⁷.

A este tipo de reflexión introspectiva no llega, ni puede llegar, el protagonista de la novela de Burel: su hundimiento físico es un proceso inconsciente que obstaculiza su confrontación consigo mismo y su negación reiterada de la muerte inminente le impide tener una mirada capaz de sacar a luz sus perturbaciones más remotas y auténticas. En cambio, los personajes que pueblan las mencionadas novelas de Tolstoi, Yourcenar, Martínez Moreno y Onetti entran en conexión con su memoria y –de alguna manera– se adentran en la zona turbia del recuerdo; así, pasan por una etapa de redefinición turbulenta de la identidad, puesto que se convierten en íntimos observadores de sí mismos. La inminencia de la muerte, y la conciencia de ella, generan en estos personajes una suerte de juego de oposición entre pasado y presente: existe un proceso

⁴⁶⁶ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo”, incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁴⁶⁷ Onetti, Juan Carlos: *El astillero*, op. cit., p. 38.

de “espacialización” que surge a partir de la oposición entre el adentro y el afuera, el antes y el ahora. Todos ellos, salvo Cavalieri, acuden –en sus últimas horas– a la constelación de las voces de su pasado, según un proceso de reexploración de motivos no siempre conscientes. Podría identificarse en ellos una forma de cuestionamiento postrero de la identidad que nace del no tener ya ningún anclaje con la vida: el acometimiento impetuoso en el presente de hechos de sus existencias pasadas remite a los estudios de Freud y a su reflexión acerca de la dinámica del inconsciente, relacionada con el pasado. En este sentido, Roland Spiller, en su artículo “La voz de la mirada”, subraya cómo las inquietudes más profundas aparecen en el ser humano cuando, desde las zonas sombrías del pasado, se asoman los recuerdos, que a veces coinciden con lo reprimido. Sostiene Spiller que “la atmósfera enigmática se basa muchas veces en eventos pasados que irrumpen en el presente [...]. La dinámica del inconsciente, del miedo y de lo inquietante son un resorte esencial en el nivel de la acción. [...]. Lo siniestro es, para Freud, todo aquello que causa miedo y que remite a algo conocido del pasado. Lo ahora secreto, antes no lo era, y corresponde a lo reprimido del pasado que vuelve a surgir en el presente”⁴⁶⁸. En los personajes ficticiales mencionados el miedo a la muerte, unido a la sensación de su ineluctabilidad, ejercen de motivo equilibrador: de esta interacción surge una sensación de liberación de la conciencia, que permite a cada uno de ellos un libre reencuentro con el pasado y una aceptación de lo inevitable. Al otro extremo el protagonista de Burel, atrapado en la negación de su enfermedad, vive sus últimos días en la inconsciencia de su destino y no llega nunca a experimentar la conexión consigo mismo que caracteriza los últimos instantes de los demás personajes.

⁴⁶⁸ Spiller, Roland: “La voz de la mirada”. En Sánchez, Yvette; Spiller, Roland (coord): *La poética...* Op. cit., p. 188.

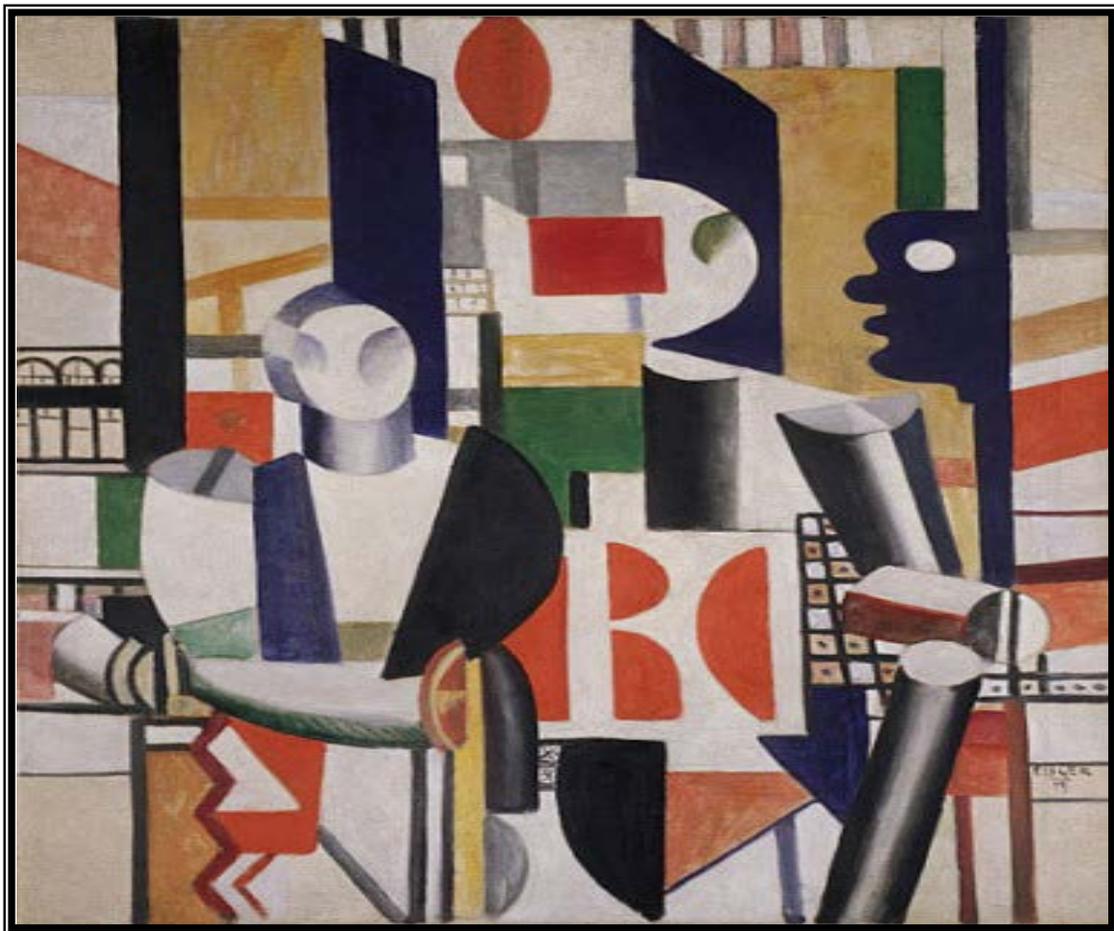
Fotografía 9 – Vista parcial de la calle Buenos Aires, en una zona de la Ciudad Vieja, en la que se destaca con evidencia el estado de degradación. Muchos edificios arquitectónicamente valiosos, construidos entre finales del siglo XIX y comienzos de XX –como el de la esquina–, muestran ventanas tapiadas y lucen abandonados.



Fotografía 10 – Vista parcial del Castillo Pittamiglio en el barrio de Punta Trouville. Tanto el edificio como la escultura, que representa a la Victoria alada de Samotracia, se asoman a la Rambla como unos vestigios de la época de auge de la expansión hacia el este urbano.



Fotografía 11 - *Les hommes dans la ville* de Fernand Léger. 1919. Óleo sobre lienzo, 145.7 x 113.5 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venecia.



CAPÍTULO 4

TIJERAS DE PLATA: NOSTALGIA Y AUTOCOMPLACENCIA EN LOS RELATOS DE UN RECEPTOR DE HISTORIAS.

En vano se curva el arco iris, las estaciones se estremecen, las multitudes se precipitan hacia la muerte, la ciencia deshace y rehace lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras imágenes móviles se repiten o resucitan su inconsciencia, y los colores, los olores, los ruidos en los que nos desenvolvemos nos sorprenden, para luego desaparecer en la naturaleza. La belleza, ese monstruo, no es eterna.

(Guillaume Apollinaire)

4.1 MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA EN LOS CUENTOS INTEGRADOS: UNA MANERA FRAGMENTADA DE PERCIBIR EL MUNDO.

Todo lo demás le parecía borroso, carente de significación, indiferentes estaciones, como las cifras de las horas de un reloj. Pero cuando se daba a escribir sentía algo extraordinario, exclusivo; en él se elevaba como una isla pletórica de maravillosos colores y sol de entre el mar de grises sensaciones que día tras día lo circundaban, frías e indiferentes.

(Robert Musil)

4.1.1 Nuevas posibilidades de escritura: las series de textos breves como modalidad de fragmentación del tiempo.

En las últimas décadas se ha ido consolidando –en los procedimientos narrativos de un considerable número de escritores, sobre todo de lengua española– una tendencia hacia la composición de obras fragmentadas, cuyo alcance y cuya idea de totalidad no se perciben de inmediato, sino que resultan evidentes sólo al completarse la lectura. El proceso de creación de una novela se vendría, así, a componer de la redacción de distintos fragmentos que, sólo en apariencia, guardan una autonomía y una individualidad ajenas a la idea de conjunto.

Al mencionar el peso que esta tendencia ha adquirido en los espacios hispanófonos, Lauro Zavala, en su trabajo “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, afirma que en la tradición hispanoamericana “no sólo existen magníficos textos que merecen ser estudiados [...], sino que además existe una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas”⁴⁶⁹.

⁴⁶⁹ Zavala, Lauro: “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En: Brescia, Pablo / Romano, Evelia: *El ojo en el caleidoscopio*, México D.F., Difusión Cultural UNAM, 2006, p. 116.

Tan difundida parece esta inclinación hacia nuevas formas de escritura fronteriza, que parece natural plantearse incluso una operación de revisión conceptual que relativice los cánones literarios tradicionales. En efecto, en el mismo texto antes mencionado, Zavala señala también que “tal vez lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica”⁴⁷⁰. La ruptura de las normas de la novela tradicional y la consiguiente alteración de sus expectativas de lectura son el resultado de una modalidad discursiva que, en el ámbito literario latinoamericano, se desarrolló a partir de la década de los sesenta cuando aparecieron casi simultáneamente *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante y *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967) de Macedonio Fernández. La afirmación de una estructura fragmentada en la manera de hacer literatura es sin duda deudora del mensaje vanguardista, que veía en la aceleración imparable de los procesos históricos una disgregación de los discursos y una paulatina reducción a partículas de los mensajes.

Sin embargo, esta nueva propuesta narrativa, además de asumir una deuda creadora con las vanguardias, parece ser sobre todo una respuesta a los cambios sociales y culturales que los países latinoamericanos estaban experimentando en aquella década, entre los que destacaban los conflictivos procesos relacionados con un crecimiento urbano incontrolado y las dinámicas de internacionalización de economía que iban agrandando la brecha entre los países industrializados y los exportadores de mano de obra barata y de manufacturas de baja tecnología. En relación con estos procesos, la fragmentación narrativa encontró su espacio privilegiado de desarrollo en las grandes ciudades del continente latinoamericano, territorios urbanos en los que la atomización del sistema social llegaba a sus extremos. A este propósito, Juan Armando Epple, en su artículo “Novela fragmentada y micro-relato” señala que “es [...] significativo que sus expresiones más destacadas [de la fragmentación narrativa] hayan surgido en espacios culturales sujetos a una dinámica más acelerada de cambios, como son las grandes

⁴⁷⁰ *Ibíd.* p. 117.

ciudades o ciudades-enclaves. Buenos Aires, México por un lado; La Habana, Río de Janeiro, por otro”.⁴⁷¹

Para introducirnos en la estructura narrativa utilizada por Hugo Burel en la redacción de *Tijeras de Plata*, nos detendremos antes –de forma propedéutica– en un breve análisis de las formas narrativas utilizadas por el escritor mexicano Mario Bellatin, heredero –con muchos otros– de las propuestas narrativas de aquellos autores que en los sesenta lograron romper con las normas de la novela tradicional. La obra de este escritor constituye un modelo ejemplar de esta tendencia hacia la fragmentación, entendida como “proceso necesario” para la construcción de una obra cuya coherencia final acaba siendo el resultado de una suma de elementos lógicamente relacionados entre sí, pero desconectados estructuralmente. Se trataría de realizar una obra-mosaico; es decir, una obra conceptualmente completa, pero compuesta por una suma de fragmentos diminutos y a su vez dotados, cada uno, de un sentido propio.

En *Flores*, texto que Bellatin publicó en 2001, el escritor expone al comienzo del libro una antigua tradición del pueblo sumerio: en la redacción de historias durante la etapa de auge de la cultura sumeria, era frecuente la adopción de una técnica compositiva según la cual la suma de determinadas piezas u objetos supuestamente aislados y aparentemente faltos de conexión acababa conformando un todo uniforme, aun cuando cada pieza mantuviera su individualidad y pudiera ser leída por separado, sin por eso perder su individualidad de contenido⁴⁷². Volviendo a la contemporaneidad, en el siglo XX y en esta primera década del XXI la modalidad discursiva de la fragmentación adquiere un evidente carácter subversivo en la medida en que no sólo desbarata la secuencialidad lógica en la que se basaba el orden expositivo de la novela tradicional, sino que tiene también un poder de deslegitimación del narrador en el sentido de que va a afectar la idea misma de comprensión total, como recuerda Epple:

⁴⁷¹ Epple, Juan Armando: “Novela fragmentada y micro-relato”. En *El cuento en Red*, núm. 1, primavera 2000, p. 2.

⁴⁷² El siguiente fragmento se encuentra en el libro *Flores*: “Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como se ha tratado de construir este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara”. Bellatin, Mario: *Flores*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 9.

“Es una estética que subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador”.⁴⁷³

Afirmar lo anterior, sin embargo, no quiere decir que se esté negando a las propuestas narrativas basadas en la fragmentación una coherencia textual y temática. Por el contrario, y salvo los casos de los vanguardistas más iconoclastas como Macedonio Fernández, el trabajo de fragmentación conlleva un notable esfuerzo de cohesión –no estructural sino de contenidos– por parte de su autor. Éste se ve obligado no sólo a reordenar y repensar continuamente su texto, sino que redacta sus historias aisladas de manera tal que, al final, tanto él como el lector puedan contemplar un proceso narrativo no ordenado pero sí lógicamente construido. En relación con esta coherencia final que caracteriza la estética del fragmentarismo, Maggie Dunn y Ann Morris en su trabajo *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition* ofrecen una muy clara definición del género, al confirmar que “the composite novel [...] is a grouping of autonomous pieces that together achieve whole-text coherence”.⁴⁷⁴

El estudio de estas nuevas formas de escritura y el reconocimiento de las diferencias entre novela fragmentaria, ciclos de minificción, cuentos dispersos e integrados obliga a replantearse, como he dicho, la pregunta acerca de dónde ubicar – hoy en día– las nuevas fronteras entre géneros literarios. Y también –tarea más importante aun– a revisar las mismas estrategias de lectura, en consideración del nuevo alcance logrado por términos como “norma” o “excepcionalidad”. En muy estrecha conexión con todo esto, Zavala observa que: “Cuando lo excepcional se convierte en norma, [...] es necesario reformular el concepto mismo de canon y reconocer las estrategias de lectura que hacen posible la escritura de textos que sólo son excepcionales desde la perspectiva de las preceptivas originarias”.⁴⁷⁵

En relación con la reformulación del concepto de canon y antes de introducirnos en el análisis de *Tijeras de Plata*, puede ser útil reflexionar brevemente sobre los

⁴⁷³ Epple, Juan Armando: “Novela fragmentada y micro-relato”. Art.cit., p. 2.

⁴⁷⁴ Dunn, Maggie; Ann Morris: *The Composite Novel. The short story cycle in transition*, New York, Twayne Publishers, 1995, p. 1.

⁴⁷⁵ Zavala, Lauro: “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. Art. cit., pp. 118–119.

siguientes datos, resultados de un estudio llevado a cabo por Reinaldo Laddaga acerca de las formas canónicas y las experimentales de la novela y del cuento. Laddaga analiza la obra de un amplio grupo de autores latinoamericanos de épocas cercanas y subraya su tendencia a convertir sus libros en “espectáculos en movimiento”, como si estuvieran ofreciendo al público una serie de improvisaciones e instantáneas de la realidad. Laddaga, en particular, afirma que estos textos se pueden considerar como obras en devenir: se trataría de un proceso de transformación del texto escrito en una plataforma donde realizar huidizas *performances* de escritura.

El eje central de *Espectáculos de realidad* se articula alrededor de la siguiente observación: al analizar la producción de Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Mario Bellatin, César Aira y Osvaldo Lamborghini, se aprecia la siguiente tendencia: una inclinación hacia la inmediatez de la representación, que –a su vez– implica una coincidencia entre el momento de la creación artística y su representación frente al lector/espectador. Según afirma Laddaga, se trataría de un conjunto de autores cuya obra expresa la voluntad creativa de mostrar imágenes inmediatas, captadas justo un instante antes de ser expuestas, como si el autor fuera estimulado por la urgencia de quien sabe que no va a tener siquiera el tiempo para terminar de revelarlas. Estos escritores, aun sin llegar a subvertir del todo el orden cánico de representación de un texto, buscan la superposición entre dos momentos que –por lógica– tenderían a no coincidir en el tiempo: el de la composición y el de la publicación, en el intento de transmitir al lector la sensación de estar asistiendo a un proceso de creación *in progress*; es decir, de escritura que todavía no ha concluido.

¿En qué medida y de qué manera las reflexiones de Laddaga y Zavala se relacionan con nuestro estudio? Primero, sin lugar a dudas, en la rapidez de redacción de estos fragmentos aislados. La razón reside en que tales fragmentos se estructuran como cuadros independientes, caracterizados por una rápida realización y una individualidad muy bien definida y que, sin embargo, se despliegan en su conjunto como un todo coherente. Este es, pues, el punto de contacto más evidente de la estructura de la novela bureliana con las veloces *performances* de escritura que menciona Laddaga: unas rápidas pinceladas, como instantáneas recién tomadas, que

guardan un valor de contenido en sí mismas y que componen también un mosaico en el que el orden según el que se distribuyen las piezas (sean imágenes o cuentos) no es determinante para el éxito estético de la obra final.

Al hacer referencia a esta tendencia, Laddaga afirma que –en una secuencia de escenas aisladas– existe una fuerza capaz de generar en el lector no sólo una idea de cohesión y coherencia, sino también un nivel de comprensión general de la obra que puede llevar a un estado que él define como de *trance*: “la práctica de las letras a la que se quisiera acceder es una que, más bien que a desplegar el relato de historias más o menos continuas, se aboque a componer secuencias dispersivas de estáticas escenas [...], destinadas a inducir en los lectores un trance, un éxtasis, en el curso del cual [...] accedan a la exposición de un fondo (oscuro, convulsivo) de lo real.”⁴⁷⁶

La difusión de la fragmentación narrativa como forma de expresión literaria – que se manifiesta en la composición de estas secuencias dispersivas a la cual se refiere Laddaga– genera por lo menos dos tipos de reflexiones: por un lado, desata un análisis por parte de los mismos escritores que –en sus propias novelas– se detienen a reflexionar sobre las nuevas formas de lectura y de escritura. A propósito de esta tendencia hacia la auto-observación en las formas de escritura, Carlos Liscano compone una novela como *La ciudad de todos los vientos*, en la que reflexiona sobre el concepto mismo de género novelístico y fragmenta la narración en una serie de análisis puntuales sobre su presunta (in)capacidad creativa. Sobre la estructura fragmentada de su misma novela, Liscano afirma: “Tendría que encontrar un modo no forzado de introducir los textos. Un posible lector podría leer la historia de corrido, la del viaje en el ómnibus con la vieja, digamos, y leer los textos que yo iría introduciendo al margen. O leer sólo la historia del óminibus y saltarse los textos. Pero también podría ingresar a cualquiera de los textos en forma independiente, en el lugar que quisiera”⁴⁷⁷.

Esta difusión de la fragmentación narrativa asociada a la auto-reflexión se consolida en la expansión de la práctica de los cuentos integrados y de la novela fragmentaria. Esta última, en particular, se puede interpretar –según Zavala– como “la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica de

⁴⁷⁶ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 81.

⁴⁷⁷ Liscano, Carlos: *La ciudad...* Op. cit., p. 152.

elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo”⁴⁷⁸.

Aplicando la teoría expuesta a *Tijeras de Plata*, Burel recuerda que la estructura definitiva de la novela surgió a partir de la reelaboración dentro de un marco narrativo creado a *posteriori* de una serie de breves relatos destinados a ser contados –o escuchados– por Galán. El material del que disponía al principio el autor consistía en una recopilación de cuentos temáticamente completos y autónomos a los que faltaba, sin embargo, una interrelación que creara una propuesta narrativa coherente. En relación con el proceso de enmarcación de piezas literarias aisladas, Dunn y Morris sostienen que “the composite novel is a literary work composed by shorter texts that –though individually complete and autonomous– are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles”.⁴⁷⁹

El principio organizador en torno al que Burel construyó la coherencia formal y temática de *Tijeras de Plata* se puede identificar en la inserción de aquellos capítulos de la novela en los que se relata la búsqueda del narrador: se trata de piezas que fueron añadidas *ex post*, intercalándose entre un cuento y el siguiente, con el objetivo de crear un marco discursivo que diera cohesión a los relatos del peluquero. Cabe destacar, a este propósito, que la elección –como eje de la historia– de un personaje/narrador recorriendo la ciudad de Montevideo forma parte de uno de los más utilizados principios organizadores en el caso de novelas fragmentadas: “Another primary and often-used unifying element [of interconnection] is a *single protagonist* upon whom a work’s text-pieces focus or around whom they cohere. In some cases, this may be a narrator-protagonist”.⁴⁸⁰

En la novela, se verá que la doble operación que lleva a cabo el autor –de recuperación de la memoria de un pasado desvanecido y de rescate literario de una zona

⁴⁷⁸ Zavala, Lauro: “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. Art. cit., p. 124.

⁴⁷⁹ “La novela fragmentada es una obra literaria compuesta por textos más breves que –si bien individualmente completos y autónomos– se relacionan entre sí en un conjunto coherente a partir de uno o más principios organizadores”. [La traducción es mía]. Dunn, Maggie; Ann Morris: *The Composite Novel...* Op. cit., p. 2.

⁴⁸⁰ “Otro elemento fundamental de interconexión y utilizado muy a menudo es el *protagonista único* en el que se focalizan las piezas sueltas de la obra o alrededor del que adquieren su cohesión. En algunos casos, éste puede ser un narrador-protagonista.” [La traducción es mía]. *Ibid.*, p. 15.

urbana montevideana que no ha sabido sustraerse a la decadencia—, se construye a partir de una estructura narrativa fragmentada y coherente al mismo tiempo: esta característica colocaría la novela bureliana en lo que Laddaga identifica como una de las tendencias de la literatura latinoamericana de los últimos años. La evidencia de esta convergencia estructural se desprende, por ejemplo, del examen que el mismo Laddaga lleva a cabo sobre la novela de César Aira *Un sueño realizado* (2002). El ensayista subraya la peculiar estructura de la obra, que se presenta como un “álbum donde se exponen fragmentos conectados de maneras variables y vagas, reflexiones sobre la literatura, recuerdos de infancia, reflexiones atemáticas, invenciones extraordinarias”.⁴⁸¹ Tanto en Burel como en Aira la aparente fragmentación de la composición narrativa depende de que el emisor de las historias ejerce primero la tarea de recolector de las mismas, contándolas después sin reelaborarlas, como afirma el narrador de *Un sueño realizado*: “La verdad es que me causan más placer las historias que ya conozco [...]; suelo tener mis favoritas, aunque no me eternizo en ellas. No las he inventado yo: las saco de la televisión, de los diarios, de conversaciones que he tenido o he oído por ahí. Hay tantas circulando que nunca me faltarán”.⁴⁸²

Puesto que *Tijeras de Plata* es una novela construida a partir de diferentes niveles de narración, cabe señalar —primero— cómo la manera más sencilla y completa con que el narrador puede contar para estar presente en la historia es relatar sus memorias o sus aventuras en primera persona. De esta forma, supera la tradicional oposición entre sujeto y objeto, puesto que el sujeto se convierte él mismo en objeto de la narración. Los capítulos impares de la novela presentan —de hecho— un tipo de estructura que coincide con lo que Jean Pouillon, en *Temps et roman* (1946), define como *vision “avec”*⁴⁸³; en estos capítulos, un personaje principal —el narrador/alter ego de Burel— constituye el centro de la trama y es a partir de su punto de vista que el lector puede ver a los demás personajes, y seguir —basándose en la mirada del primero— el desarrollo de su búsqueda. Es “con” él (*avec lui*) que podemos percibir a los protagonistas

⁴⁸¹ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 9.

⁴⁸² Aira, César: *Un sueño realizado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 9.

⁴⁸³ Pouillon, Jean: *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946, p. 62.

secundarios, y es “con” él que vivimos los acontecimientos narrados, su detectivesco recorrido por la ciudad.

La presencia de los cuentos intercalados en los capítulos pares de la novela, sin embargo, la convierte en una suerte de obra polifónica, dado que Burel opta por crear – junto al narrador principal– una serie de narradores paralelos (el peluquero y sus clientes), pasando así de una estructura narrativa centrada en un narrador homodiegético a otra basada en una pluralidad de voces. El lector se enfrenta, de este modo, a relatos o conversaciones que proceden de fuentes distintas y que representan un elemento que saca de su centralidad al narrador, incapaz de ver –y controlar– todo lo que constituye la materia del relato. En *Qu’est-ce que la littérature*, Jean-Paul Sartre afirma que, en la novela a partir del siglo XVII, a la figura de la “primera subjetividad” –el primer narrador– suelen sumarse otros personajes secundarios que interrumpen el desarrollo de la trama –de allí, la alternancia entre la búsqueda del narrador y las escenas en el interior de la peluquería– y relatan otra historia, desbaratando el punto de vista que el primero había ofrecido a su público. Sartre define a estos personajes como “segundas subjetividades” y afirma que “durante la marcha intervienen personajes secundarios a los que ha encontrado el primer narrador y que interrumpen el curso de la intriga para dar cuenta de sus propios infortunios: son las “subjetividades segundas”, sostenidas y restituidas por la subjetividad primera”⁴⁸⁴.

En *Tijeras de Plata*, el conjunto de los “relatos de peluquería” con los que Arístides Galán entretiene a sus clientes, a pesar de que no existe una coherencia temática entre ellos, conforma una estructura narrativa basada en historias enmarcadas dentro de la macro-historia de una búsqueda. Esta composición estructural, a la manera de una colección de cuentos integrados⁴⁸⁵, nos introduce a la siguiente distinción de tipo teórico. En su estudio “Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en

⁴⁸⁴ Sartre, Jean-Paul: *Qué es la literatura*, Buenos Aires, Losada, 2004, p. 171.

⁴⁸⁵ La construcción de una trama novelesca basada en una estructura de cuentos enmarcados procede de la tradición oriental y es directa herencia de la adaptación a la cultura occidental de *Las mil y una noches*. En un artículo publicado en junio de 2008, Carlos María Domínguez afirma que “El modelo de cuentos enlazados por los mismos protagonistas [...] es, en gran medida, deudor de *Las mil y una noches*, como también el esquema de los cuentos dentro de otros cuentos que frecuentaría Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas* o Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, de expresa referencia a la obra.” En Domínguez, Carlos María: “Las mil y una recepciones”. En *El País Cultural*, Montevideo, 6/6/2008, p. 6.

las literaturas hispánicas”, Francisca Nogueroles subraya la existencia de dos corrientes principales dentro de la categoría de cuentos integrados en español: en un periodo que va desde 1870 hasta nuestros días, señala una primera vertiente, la *clásica*, en la que predominan “la nostalgia del pasado y el repudio de la realidad actual, la crítica socio-económica y la revisión de los modelos establecidos por la historia”.⁴⁸⁶

Un ejemplo representativo de las modalidades literarias de esta primera vertiente lo puede ofrecer parte de la producción del argentino Roberto Arlt: éste, entre 1928 y 1933, publicó en la revista *El Mundo* una serie de artículos periodísticos en forma de crónicas que –después de terminar la Segunda Guerra Mundial– fueron editados con el título de *Aguafuertes porteñas* (1950). Utilizando un estilo que mezclaba el humor con una actitud sardónica hacia la realidad social de su época, Arlt recorrió la ciudad de Buenos Aires, observó bajo la perspectiva del *flâneur* la variedad humana de la metrópolis y criticó –evidenciándolos– los contrastes que marcaban una fractura social cada vez más grande. Cada pieza de su recopilación resulta autosuficiente en el sentido de guardar una autonomía estética que le otorga una independencia formal; sin embargo, cada fragmento –además de ser autónomo– se ofrece también a la posibilidad de ser reutilizado: de este modo, es como si estuviera denunciando no sólo la fragmentación de la sociedad, sino los defectos de su mismo funcionamiento, responsables de convertir al ser humano en una simple pieza de un engranaje que lo recicla todo. En relación con las expresiones literarias de esta forma de repudio de la realidad, Epple señala que en Arlt “la ley de estructura que organiza [sus] textos es la dicotomía entre apariencia y realidad, poniendo de relieve un mundo de fundamentos desarticulados, sin jerarquías sociales e ideológicas estables [...]. Prima [...] la convicción de que estos fragmentos son autosuficientes y estéticamente autónomos, en el sentido de que revelan el estatuto fragmentado de la sociedad”.⁴⁸⁷

Por otro lado se sitúa la segunda corriente estética, en la que Nogueroles destaca la presencia de “los juegos metaficcionales, la ironía y el desencanto ante cualquier certidumbre, por lo que los textos que la componen –colecciones de relatos

⁴⁸⁶ Nogueroles Jiménez, Francisca: “Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”, p. 2.

⁴⁸⁷ Epple, Juan Armando: “Novela fragmentada y microrrelato”. Art. cit., p. 4.

experimentales e híbridos– se adscribirían a la vertiente de pensamiento posmoderno”.⁴⁸⁸ Con referencia a esta segunda vertiente, la ausencia de certezas y la perenne sensación de incertidumbre generan en la posmodernidad una modalidad discursiva en la cual el uso de la ironía y una cierta visión desencantada del mundo se oponen a la desarticulación de las estructuras sociales y de las convicciones ideológicas. En relación con esta ausencia de certezas y con las tensiones sociales actuales, Rafael Courtoisie considera que las fragmentadas propuestas narrativas de la posmodernidad son el resultado de estar viviendo en:

Un mundo tan violento como el que precedió al Imperio romano [...]. El problema es que esta violencia no es la misma que la de los años sesenta, que era una violencia revolucionaria, colectiva y aparentemente buscaba un cambio profundo en las estructuras económicas, sino que a esta altura hay un afloramiento de la violencia a nivel individual. El *homo violentus* [...], ya no es el *homo ludens*: es el hombre que a nivel individual y consciente –en algunos de sus actos– ejerce una violencia cotidiana; y además la sociedad en la que vive es consciente de esta violencia individual, que es ficcionalizada y banalizada por los medios de comunicación. Frente a esto, creo que la enorme ventaja que tiene la literatura es que siempre permite un margen de reflexión.⁴⁸⁹

A partir del valor que puede adquirir la reflexión literaria, cabe señalar que –en esta segunda vertiente– la hibridación a la que hace referencia Noguerolet permite recorrer en el mismo texto toda la gama de expresiones, desde las más violentas y tensas hasta las más tiernas y profundamente delicadas. Esta narrativa híbrida puede, entonces, consistir de la coexistencia de una variedad de estilos, que convierte a las nuevas propuestas literarias en una mezcla en la que el relato clásico (por forma y extensión) se acompaña de piezas mucho más breves (de allí la afirmación del micro-cuento en esta etapa histórica) o incluso de fragmentos poéticos. A este propósito, Courtoisie afirma lo siguiente: “Mi mezcla de estilos, por ejemplo el microcuento o el cuento ultra breve [...], o el híbrido con la poesía, permite construcciones culturales que no se dan con

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁸⁹ Ver entrevista “Montevideo: de madre cruel a apacible hogar *naif*. Peligro de belleza y peligro de muerte en la narrativa de Rafael Courtoisie” incluida en el Apéndice de la presente investigación.

otros medios o que por lo menos yo no he encontrado [...]. Esta mezcla de estilos me permite también pasar de una expresión muy profunda y muy fuerte de la ternura a una expresión de la hiperviolencia en el mismo conjunto de textos”.⁴⁹⁰

Como se verá en la prosecución de nuestro estudio, en *Tijeras de Plata*⁴⁹¹ confluyen, entremezclados, tanto los elementos de la primera corriente (en particular: la nostalgia del pasado⁴⁹² y la a veces amarga constatación del deterioro de las condiciones sociales y económicas del país) como de la segunda, al poder definirse la novela como una colección “de relatos experimentales e híbridos”.

4.1.2 “*Modificatio urbis*”: transformaciones y supervivencia del pasado en la memoria individual.

A partir del examen de las formas narrativas analizadas, se nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre otro tipo de fragmentación, de naturaleza extraliteraria, en el intento de identificar una relación de causa/efecto entre la literatura y un determinado espacio social: en el caso de Uruguay, nos referimos a esa sensación de “fractura” con el pasado que –a lo largo de la segunda mitad del siglo XX– experimentó, a todo nivel, la sociedad uruguaya. Las presentes reflexiones se dirigen, en particular, hacia dos procesos histórico-sociales, el primero de los cuales resulta muy estrechamente vinculado con la historia de las transformaciones socio-económicas experimentadas por el país a partir de la década del cincuenta. En lo que al segundo proceso se refiere, éste resulta más relacionado con la universal decepción y pérdida de valores consiguientes al desmoronamiento de las ilusiones utópicas que habían surgido en la década del sesenta a raíz del inicial éxito de la Revolución cubana y de la ideología a ella subyacente.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 56–57.

⁴⁹¹ A partir de este momento y a lo largo de todo el presente capítulo, se utilizará el carácter en cursiva (*Tijeras de Plata*) para referirnos al título de la novela, mientras se hará referencia al personaje principal de la obra, Arístides Galán, apodado Tijeras de Plata, utilizando el carácter estándar.

⁴⁹² El mismo Burel, en un fragmento de la novela, hace hincapié en el peso que la nostalgia puede tener como fuente de inspiración en el momento de crear una historia tan montevideana como *Tijeras de Plata*. Así reflexiona el narrador: “Pero la nostalgia puede ser buena inspiradora cuando además hay una historia que contar”. Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 52.

El Uruguay de la segunda mitad del siglo XX experimentó en secuencia los dos procesos como traumas, cuyas consecuencias se reflejaron tanto en el ámbito socio-económico, como en los espacios artísticos e intelectuales. Por una parte, la sociedad en su conjunto resultó ser –al mismo tiempo– víctima y responsable de un corte abrupto con la historia anterior del país; un corte que implicó una revolución irreversible, que muchos prefieren tildar de proceso involutivo, en los hábitos sociales, culturales y económicos de la población uruguaya y montevideana en particular⁴⁹³. Se trató de una involución que, a partir de una degeneración en lo económico, impactó en la geografía urbana de la ciudad, disgregando la consolidada estructura social que integraba las distintas áreas capitalinas en un conjunto disímil pero compacto. El mismo Burel reflexiona así sobre el tema: “En particular existe una nostalgia por determinados momentos del país, que coinciden con los primeros cuarenta o cincuenta años del siglo XX, en los que Uruguay había implementado un sistema social de bienestar, con una educación difundida y en el que se ofrecía al ciudadano la posibilidad de un ascenso vertical.”⁴⁹⁴ En el presente, esta mirada nostálgica basada en la necesidad de no olvidar se vuelve algo anacrónica, dado que el recuerdo que se transmite a las nuevas generaciones ya no es el de un espacio real, sino de un mundo edénico que nunca existió; sobre la inexistencia de ese Uruguay paradisíaco Burel añade lo siguiente: “Después, cuando este sistema empieza a decaer y a deteriorarse, lo que nos queda es el recuerdo, un recuerdo que va transmitiéndose a generaciones que ni siquiera vivieron esa época. En definitiva, la sensación dominante es la de la pérdida del paraíso, pues los verdaderos paraísos son aquellos que se pierden.”⁴⁹⁵

La disgregación fue efecto del empobrecimiento, y de allí surgió el abandono y/o la decadencia de barrios montevideanos enteros. Es el caso –entre otros– de la zona de la Aguada, según relata Juan Carlos Mondragón en su novela *Pasión y olvido de Anastassia Lizavetta*: “Hace años esto era un barrio popular, ahora es algo distinto,

⁴⁹³ En su entrevista de 2008, Hugo Burel habla de 1950 como “año bisagra”, a partir del cual el Uruguay entra en una fase de lenta decadencia. La citada entrevista forma parte del Apéndice que se encuentra al final del presente trabajo.

⁴⁹⁴ En: “Los paraísos perdidos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama urbano de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel”, entrevista incluida en el Apéndice.

⁴⁹⁵ *Ibíd.*

comienzo de desidia colectiva y abandono [...] Montevideo es un enfermo que se cubre de llagas y pústulas, un enorme cuerpo dividido en la coexistencia de dos realidades donde se erigió el muro de la miseria”⁴⁹⁶.

Por otra parte, al comenzar la década de los sesenta, las quizás excesivas esperanzas en radicales cambios políticos a nivel internacional se desmoronaron a partir de la constatación de los excesos de la revolución castrista, de una creciente degeneración de los conflictos ideológicos y de su transformación en violentos enfrentamientos armados urbanos. A este propósito, Fernando Aínsa confirma que “apenas iniciados los sesenta, un lenguaje nuevo irrumpe en la vida gremial y política del país: el de las armas de fuego”⁴⁹⁷.

Las que en las décadas anteriores habían sido simples discrepancias en las ideologías dominantes se fueron radicalizando, tanto a nivel internacional como en el medio local, hasta convertir aquellas controversias verbales en violentos enfrentamientos físicos, que –en el caso de Uruguay– se manifestaron por vez primera en el año 1966. Así describe Aínsa esa fase en la que la violencia se instaló abruptamente en la República Oriental del Uruguay: “En diciembre de 1966 se producen los primeros choques armados con saldo de muertos entre la policía y los tupamaros del MLN. A partir de entonces la violencia va en aumento, a un ritmo que va cerrando lo que pudo ser el espíritu inicial de los sesenta y anunciando lo que será el de los setenta”⁴⁹⁸.

Dado que no forma parte de nuestro estudio el análisis detallado de las causas políticas, sociales y económicas que determinaron el comienzo de una fase descendente que todavía perdura –aunque con rasgos distintos–, nos limitaremos a examinar los efectos que estas modificaciones provocaron en la geografía nacional y urbana en particular, para luego detenernos en su transposición a la literatura bureliana.

En relación con el contexto ambiental que Hugo Burel presenta en *Tijeras de Plata*, cabe señalar que la dinámica de cambio quizás más relevante por sus efectos inmediatos y secundarios sobre el entramado social montevideano se concretó en

⁴⁹⁶ Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., pp. 152–153.

⁴⁹⁷ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 143.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, p. 144.

aquella serie de desplazamientos espaciales que revolucionaron la geografía habitacional urbana. Por un lado, las clases con más recursos económicos emprendieron un proceso imparable y todavía vigente de desplazamiento hacia las zonas residenciales urbanas que iban surgiendo a lo largo de la costa este de la ciudad, en las áreas comprendidas entre el barrio de Pocitos, como límite occidental, y el de Carrasco, como límite oriental. Retomando algunos fragmentos de la novela *Los lugares*, de María de Montserrat, Aínsa recuerda la expansión hacia el este urbano de las franjas más económicamente pudientes de la ciudad: “El desarrollo urbano se encarna en la rambla que va cubriendo ‘los inmensos arenales’ de la costa, y a su orilla se edifican “las mansiones con terrazas, con guarnecidas marquesinas sombreadas por palmas y magnolias”⁴⁹⁹.

Por otro lado –en un contexto totalmente opuesto al anterior en términos de necesidades, urgencias y motivaciones–, se aprecian dos procesos, surgidos de causas complementarias, que en su conjunto determinaron en el Uruguay el surgimiento de una etapa de crecimiento urbano incontrolado. En primer lugar, Montevideo siguió una dinámica inevitable y común a todas las grandes ciudades del continente latinoamericano a lo largo del siglo XX y se convirtió en el destino privilegiado (mejor sería decir “obligado”) de aquellas franjas más desfavorecidas de la población uruguaya, que procedían del interior del país y que veían en la emigración hacia el conurbano montevideano la posibilidad, abstracta, de una existencia menos dura.

En segundo lugar, y como consecuencia del fracaso generalizado de este intento de inserción socio-económica en el tejido capitalino, la dinámica de crecimiento urbano desembocó en una etapa nueva: la del surgimiento de asentamientos en los huecos del entramado urbano que habían quedado vacíos, asentamientos que se levantaban por los que eran expulsados de la urbe. En el ensayo “La ciudad fragmentada”, Rubén Katzman, Fernando Filgueira y Fernando Errandonea señalan, de hecho, cómo una de las causas más recientes de las transformaciones en la geografía urbana montevideana

⁴⁹⁹ En la cita mencionada Aínsa introduce unos fragmentos de *Los lugares*, novela que María de Montserrat publicó en Montevideo en 1965, por la editorial Alfa. Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., pp. 60–61,

coincide con “la aparición de los asentamientos irregulares producto de la expulsión de la ciudad, y no de la migración a la ciudad”⁵⁰⁰.

En términos de impacto sobre una novela de ambientación tan típicamente montevideana como *Tijeras de Plata*, de entre las dos dinámicas de cambio geo-social la que resulta más estrictamente relacionada con nuestro análisis parece ser la descentralización “estratégica” y poblacional, con las consecuencias que acarreó. El resultado de este proceso, que englobó tanto al casco central de la ciudad (las zonas de la Ciudad Vieja, del Centro propiamente dicho y del barrio del Cordón), como a amplias zonas ubicadas en particular en áreas del centro-norte y del oeste, determinó un paulatino quiebre en el tejido social, cultural y económico de aquellos barrios: zonas capitalinas que hasta entonces habían conformado el “ombligo” –no sólo geográfico– de la capital experimentaban la decadencia y la desidia, junto con una disminución de su población, según un proceso de depresión demográfica que Montevideo sólo consiguió reducir en el último lustro⁵⁰¹.

Según Juan Carlos Mondragón, la parábola descendente de la curva poblacional urbana no es sino el último tramo de una trayectoria de auge, estancamiento y declive del país; así se evidencia en el siguiente fragmento de *Pasión y olvido de Anastassia Lizavetta*: “Montevideo milagrosamente se había construido al descuido en un tiempo como de casualidad y en cierto momento eso que venía creciendo se paró, hubo un asombro de estancamiento y desde entonces la ciudad es una pendiente, caída que ni siquiera se advierte hacia el pasado sino hacia un futuro que nadie quiere reconocer en sus formas”⁵⁰².

En un nivel de análisis que apunta a examinar las implicaciones sociohistóricas presentes en la novela de Burel, cabe aquí señalar que los recorridos por el barrio de la Aguada cumplidos por el *alter ego* del autor consolidan la imagen de un territorio cuyos

⁵⁰⁰ Katzman, Rubén/Filgueira, Fernando/Errandonea, Fernando: “La ciudad fragmentada. Respuestas de los sectores populares urbanos a las transformaciones del mercado y del territorio en Montevideo”. En: Portes, Alejandro/Roberts, Bryan/ Grimson, Alejandro: *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 443.

⁵⁰¹ Como se ha adelantado en la introducción del presente estudio, un amplio fragmento del mundo intelectual uruguayo sostiene que el comienzo del naufragio puede hacerse remontar a la década del treinta. En particular, José Pedro Díaz, en *Partes del naufragio* (1969), hace coincidir el verdadero punto de inflexión con el golpe de Estado de Gabriel Terra, el 31 de marzo de 1933.

⁵⁰² Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 152.

cambios han surgido de las modificaciones en la estructura económica y social de Montevideo. A estas mismas conclusiones llega Susan Buck-Morss cuando analiza el ensayo “Nápoles”, que Benjamin dedicó a una ciudad caracterizada por anarquía espacial, decadencia y un orden social siempre al borde de la desintegración. En su análisis, Buck-Morss afirma: “Los fenómenos –edificios, gestos humanos, arreglos espaciales– son leídos como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria (y la verdad de la transitoriedad histórica) se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida”⁵⁰³.

Tijeras de Plata es una novela de reivindicación de un pasado desaparecido, que construye gran parte de su esencia como “narración de la memoria” sobre la evidencia, y no la condena, del proceso de pauperización experimentado por aquellas zonas urbanas montevidéanas que el autor recuerda prósperas⁵⁰⁴. Ese proceso no sólo transformó la estructura y la composición de las clases sociales presentes en cada microzona urbana, sino que determinó también una fragmentación en la continuidad habitacional de Montevideo. Al progresivo vaciamiento de los tradicionales barrios céntricos se unió lo que los tres autores de “La ciudad fragmentada” definen como “el creciente distanciamiento social entre las clases, reflejado en la localización espacial y en el uso de servicios diferenciados, el enrejamiento y retracción de los espacios públicos de los sectores medios residentes en el casco urbano [...]”⁵⁰⁵.

Sobre este aspecto reflexiona el protagonista de la novela, *alter-ego* del mismo Burel, al llegar a la calle Yatay, en la zona del Palacio Legislativo: “Vivo aquí cerca, en el edificio del banco, sobre la avenida. [...] Menos las dos facultades, fui dueño de unas cuantas fincas, locales y apartamentos en estas tres cuadras. También tuve una parte del cine. Ahora nada de esto vale mucho porque la zona se empobreció, cerró todo”.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica...* Op. cit., p. 45.

⁵⁰⁴ Katzman, Filgueira y Errandonea analizan las dinámicas relacionadas con el proceso examinado en función de su impacto sobre los valores culturales tradicionales, considerando que éste “tiene un fuerte componente de ‘destrucción ciudadana’; esto es, la destrucción real de la ciudad material, de sus mecanismos de integración tradicionales y de sus mínimos denominadores culturales comunes”. *Ibid.*, p. 443.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, pp. 442–443.

⁵⁰⁶ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit. p. 12

La elección de Burel de ambientar la novela en esa zona urbana que gravita alrededor del Palacio Legislativo se debe a las siguientes razones: en primer lugar, es evidente la voluntad del autor de ubicar la historia y sus personajes en aquellos lugares que –un tiempo– fueron emblématicos de los cambios experimentados por la ciudad. En segundo lugar, a partir de la presencia de estos íconos, está presente la necesidad de servirse de la fuerza evocativa de la simbología urbana para evidenciar la desaparición del entramado social, cultural y económico que caracterizaba la vida del Montevideo de la inmediata posguerra. Finalmente, a nivel más personal y autobiográfico, existe el deseo de recrear en la ficción literaria el barrio de la infancia, ambientando la historia en “sus” años de juventud.

La calle Yatay, donde se ubica la antigua peluquería, cuyos rastros intenta seguir el protagonista, surge en pleno barrio de la Aguada, una zona próxima a la Avenida Agraciada, detrás del Palacio Legislativo: a comienzos del siglo XX la avenida representaba uno de los ejes centrales de la nueva concepción urbana importada del continente europeo, basada en la apertura de grandes bulevares, al estilo del París imperial proyectado por el barón Haussmann. En la actualidad, la avenida y la zona que la rodea representan uno de los ámbitos que más han padecido el proceso de deterioro que ha caracterizado la historia de la ciudad en las últimas cinco décadas.

La construcción del Palacio Legislativo, cuyo proyecto nació de un concurso internacional que ganó el arquitecto italiano Víctor Meano en 1906, se fecha en una etapa de desarrollo y remodelación estética de la ciudad influida por las operaciones de eliminación de lo antiguo y reedificación según los cánones estéticos de la modernidad que se estaban realizando en el París del segundo Imperio y en el Londres de la reina Victoria. En relación con el proceso de desarrollo de la capital inglesa entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, hay que señalar una coincidencia con los resultados geo-sociales que las reformas urbanas acarrearón en Montevideo a lo largo del siglo XX. El punto de partida de la nueva etapa de transformaciones que Londres experimentó en aquella época se remonta a las “exigencias especulativas” de los aristócratas terratenientes, los cuales –en ausencia de una autoridad política central– se

otorgaron el poder de redactar planos urbanos de renovación basados en una casi total ausencia de restricciones edilicias y sociales.

El resultado de estas políticas, orientadas no hacia un desarrollo estratégico planificado sino hacia la explotación por parte de los mismos terratenientes de los terrenos urbanos heredados, determinó un aumento de los niveles de pobreza en las áreas urbanas afectadas por la renovación especulativa: las demoliciones de las casuchas de las franjas más indigentes de la población trajeron como consecuencia una mayor concentración humana en otras zonas, áreas cada vez más reducidas. Richard Sennett analiza el fenómeno de la aglomeración urbana londinense, lo asocia a la falta de planificación estratégica de las clases aristocráticas y afirma que “el desarrollo urbano de Londres eliminó invariablemente las casas y las tiendas de los pobres para crear hogares destinados a la clase media o a los ricos. [...] Los aristócratas terratenientes tuvieron libertad para construir y el resultado de sus planes urbanos de renovación fue una mayor concentración de los pobres, que cada vez vivían más hacinados”⁵⁰⁷.

En la ciudad de Montevideo, en cambio, fue la voluntad de un poder cívico y político central lo que impulsó las más relevantes operaciones de reforma urbana. En el caso puntual de la remodelación del área urbana en la que Burel ambienta *Tijeras de Plata*, el plan de creación de un ancho y monumental eje viario que conectara el centro con la zona norte de la ciudad respondía a una exigencia de innovación arquitectónica y simbólica y a una nueva interpretación de las funciones del espacio urbano. De hecho, para conectar la céntrica Avenida 18 de Julio con el nuevo Palacio Legislativo, se planificó la apertura de un amplio *boulevard* (actualmente Avenida del Libertador y Avenida General Lavalleja) que –según los planes de sus creadores– debía tener un doble objetivo: por una parte, inaugurar la creación de un nuevo trazado urbano de impronta parisina y, por el otro, alentar la expansión de la urbe hacia el norte y agilizar los desplazamientos urbanos en una ciudad que iba manifestando sus primeros problemas como pequeña metrópolis⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Sennett, Richard: *El cuerpo y la ciudad...* Op. cit., pp. 342–343.

⁵⁰⁸ Ni la realización del eje viario en cuestión, ni la construcción de nuevas vías de rápida circulación lograron, en efecto, el objetivo de aliviar de sus problemas de tráfico el centro urbano, que –por el contrario– siguió congestionándose de año en año, como señala Juan Carlos Mondragón: “Se hace imposible avanzar en Montevideo, también en las calles laterales hay cientos de autos estacionados, la

En relación con este segundo punto, afirma Laura Raffaglio en su trabajo *Montevideo. Guía de Arquitectura Latinoamericana*, que la “ubicación [del Palacio Legislativo] en una zona no céntrica busca promover el crecimiento de la ciudad. Al igual que en el París del Imperio con el trazado urbano del Barón Haussmann, el edificio del Parlamento del Uruguay se sitúa como remate de las perspectivas de dos avenidas y varias calles, en la zona de la Aguada”.⁵⁰⁹

Volviendo a la coincidencia entre el caso montevideo y el londinense, ésta reside en los resultados de las diferentes estrategias de desarrollo y crecimiento urbano: en el Londres de comienzos del siglo XX la ausencia de un proyecto de planificación redactado por una autoridad central conllevó, como fue visto, una mayor concentración de los pobres en áreas cada vez menos salubres y más restringidas y causó un desplazamiento de las clases bajas hacia zonas bien delimitadas (el East End, al este de la City, y los barrios al sur del Támesis), creando una absoluta y definitiva separación espacial entre clases sociales. Hacia esta dirección apuntan las siguientes reflexiones de Sennett: “Antes que en París, de manera más global que en Nueva York, Londres creó una ciudad de espacios separados y homogéneos desde el punto de vista de la clase”⁵¹⁰.

En el caso de Montevideo, se podría decir que el proceso de paulatino empobrecimiento de la zona de la Aguada se verificó –paradójicamente– no “a causa de”, sino “a pesar de” las transformaciones de la geografía urbana planificadas para modernizar la ciudad y dotarla de mejores infraestructuras. En la capital uruguaya, tanto las transformaciones geo-sociales como los cambios espacial-demográficos que modificaron la estructura urbana y las tipologías de agregación ciudadana, que Burel describe en su novela, se dieron según una dinámica simbiótica con los proyectos de modernización; es decir, se concretaron y fueron en parte el resultado de una nueva visión “moderna” de la urbe.

ciudad es un parking abierto de pesadilla y la chatarra de la esperanza le gana metro a metro a la infancia. Se acabaron los trayectos cortos, hay que pasar por idénticas calles, ir de un lado a otro resulta desesperante, se perdió en la ciudad la distancia más corta entre dos puntos”. Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 139.

⁵⁰⁹ Raffaglio, Laura: en Berto González Montaner (ed.): *Guías de Arquitectura Latinoamericana...* Op. cit., p. 57.

⁵¹⁰ Sennett, Richard: *El cuerpo y la ciudad...* Op. cit., p. 343.

Habría, entonces, que plantearse la siguiente pregunta: ¿De qué manera el desarrollo urbanístico de la ciudad de comienzos del siglo en términos materiales (creación de nuevos ejes viarios, concentración de determinadas actividades económicas en un área delimitada, políticas dedicadas a la integración o al distanciamiento físico entre zonas capitalinas, estrategias de mera especulación edilicia, entre otras) acompañó las modificaciones en las exigencias sociales y espaciales de la ciudadanía? ¿Y de qué manera todo esto influyó en los procesos de reubicación poblacional? Una vez más, el ya citado ejemplo de re-estructuración urbanística parisina de mediados del siglo XIX, de la que Charles Baudelaire fue testigo directo⁵¹¹, puede representar un antecedente histórico útil para comprender de qué forma y según qué pautas se fueron consolidando –también en la realidad montevidana– ciertas consecuencias en términos demográficos y de evolución –o involución– social.

En este sentido, el trabajo de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire* nos proporciona una lectura de las intervenciones urbanas de Haussmann basada en las consecuencias sociales de estas últimas: señala Berman que, en la etapa de planificación del desarrollo urbanístico parisino mediante la apertura de grandes avenidas, esas grandes y modernas vías de comunicación respondían a una visión “orgánica” de la urbe, compartida por Napoleón y Haussmann; en esta lógica, las nuevas avenidas debían representar las arterias de un inmenso sistema circulatorio que comprendía todo el territorio urbano, entendido como un único y gran cuerpo recorrido por flujos internos. Así recuerda Berman el proyecto del emperador y del prefecto: “Napoleón y Haussmann imaginaban las nuevas calles como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano. [...] Los nuevos bulevares permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad, pasando directamente de un extremo al otro, lo que hasta entonces parecía una empresa quijotesca y prácticamente impensable”.⁵¹²

⁵¹¹ Subraya Berman la coincidencia entre la redacción de *El spleen de París* por parte de Baudelaire y la implementación del plano urbanístico de Napoleón III: “A finales de la década de 1850 y a lo largo de la de 1860, mientras Baudelaire trabajaba en *El spleen de París*, George Eugéne Haussmann, prefecto de París y sus alrededores, armado de un mandato imperial de Napoleón III, abría una vasta red de bulevares en el corazón de la vieja ciudad medieval”. Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 149.

⁵¹² *Ibid.*, p. 150.

Aun con las evidentes diferencias existentes entre París y Montevideo en términos de magnitud y alcance de las obras de modernización, lo que ocurrió en la capital francesa hace 150 años fue un proceso que –por lo menos en sus efectos– se originó de forma similar en Montevideo cien años después. Así se expresa Berman sobre París y las consecuencias de una remodelación urbana que arrasó con una amplia parte del tradicional núcleo histórico ciudadano: “Al lado del resplandecer, los escombros: la ruina de una decena de barrios céntricos –los barrios más antiguos, oscuros, densos, ruinosos, aterradores de la ciudad, el hogar de decenas de miles de parisinos– arrasados”⁵¹³.

Para cerrar nuestro *excursus* urbano, así reflexiona Hugo Burel sobre Montevideo y el panorama de deterioro urbano de una zona que ni siquiera la edificación del imponente Palacio Legislativo pudo salvar de la decadencia: “Hace años que [la peluquería] cerró –dijo el viejo– y nunca más nadie se interesó en poner aquí ningún comercio, parece mentira. En un tiempo ésta fue una zona próspera: las facultades, el parlamento, dos cines [...]”⁵¹⁴. Una vez más, aparecen en la descripción “los escombros y la ruina” de un barrio céntrico: si en París se trató de una demolición arrasadora en su rapidez, en Montevideo el deterioro adquiere los rasgos de una lenta e imparable caída.

4.1.3 La memoria frente al deterioro: entre la consolidación del recuerdo y la recuperación de las emociones.

El resultado de la modernización urbana planificada por Haussmann se manifestó en París con la ruptura de unas barreras invisibles que hasta aquel entonces habían mantenido separados el mundo de los “ciudadanos de primera categoría” y el submundo de la pobreza, oculto entre los pliegues de una estructura física urbana irregular que garantizaba la auto-exclusión de los marginados. El emperador y su prefecto, de forma involuntaria, mostraron una cara sorprendente de la ciudad, abriendo el telón que había ocultado una realidad existente pero nunca expuesta. Según Berman, en efecto, la

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 152.

⁵¹⁴ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 12.

consecuencia concreta de esa visión orgánica de la urbe por parte de Haussmann se expresó en aquellas “transformaciones físicas y sociales que quitaron a los pobres de la vista, [y que] ahora los traen directamente al campo visual de todos. Haussmann, al destruir los viejos barrios medievales, rompió inadvertidamente el mundo herméticamente sellado y autoexcluido de la pobreza tradicional urbana”⁵¹⁵.

Las radicales transformaciones de Haussmann formaron parte de un proyecto de nuevo urbanismo financiado por el Estado que tuvo su auge en Europa en los últimos cuarenta años del siglo XIX y que, según Benjamin, fue tan determinante para la construcción de la fantasmagoría moderna como el surgimiento de las grandes ferias internacionales. Los planes de remodelación urbana, experimentados no sólo en París sino en todas las grandes ciudades europeas –*in primis* Londres, Berlín y Barcelona–, miraban a la creación de una utopía social que reflejara ilusoriamente la imagen de un equilibrio socio-económico en el que desaparecerían antagonismos y desigualdades. Señala Susan Buck-Morss que para Benjamin “como un ejemplo clásico de la cosificación, los proyectos de renovación urbana intentaban crear una utopía social cambiando la disposición de edificios y calles –objetos en el espacio– dejando intactas las relaciones sociales. Bajo la mirada de Haussmann [...] se trajo aire y luz a la ciudad, pero los antagonismos sociales fueron de este modo ocultados, no eliminados”.⁵¹⁶

Si por una parte las nuevas perspectivas urbanas pretendían dotar a los fragmentados espacios ciudadanos de una estructura más coherente, por otro lado contribuyeron al fortalecimiento de unas ilusiones fantasmagóricas que tuvieron un peso relevante –en ese periodo– en la “imagería mítica del proceso histórico y funcionaron como un monumento al papel del Estado en su promoción”.⁵¹⁷

Adaptando estas observaciones al caso de Burel, *Tijeras de Plata* es una novela que se interna con el lector en un espacio urbano como el barrio de la Aguada, en el que la presencia del Estado se manifestó en la ambiciosa y casi megalómana edificación del Palacio Legislativo y la apertura en dirección del centro urbano de un amplio *boulevard* flanqueado por altos edificios de fachadas uniformes. Se trató de una intervención que

⁵¹⁵ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 153.

⁵¹⁶ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada...* Op. cit., p. 106.

⁵¹⁷ *Ibíd.*, p. 106.

pretendía construir la fantasmagoría de una *grandeur* uruguaya y que, sin embargo, se limitó a la destrucción de edificios más antiguos, sin siquiera desplazar a los suburbios –como había ocurrido en París– las iniquidades de la pobreza.

Hoy en día, la Aguada es un barrio cuyo deterioro no necesita de grandes obras de remodelación para quedar expuesto a la vista: de hecho, las descripciones que el autor ofrece del degradado barrio donde ambienta la narración atestiguan un proceso de ruínificación urbana que ya nadie, en la ciudad, oculta. Para averiguarlo, basta detenerse en las primeras páginas, cuando el personaje de Arístides Galán no ha hecho todavía su “aparición tangible” en la novela: el escritor describe el ámbito espacial en el que su *alter-ego*/narrador se mueve durante su búsqueda: “Al otro día llegué hasta una pequeña casita en el barrio Atahualpa. Un jardín miserable al frente, un pequeño porche con una arcada, unas plantas en canteros descuidados y un aire de deterioro general me prepararon para lo que encontraría adentro”⁵¹⁸.

En *Tijeras de Plata*, las reflexiones sobre el actual deterioro urbano de Montevideo nacen de un ejercicio de reactivación de la memoria personal del autor, que no se limita a una nostálgica comparación entre presente y pasado. Al contrario, lo que Burel cumple es un viaje hacia los años del país de la Arcadia y del Uruguay modélico de los cincuenta: el suyo es un recorrido por una pequeña capital, que todavía se caracterizaba por las “tasas de analfabetismo más bajas de América Latina (conjuntamente con Argentina), las más altas esperanzas de vida al nacer y la mayor cobertura de salud de la región [...]”⁵¹⁹.

No hay lástima en la evocación bureliana del pasado, ni excesos de nostalgia: sólo la voluntad de rescatar una época, para que el olvido no la devore. El lugar recreado en la ficción por Burel, este barrio montevideano hoy degradado y algo desolado, es al mismo tiempo un sitio real y un espacio complementario de la ciudad real: es la evocación de un paisaje que sigue persistiendo en la memoria y en el recuerdo del autor, y que éste recrea en el espacio de la ficción. En el proceso de redacción de *Tijeras de Plata* confluyen, de hecho, dos tiempos y dos dimensiones. Como señala Fernando Aínsa: “La

⁵¹⁸ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 28.

⁵¹⁹ Katzman, Rubén/Filgueira, Fernando/Errandonea, Fernando: “La ciudad fragmentada. Respuestas de los sectores populares urbanos a las transformaciones del mercado y del territorio en Montevideo”. Art. cit., p. 448.

creación de un espacio estético –como lo es el de la ficción– está hecha tanto del presente como del pasado preservado en la memoria. Así, la dimensión ontológica del espacio integra la dimensión topológica como parte de una comunicación y tránsito natural del exterior al interior y viceversa, entre presente y memoria, entre lugares vividos y espacios inéditos”⁵²⁰.

El rol del entorno urbano, más allá de su papel clásico de lugar de la acción, adquiere aquí un sentido distinto, ejerciendo la misma importancia que las palabras o los gestos de los personajes. Su rol es el de emitir estímulos que impregnan la consciencia. El espacio exterior que invade la dimensión interior del hombre es una imagen que aparece con frecuencia en la narrativa de Roberto Arlt. La frontera entre el mundo objetivo –la exterioridad– y el subjetivo –la interioridad del individuo– es franqueada en los dos sentidos: una vez, la angustia existencial de los personajes invade la ciudad, otra, son los estímulos producidos por el exterior los que penetran en el espacio interior (se trata, sobre todo, de los productos del mundo tecnológico, cuya fascinación hechiza a Erdosain, protagonista de *Los siete locos*). En el caso de *Tijeras de Plata*, el espacio ejerce sobre el narrador el mismo efecto: la ausencia de indicaciones emitidas por objetos de la tecnología es sustituida por la intensidad de las imágenes de la decadencia urbana, que desencadenan el proceso de rememoración. La importancia del rol del espacio como “sujeto” que invade el horizonte vital de los personajes arltianos es subrayada por Komi: “El espacio participa del drama como si poseyera una versión inefable de la realidad. Está presente tanto en los momentos de introspección, como durante los recorridos del personaje”⁵²¹.

En la novela, la recuperación del espacio del recuerdo no se construye sobre un tono melancólico ni de exaltación nostálgica de un pasado nunca olvidado; al contrario, la doble operación de rescate –tanto de las memorias personales relacionadas con el barrio, como de la desvanecida prosperidad de la ciudad– se apoya en la evocación de un pasado de dicha que no sirve tanto como elemento de parangón, sino que apunta a combatir el olvido. Ya a partir de la lectura de las primeras páginas, resulta evidente pero no chocante el contraste entre –por un lado– un país en el que, en la década del

⁵²⁰ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., pp. 26–27.

⁵²¹ Komi, Christine: *Recorridos...* Op. cit., p. 132.

cincuenta, “El PBI per cápita nacional era el segundo más alto del continente, en tanto el número de vehículos y teléfonos, y la producción de energía eléctrica eran, en todo caso, los más altos de la región [...] La distribución bastante equitativa de dicha riqueza [...] hacían de Montevideo una ciudad absolutamente atípica en América Latina”⁵²², y – por otro lado– una ciudad que hoy en día convive con un estancamiento consolidado y cuyo pasado el autor reconstruye a través de fragmentos de memorias subjetivas.

Históricamente, Montevideo se había caracterizado –en el pasado– por ser una ciudad con una marcada unidad territorial y, sobre todo, por una composición social que en cada barrio aparecía como consolidada, sin que esto implicara una excesiva guetización de la población de cada zona. En las últimas décadas, la distribución espacial de los habitantes de la ciudad se vio, sin embargo, afectada por dinámicas sociales que impactaron en la fragmentación del espacio urbano y acrecentaron la diferenciación social. En particular, aplicando las anteriores reflexiones al escenario del barrio de la Aguada elegido por Burel para ambientar su “novela de búsqueda”, Kaztman, Filgueira y Errandonea confirman que estos cambios “implicaron el vaciamiento de diferentes zonas, profundas alteraciones en la composición social de los vecindarios y una separación física cada vez más marcada entre las clases sociales”⁵²³.

Si tenemos en cuenta que la calle Yatay, escenario principal de la narración, se encuentra justo detrás del Palacio Legislativo (en un área en que la gran mayoría de las actividades económicas estaban relacionadas más o menos estrechamente con el empleo estatal), se pueden aplicar a *Tijeras de Plata* las reflexiones de los mismos autores sobre las transformaciones socio-económicas experimentadas por el barrio: “Si hasta hace una década la ciudad se veía como una unidad territorial integrada, consolidada y compacta, con barrios y zonas definidas por una unidad funcional, común y congruente con la centralidad de un mundo del trabajo que se estructuraba en torno al empleo estatal [...], con el creciente predominio del empleo en los servicios [...] este escenario se transformó”⁵²⁴.

⁵²² Katzman, Rubén/Filgueira, Fernando/Errandonea, Fernando: “La ciudad fragmentada. Respuestas de los sectores populares urbanos a las transformaciones del mercado y del territorio en Montevideo”. Art. cit., p. 448.

⁵²³ *Ibid.*, p. 460.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 460

Este proceso de transformación conlleva, en la ficción de Burel, el resultado siguiente: las incursiones que el narrador hace en los espacios de un pasado ya desvanecido lo introducen en un paisaje carcomido que sólo ofrece a la vista fragmentos despedazados y mugrientos, vestigios de años floridos; el barrio de la Aguada que aparece en la novela –por el que se mueve buscando informaciones sobre ese huidizo y ubicuo personaje que es Arístides Galán– es un espejo que le devuelve únicamente los restos deteriorados de una época perdida, cuya memoria se desvanece a medida que se va consolidando el generalizado abandono de la zona.

Ahora, lo que Burel relata y evidencia en *Tijeras de Plata* no es sólo el proceso de inmersión del protagonista/narrador en el próspero pasado del barrio de su juventud, en su mito pulverizado, hecho con el fin de salvar del olvido una época entera. La operación que el escritor lleva a cabo implica también una importante reflexión metafórica: sobre un país perdido, sobre una nación que –como el mismo Burel señala– “todavía no había conocido la verdadera violencia, ni el autoritarismo, y que caminaba sin conciencia ni reparo hacia los años del odio. Un país que [...] se preciaba de culto, cosmopolita y avanzado. Ése era el país de Tijeras de Plata, y si había afeitado o no a De Gaulle, poco importaba: a lo mejor merecía haberlo hecho”⁵²⁵. A propósito de la desaparición de ese estado de bienestar y del quiebre del sistema-Uruguay como feliz excepción en el ámbito sudamericano, Sylvia Lago reflexiona en una reciente entrevista sobre los años inmediatamente anteriores a la publicación de su novela *Trajano* (1960) y afirma, en efecto, que la segunda mitad de la década del cincuenta fue una etapa en la que “el *Uruguay-Suiza de América y tacita de plata* empezó a descalabrarse, a resquebrajarse. Los años de *los últimos hombres felices* de los que habla el escritor argentino Mastronardi se extendieron mucho en mi país. Y de pronto, el estrépito, la hecatombe”⁵²⁶.

En la novela de Burel existe un matiz de dura confrontación entre, por un lado, un presente de decadencia ética, socio-económica y estética, y por otro, un paisaje barrial

⁵²⁵ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 68.

⁵²⁶ Sylvia Lago desde 1985 fue directora del Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana y catedrática de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades en la Universidad de la República. El fragmento citado forma parte de la entrevista “Sylvia Lago: su palabra de hoy”, aparecida en la reedición de su novela *Trajano*. Lago, Sylvia: *Trajano*, Montevideo, Botella al Mar, 2008, p. 13.

del que antaño –como señala Aínsa– “se enorgullecía Montevideo, epicentro de una zona próspera: encrucijada de avenidas –San Martín, General Flores y Agraciada–, sede de las facultades de Química y de Medicina, del Palacio Legislativo, de cines como el Astor y del Palacio Sudamérica”⁵²⁷. Sin embargo, un segundo nivel de análisis evidencia que –además de la ficcionalización de una cruda confrontación epocal– el mensaje más hondo que *Tijeras de Plata* transmite apunta hacia un proceso interior de reconstrucción del recuerdo y recuperación de las emociones. Este último punto nos permite adentrarnos en una nueva dimensión de búsqueda que se vislumbra en la novela. En particular, la obra se construye en torno del siguiente esfuerzo doble de reconstrucción:

a) Primero, como ya fue dicho, de aquel espacio físico que había sido, en las décadas del cincuenta y del sesenta, el escenario de la infancia del narrador, y que ahora aparece en su narrativa como territorio dominado por el deterioro. En este esfuerzo, Burel retoma el hilo de una línea descriptiva común a otros escritores montevideanos anteriores a él. De entre los muchos ejemplos posibles, nos limitamos a citar dos: el primero es un fragmento de *Aviso a la población*, de Clara Silva, en cuyas descripciones del espacio urbano resalta una impresión general de abandono, soledad y degradación, no exenta en su detalle final de un cierto lirismo: “La callecita desemboca en una plaza cerrada por la iglesia y el hospital [...] Viejos árboles de troncos nudosos cubren con un apretado círculo de sombras los bancos solitarios. Una fuente de piedra musgosa cubierta de costras sostiene en su centro un angelito pálido de luna”⁵²⁸.

La misma sensación de abandono y desgaste provoca Mario Levrero en *La Ciudad*, sin que en este caso aparezca algún elemento –como el angelito de Clara Silva– que permita una “reconciliación” con el derrumbe del paisaje: “Había pocas casas, y no parecían estar habitables. Paredes descascaradas e incluso semiderruidas; jardines invadidos por altos pastos y plantas silvestres, y una desoladora ausencia de vida humana”⁵²⁹.

⁵²⁷ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 45.

⁵²⁸ Silva, Clara: *Aviso a la población*, Montevideo, Arca, 1967, p. 70.

⁵²⁹ Levrero, Mario: *La ciudad*, Barcelona, Mondadori, p. 23.

b) En segundo lugar, la otra operación de reconstrucción que Burel plantea mediante la búsqueda a la que obliga a su personaje se centra en la experiencia de recuperación de sensaciones: las que el narrador –entonces sólo un niño– experimentaba al recorrer el reino barrial de su infancia. El autor de *Tijeras de Plata* no quiere rescatar una simple sensación de nostalgia, desencadenada por la percepción de un deterioro urbano que va fagocitando los vestigios del pasado, y tampoco sus recuerdos apuntan hacia la celebración de una Arcadia perdida, enfrentada a la decadencia del presente.

Por el contrario, la más profunda operación de rescate que Burel realiza en la novela se construye en torno de la posibilidad que se le otorga al *alter ego*/narrador de seguir atribuyendo un significado a los “restos inmateriales” que sobreviven de otras épocas: esto quiere decir operar, a lo largo de la búsqueda, una reconstrucción de las emociones experimentadas antaño en el mismísimo barrio de la Aguada, en sus calles, en ese último período de bonanza que disfrutó el Uruguay. Aínsa sostiene la teoría de la reconstrucción de lo intangible en la novela y considera la evocación de sensaciones de la infancia como verdadero objetivo de la operación de rescate llevada a cabo por Burel. Como ya he dicho, en la mayoría de los relatos contados por el peluquero Tijeras de Plata éste no se coloca como protagonista central de las historias, sino que actúa como depositario de narraciones ajenas –en las cuales su rol es más bien marginal o ausente– y las reelabora para que se conviertan en nuevo material de entretenimiento para sus clientes. Ahora, uno de los pocos episodios en los que Arístides Galán adquiere el rol de protagonista se da, en la novela, cuando rememora su primera visita al centro de la ciudad, llevado de la mano del padre, para finalmente recibir su primer corte de pelo en un salón, evento que según él marca –en un joven– el acceso al mundo de los adultos⁵³⁰. Al llegar al centro de Montevideo y acercarse a la plaza Independencia, el peluquero –entonces un niño de barrio– queda maravillado por la monumental y sorprendente arquitectura del Palacio Salvo, en ese momento el rascacielos más alto de Sudamérica. Ahora bien, la reconstrucción de lo intangible que realiza Burel se da, en este episodio,

⁵³⁰ Así reflexiona un ya adulto Tijeras de Plata sobre el momento que marca el abandono de la niñez y el acceso a una propia individualidad de hombre: “¿Sabe cuándo crecemos, cuándo somos definitivamente individuos, hombres en suma? Cuando tenemos la posibilidad de elegir nuestro propio corte de pelo. [...] El profesional está esperando que le indique.[...] Yo debo decirle qué corte debe hacerme. Soy un niño y no sé bien lo que quiero”. Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 65.

a través del recuerdo no ya de la mole del palacio, sino de la rememoración de las sensaciones experimentadas en ese lejano acontecimiento; al dirigirse a un cliente, un ya adulto Galán relata así ese fragmento del pasado: “Usted sabe de qué edificio le hablo, lo vio cientos de veces, pero se lo describo para que lo mire a través de mis ojos de entonces. Es importante que capte el momento, el sentimiento de un niño que llegaba por primera vez al centro de la ciudad. Y disculpe que interrumpa el servicio, pero es inevitable que me emocione con este recuerdo”⁵³¹.

En relación con el episodio del descubrimiento juvenil del centro urbano por parte de Galán niño, Aínsa señala que “lo importante es ser capaz de reconstruir el sentimiento de un niño que llega por primera vez al centro de la ciudad. Mirar la ciudad del pasado a través de sus ojos de entonces”⁵³².

La evocación de estos entrañables recuerdos se construye –como dije– sobre las reiteradas incursiones del narrador en un pasado del que sólo sobreviven vestigios aislados, pedazos de vivencias envueltos de olvido, que han perdido –en la memoria colectiva⁵³³– su antiguo significado. Son vestigios cuya resignificación por parte de las nuevas generaciones es algo inimaginable, dado que, como observa Aínsa, “desde un presente regido por un sentimiento de oscura miseria, una sensación de abandono y empobrecimiento generalizado, ese pasado se torna dudoso en su cruel confrontación con el presente y hace sentir patéticos a quienes lo evocan”⁵³⁴.

En *Tijeras de Plata*, sin embargo, el esbozo de patetismo en la evocación, si lo hay, no nace tanto de la confrontación entre un pasado próspero y apacible y ese deteriorado depósito de la memoria que es hoy el barrio de la Aguada; al contrario, ese matiz de patetismo nostálgico creado por Burel nace de la percepción de esa ceguera colectiva

⁵³¹ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 63.

⁵³² Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 45.

⁵³³ La pérdida de valor de los vestigios y los recuerdos del pasado en la memoria colectiva es una circunstancia que, en la novela, se relaciona por contraste con la voluntad de “recuperación interior” por parte del narrador. Es por esta razón que, cuando el narrador/*alter ego* pregunta a su padre informaciones sobre Arístides Galán, éste se sorprende y pregunta a su vez a su hijo si es importante lo que está tratando de rescatar: frente a la sorpresa de su padre, el narrador se ve obligado a confesar el valor puramente individual de su *recherche*: “No era importante en términos absolutos [...] No le interesaba a nadie, salvo a mí. [...] Todo se reducía a dejarme llevar otra vez por la necesidad de contar algo que era irrelevante, nada menos que la pequeña vida de un peluquero de barrio, conocido en algún momento como Tijeras de Plata. Y a cada paso que daba para desenterrarlo del olvido, me hundía otro poco en la obsesión”. Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 38.

⁵³⁴ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 45.

que impidió, en su momento, sentir que la época de la Arcadia se estaba consumiendo. Burel no sólo rememora aquellos “años inconscientes” a través de la descripción del actual deterioro urbano; revive también en los recuerdos aquella época de ingenuo disfrute, cuando los signos de la incipiente decadencia eran todavía poco evidentes, cuando nadie percibía estar al comienzo de una etapa de declive y de pérdidas definitivas y cuando el Uruguay era un “país que abría fábricas en vez de cerrarlas”⁵³⁵.

Apoyándose en este paralelismo, el autor ubica sus reflexiones acerca del vaciamiento de significado de los símbolos de antaño en momentos puntuales: en particular en aquellos fragmentos en los que se detiene en la descripción de los ritmos apaciguados de una urbe todavía bucólica, una ciudad “con sus tiempos desprovistos de urgencias y la engañosa luz de la Arcadia que bañaba su geografía. Era un país que poco a poco habíamos ido perdiendo y del que quedaban vestigios apenas reconocibles, signos que se vaciaban de significados”⁵³⁶.

4.1.4 Mapas del espacio y de la memoria: el “viejo” arte de contar historias.

La figura de Arístides Galán, peluquero ubicuo e impalpable para el narrador dedicado al rescate de su memoria, representa en la novela el más sólido instrumento de unión entre el empobrecido presente y los pocos vestigios que sobreviven de la áurea década del ‘50. El peluquero, con sus relatos poblados de una humanidad variada y a veces inverosímil, define cronológica y espacialmente un marco de referencia en el que se insertan las historias individuales y colectivas de un país y de una sociedad que ya no existe. Mediante sus cuentos, Arístides Galán preserva la memoria de aquellas lejanas temporadas: sus palabras ejercen las mismas funciones de un mapa, pues representan una forma de documentación oral que actúa de una doble manera: por una parte, reinterpreta y refleja como un espejo los espacios físicos en los que los distintos episodios narrados tuvieron lugar; por el otro, se centra en lo humano, colocando a los protagonistas de cada historia en un espacio bien definido por su geografía y sus idiosincrasias.

⁵³⁵ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 68.

⁵³⁶ *Ibíd.*, p. 39.

En su ensayo *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, Karl Schlögel dedica amplias sesiones a la importancia de los mapas en los procesos de recuperación *ex post* de los espacios físicos en general y de universos socio-culturales desaparecidos en particular. En muy estrecha relación con las reflexiones recién expuestas, el autor alemán observa que “Los mapas definen el escenario, los diarios relatan los sucesos, fotos y dibujos retienen en imágenes hombres y situaciones. Todos, dibujo, fotografía o mapa, se miran como documento”⁵³⁷. Si un mapa tiene el poder de definir estáticamente y de retener sobre el papel las formas de un paisaje, los relatos de Galán funcionan de la misma manera y presentan el valor añadido de aprehender en cada frase la visualización de imágenes en movimiento, como si los seres humanos descritos y las situaciones representadas estuvieran atravesando décadas para presentarse –en toda su materialidad– frente al lector.

En los relatos de Galán, la amplitud del horizonte socio-cultural de aquella época adquiere una relevancia aun mayor si se considera que el peluquero no es sólo un creador de historias, sino que se configura también como receptor de relatos anclados a la realidad de esa época: la peluquería en la que ejerce su actividad es realmente una especie de confesionario, y así lo describe el mismo Tijeras de Plata: “He oído muchas historias aquí. Esto es un confesionario laico, si me permite la comparación. Ya le comenté que me gusta hablar, pero cuando tengo que oír, mi oreja es la mejor. Inclino un poco la cabeza y aliento la complicidad”⁵³⁸.

Allí, en ese salón al que el mismo narrador “concurría de niño de la mano de su padre”⁵³⁹, el ejercicio de narrar no se desarrolla según una dinámica unidireccional desde el peluquero a sus clientes; al contrario, Galán es capaz de escuchar y retener todo lo que sus habituales u ocasionales clientes desean o necesitan contarle durante la ceremonia del corte.

El peluquero bureliano encarna en la novela el rol de “superviviente”, pues es uno de los últimos representantes de esa tipología humana de auténtico narrador descrita por Benjamin: guarda todavía en sí la capacidad de escuchar y reelaborar lo escuchado,

⁵³⁷ Schlögel, Karl: *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, Madrid, Siruela, 2007, p. 123.

⁵³⁸ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 41.

⁵³⁹ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 68.

para convertir las confesiones de sus clientes en historias no siempre verosímiles, pero absolutamente representativas de una época. Esta capacidad para escuchar y reelaborar los relatos oídos es, según Galán, un rasgo típico de su profesión; así relata su dedicación al arte de escuchar y contar: “Al responder [al cliente] bajo la voz, entonces el otro comprende que ha encontrado un semejante atento, alguien que está dispuesto a escuchar. [...] Mientras cortamos, vamos absorbiéndolo todo con la capacidad de una esponja”.⁵⁴⁰ Se lo podría definir como un moderno *troubadour* de Languedoc, o mejor aun un *ménestrel* urbano rioplatense⁵⁴¹ que reinterpreta palabras ajenas y las expone frente a su “público”, pintando un fresco epocal en el que quedan atrapadas historias convertidas en imágenes.

El arte de recitar, en los tiempos pasados, iba acompañado de unas modalidades sociales que se fundaban en el concepto de condisión. El dedicarse a diario a actividades artesanales compartidas generaba la posibilidad de creación de un espacio común en el que las tareas –hechas conjuntamente– eran amenizadas por un flujo narrativo en el que el relator de las historias requería la colaboración de su “público”. A este propósito, y en línea con tales reflexiones, Paula Sibilía observa que, en los tiempos pasados, “los oyentes participaban del relato narrado y éste poseía una inestabilidad viviente, era abierto por definición y se metamorfoseaba al sabor de las diversas experiencias enunciativas”⁵⁴².

En el caso de *Tijeras de Plata*, la colaboración del oyente puede darse según dos formas, como siguiendo un camino de ida y vuelta: en algunos casos, la interacción entre el narrador y su público se da según la dirección peluquero-cliente; esto ocurre cuando Galán se entrega al viejo arte de recitar y alterna en sus cuentos algunas vivencias personales con relatos que, a su vez, le fueron narrados por anteriores clientes. En la novela, esta actitud del peluquero es explícitamente manifiesta por él mismo,

⁵⁴⁰ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 41.

⁵⁴¹ Nos parece más indicado hablar en este caso de *ménestrel*, y no de *troubadour*, pues la primera figura encarnaba en la Francia de los siglos XII y XIII la respuesta “realista” al lirismo cortés de los trovadores, como observa G. De Pinval en su *Précis d’Histoire de la Littérature Française*: “Le lyrisme railleur et réaliste [des ménestrels] est la contre-partie du lyrisme courtois. Plus intéressant et plus savoureuse est pour nous la poésie populaire des petits et povres ménestrels ambulants [...]”. De Pinval, G.: *Précis d’Histoire de la Littérature Française*, París, Hachette, 1930, p. 12.

⁵⁴² Sibilía, Paula: *El espectáculo...* Op. cit., p. 48.

cuando confiesa a un cliente que “El talento del peluquero es descubrir para el cliente el camino indicado. Y para guiarlo en ese camino, le ofrezco una historia [...] Esto que voy a contarle, antes lo escuché en este mismo sillón”⁵⁴³. Es así que, en otros momentos de la novela, este “hacer juntos” da lugar a una inversión de roles, pues la participación de la “comunidad” en la producción de historias (es decir, del público” que frecuenta el salón) hace que sea el cliente mismo, sentado frente al espejo en el mullido sillón de la peluquería, quien directamente actúa de narrador.

El uso del término “viejo” al referirnos al arte de contar y escuchar relatos, que se configura en la teoría de la agonía del narrador de Benjamin, encuentra su justificación en un fragmento de la novela: al dirigirse a un cliente joven, Galán parece percibir que las nuevas generaciones desdeñan los valores ligados a compartir historias y manifiesta frente al joven cliente (y al lector) una cierta incomodidad, por sentir que se está deteniendo en relatar un episodio del pasado intrascendente para un cliente desacostumbrado a la escucha: “Perdone que me detenga ahora, le ruego que me deje evocar bien lo que enseguida voy a contarle. Puede que el corte de hoy se prolongue, pero no es habitual que yo cuente esto. Usted es joven y acaso hoy estas cosas carezcan de sentido. Aun así, le pido un poco más de su paciencia, porque si me deja llegar al final de la historia, soy capaz de no cobrarle”⁵⁴⁴.

Sin embargo, salvo episodios como el anterior, el reducido escenario de la peluquería, un reducto casi exclusivamente masculino⁵⁴⁵, es un espacio que permite al individuo que la frecuenta experimentar un estado de distensión, condición que a su vez genera una especie de entrega a esa realidad paralela que cada cuento engendra. Por eso, el personaje de *Tijeras de Plata* es uno de los pocos sobrevivientes de un mundo

⁵⁴³ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 110.

⁵⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 64–65.

⁵⁴⁵ La connotación masculina de la peluquería es un hecho que Burel evidencia de forma reiterada a lo largo de la novela, a partir del efecto que genera la aparición de una mujer en un salón: “La peluquería es un ambiente masculino al cual es difícil que entre una mujer. La mujer está en las conversaciones o a veces pasa por delante del salón y el profesional suspende por un instante su tarea, sale a la puerta y la mira alejarse, gesto que ningún cliente desaprueba. Esa mirada suele ir acompañada de algún comentario, que nunca debe ser grosero”. (*Tijeras de Plata*, p. 93). Burel subraya, además, la existencia de una serie de códigos tácitos que se instalan entre los profesionales del corte, cuando una mujer joven acompaña al hijo a un salón y se dirige en particular a uno de los peluqueros para que se ocupe del niño; en este caso, relata el narrador, “Los otros profesionales no intervienen porque, si la mujer es linda y abierta a conversar, el que corta tiene la prioridad. Es el derecho no escrito de las peluquerías”. *Ibíd.*, p. 94).

destinado a la desaparición: en su peluquería, que representa el universo premoderno de Benjamin, se experimenta –según sostiene Sibilia– algo que “hoy se vuelve cada vez más raro: una disposición del cuerpo –y del espíritu– que radica en el extremo opuesto de la tensión, la ansiedad y la velocidad que propulsa nuestro ser en la contemporaneidad”⁵⁴⁶.

El ubicuo peluquero de *Tijeras de Plata* se presenta al lector como una figura que –aun siendo un fiel representante de su mundo y de su tiempo– parece atravesar transversalmente las décadas y negar con la evidencia de los hechos la teoría benjaminiana de la agonía del narrador. En él persiste la tradición de la oralidad, conviven en su actitud la capacidad de escuchar con la de inventar o modificar historias, sus relatos son a menudo la reelaboración de vivencias de las que no es protagonista, sino un simple receptor. Esta doble capacidad para escuchar y contar es subrayada explícitamente en la novela: ocurre cuando el protagonista/narrador consigue entrar en contacto, en un viejo boliche del mismo barrio en el que se encontraba antaño la peluquería, con dos ancianos parroquianos que no sólo habían conocido personalmente a Tijeras de Plata, sino que habían sido sus clientes. Uno de ellos, que el lector puede identificar como el antiguo dueño de una ferretería de la que habla el peluquero en uno de sus cuentos, consigue recuperar fragmentos de aquel pasado y así describe al peluquero: “Daba un muy buen servicio Galán, y sobre todo entretenía. Tenía esa cosa amable que lamentablemente se ha perdido: escuchaba al otro y también conversaba, pero sin discutir jamás”⁵⁴⁷. El valor de saber escuchar se sobrepone a la capacidad de contar, convirtiendo a Galán en un receptor de relatos en los que su rol es el de intermediario narrativo. En la novela, una puntal reflexión del protagonista/narrador refleja y resume todas las condiciones recién enumeradas: “Arístides Galán había sido, más que un peluquero, un formidable narrador oral, un extraño demiurgo condenado a oír e inventar o ser depositario de historias que pasaban por él, pero que pocas veces lo involucraban”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Sibilia, Paula: *El espectáculo...* Op. cit., p. 48.

⁵⁴⁷ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit. p. 91.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 51.

A través de los cuentos del peluquero, el lector se interna en un universo que ha dejado de existir y que, sin embargo, sobrevive como impreso en un mapa. La supervivencia de este mundo se debe a unas palabras que ilustran casi visualmente cómo había sido esa dimensión desvanecida que el narrador quiere, con su búsqueda, hacer revivir. En este sentido, resulta singular la coincidencia temática basada en la evocación del pasado y en la nostalgia que existe entre dos novelas publicadas en Montevideo casi simultáneamente: pocos meses después de *Tijeras de Plata*, que salió a la venta en 2003, Juan Carlos Mondragón terminó (2004) su ya citada novela *Pasión y olvido de Anastassia Lizavetta*; ambas se elaboraron durante una etapa de profunda crisis socio-económica que azotó los dos países rioplatenses (la crisis argentina de 2001-2002 se reflejó en otra de magnitud casi idéntica en el vecino Uruguay), al punto que Hugo Burel llegó a confesar que había interrumpido la redacción de *Tijeras de Plata* subrayando lo siguiente: “En la esquina sudamericana en la que vivía, la recesión y el paro crecían y el desaliento se abría paso como una peste invisible e insidiosa que destruía todas las certezas. En medio del desconcierto y la angustia material, la búsqueda de Tijeras de Plata terminó en un archivo de mi computadora [...]”⁵⁴⁹. Y si es justamente durante una etapa de crisis cuando los recuerdos del pasado se asoman más nostálgicamente a la memoria, bien comprensible es la rememoración de sus años juveniles por parte de la protagonista homicida de la novela de Mondragón: “Ella tenía su propia nostalgia por una Montevideo concluida, donde las calles adoquinadas insinuaban la aparición de una carreta [...]; una cadencia del día cuando había tiempo para llevar a los hijos a la escuela”⁵⁵⁰.

En la novela de Burel, redactada durante ese periodo de desconcierto e inseguridad material, Galán es el instrumento que permite el acceso a la rememoración: es un personaje que surge como una figura representativa de un oficio que antaño se ejercía con responsabilidad y vocación y, sobre todo, es el eje en torno al cual se basa la reconstrucción de una época, “con su farándula de personajes reales y ficticios, sus acontecimientos históricos de fechas que no siempre concuerdan con las evocadas”⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, p. 67.

⁵⁵⁰ Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 59.

⁵⁵¹ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 68.

Galán actúa, con sus relatos, como un pintor de la memoria: cada uno de los cuentos de los que se compone la novela da fe de cómo era el mapa social, económico y cultural de aquel Montevideo de antaño. La figura del peluquero permite a Burel ahorrar buena parte de las descripciones físicas del espacio y de los hábitos de sus pobladores de entonces: en efecto, los relatos de Galán se ocupan de describir todo lo que ya no queda a la vista, verdaderos mapas invisibles de una ciudad perdida. Aplicando los resultados del ya citado trabajo de Schlögel a estas últimas reflexiones, se observa que el valor de “salvaguardia de la memoria” de las narraciones del peluquero reside justamente en el rescate de aquellos vestigios que, con el tiempo, van vaciándose de significados y tienden a desaparecer del mapa de los recuerdos humanos.

Así reflexiona el teórico alemán: “En la planta de ciudades y edificios toma una conciencia de cómo pudieron haber sido. El trazado de una planta da fe: aquí estaba, aquí pasó. Esto sirve particularmente para lugares y emplazamientos de los que nada más queda”⁵⁵². Si se adaptan las observaciones de Schlögel a *Tijeras de Plata*, estos lugares de los que nada queda adquieren en la novela un significado que supera el concepto de mera desaparición física de edificios y objetos, para extenderse al más amplio espacio de la percepción de la ausencia.

Esta captación de la ausencia hace referencia a las sensaciones subjetivas que el individuo experimenta frente a una disgregación que no es sólo material, sino que abarca también la esfera de la memoria, como cuando el desgaste del presente transforma la belleza de un recuerdo del pasado en una cosa nimia e incomparablemente menos hermosa que su versión real. Los lugares de los que no queda nada, citados por Schlögel, son espacios que han vivido de forma paralela una doble experiencia: el deterioro y el empobrecimiento material por un lado, y la pérdida del aura que la memoria les otorgaba, por el otro.

En *Tijeras de Plata*, el proceso de búsqueda emprendido por el narrador se convierte en un viaje no ya en el tiempo, sino en los efectos de éste sobre las percepciones y los recuerdos: el peso de los años actúa como lupa que funciona al revés, achicando, reduciendo, disminuyendo el valor subjetivo de las imágenes guardadas en la

⁵⁵² Schlögel, Karl: *En el espacio...* Op. cit., p. 120.

memoria y proyectadas por ella. Es así que en varios fragmentos de la novela los lugares que habían sido el escenario de la infancia del narrador padecen las consecuencias de la acción aniquiladora del tiempo y se convierten en simulacros de aquel universo desaparecido.

En un caso en particular se describe la visita que el narrador (recordemos una vez más que éste es el *alter ego* del mismo Burel) logra hacer al local que –en las décadas anteriores– había sido el confesionario laico de Galán; si en apariencia Burel parece subrayar el deterioro material del espacio, lo que pone en evidencia –en realidad– son los cambios en la percepción que éste produce en el narrador: “Las paredes, en otro tiempo pintadas de celeste con pintura al aceite, estaban ennegrecidas por una pátina de hongos y mugre. La puerta que comunicaba con el bar había sido condenada con unas filas de bloques ensamblados con descuido. Todo me pareció más chico, más estrecho, más bajo, y una súbita tristeza me cayó encima como un frío”⁵⁵³.

El espacio revisitado aparece a los ojos del narrador no sólo como más pequeño y más pobre que antes: los años lo obligan a pactar con el tiempo, aceptando la derrota de una revisión adulta del mundo: “Como siempre sucede, la geografía de la cuadra me pareció más pequeña, más desprovista, acaso como un apresurado simulacro del lugar que yo recordaba. La distancia del universo de la niñez al mundo adulto pasa por una cuestión de proporciones, de tamaños relativos y de secretos pactos con la memoria”⁵⁵⁴.

Todo el paisaje urbano de Montevideo adquiere, a la luz de las reflexiones del narrador, un significado nuevo que nace de una distinta y muy subjetiva percepción del espacio reconstruido, que se tambalea entre tres estados anímicos: la rememoración nostálgica, la exaltación de un pasado que quizás tampoco fue tan arcádico como el recuerdo impone y el esfuerzo por rescatar del olvido una época entera. El escenario de esta operación conjunta se manifiesta en un presente de desolación y abandono que el protagonista/narrador va descubriendo –e internalizando– a medida que su proceso de búsqueda y rescate prosigue por el barrio de su infancia: “Fui hasta la dirección que figuraba en el contrato y me encontré con una casa de una planta, antigua y ruinosa,

⁵⁵³ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 59.

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, p. 11.

aparentemente deshabitada y cerrada a cal y canto”⁵⁵⁵. El valor de la búsqueda en *Tijeras de Plata* se basa justamente en la resignificación de un lugar, en una perenne oscilación entre las imágenes de la memoria y el espectáculo de la realidad, pues –en definitiva todos “los espacios urbanos se significan gracias a la memoria. En su confrontación abierta con el recuerdo, la mirada lo reviste del aura nostálgica que lo ensalza en el tiempo y lo revierte en un melancólico presente”⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, p. 60.

⁵⁵⁶ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

4.2 URUGUAY, DE ARCADIA A “PARAÍSO PERDIDO”.

Rememoraba rostros, miradas, palabras sin sentido que le obsesionaban, como la persistencia de estas tonadas populares que, sin poder evitarlo, se tararean, pero que, de pronto y sin que uno se dé cuenta, se olvidan. Este período fue de corta duración, su memoria dejó de trabajar por un tiempo.

(Joris-Karl Huysmans)

4.2.1 La inmovilidad montevideana: entre equilibrio atávico y glorificación del pasado.

En *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino se detiene con frecuencia sobre la idea de la inmovilidad del tiempo: en varios pasajes de la obra, el escritor plantea la paradójica posibilidad –para el ser humano– de moverse de manera atemporal por los siglos, hasta llegar a un punto en el que surge la pregunta –irresuelta– de si sería posible elegir el lugar en el espacio/tiempo adonde volver o donde quedarse. Sobre esta idea y las innumerables elecciones a las que se ve obligado el ser humano, Calvino escribe: “En el lugar de aquel hombre ahora hubiera podido estar él si se hubiese detenido en el tiempo tanto tiempo antes, o bien si tanto tiempo antes en una encrucijada en vez de tomar por una calle hubiera tomado por la opuesta”⁵⁵⁷.

La idea de un tiempo inmóvil, de su detención como algo “abstractamente posible” conlleva –entre muchas implicaciones de carácter metafísico en las que no nos detendremos– una serie de reflexiones que implican las dimensiones sociales y culturales de un espacio geo-social y su idiosincrasia. Si aplicamos cuanto he expuesto al caso concreto de Montevideo, veríamos lo siguiente: la todavía “bucólica” capital uruguaya es una ciudad que reúne, exaltándolos, aquellos rasgos nacionales característicos que hacen del Uruguay un país en el que convergen, sin aparente conflicto, actitudes vitales fuertemente contradictorias. Si se pudiera abstraer de la realidad actual una figura prototípica del ciudadano montevideano, éste con mucha

⁵⁵⁷ Calvino, Italo. *Las ciudades...* Op. cit., p. 34.

probabilidad acabaría siendo –más allá de las ideologías políticas de cada cual– un conservador “obligado y voluntario”. En esta generalización inicial, que iremos aclarando a medida que avanza nuestro análisis, el montevideano sería un individuo que, en parte por elección y en parte por necesidad, acepta su condición existencial con una actitud de digna y paciente “entrega”, que a veces desborda –fugazmente– hacia una impresión de resignada aceptación. El cuento “El presupuesto”, que Mario Benedetti incluyó en su recopilación *Montevideanos*, refleja desde sus primeras líneas esta postura vital de seres acostumbrados a cultivar el arte de la paciencia y a convivir con la espera: “En nuestra oficina regía el mismo presupuesto desde el año mil novecientos veintitantos, o sea, desde una época en que la mayoría de nosotros estábamos luchando con la geografía y con los quebrados”⁵⁵⁸.

En la materialidad diaria de sus quehaceres cotidianos, el uruguayo sigue adelante con sus más o menos modestos ingresos, conviviendo con un sistema económico que funciona como un círculo vicioso y que el crítico literario y escritor rosarino Elvio Gandolfo –afincado en Montevideo desde hace décadas– resume así: “[...] La vida en Montevideo [...] a veces se vuelve muy dura por los problemas económicos. Es una ciudad que paga muy malos sueldos, sobre todo a partir de niveles medios para arriba y que, por otra parte, es carísima en casi todo”.⁵⁵⁹ En apariencia, esta forma de aceptación de unas condiciones existenciales a veces duras podría interpretarse como una forma de congénita resignación a un sistema socio-económico que desde hace décadas ha dejado de funcionar y que se manifiesta –según sostiene Gandolfo– como “consecuencia del peso brutal que sigue teniendo el Estado [...] Y el problema no es sólo la falta de recursos energéticos, sino la presencia [...] de una serie de incongruencias, de malas gestiones y de procesos engorrosos enganchados entre sí que forman un complejo entramado de irracionalidades que es muy difícil desactivar”.⁵⁶⁰

A partir de estas reflexiones, se podría incluso vislumbrar en el ciudadano medio uruguayo la ausencia de un estado de tensión hacia ningún extremo, ni siquiera si se trata de perseguir la excelencia. Esta actitud de la celebración de la mesocracia aparece

⁵⁵⁸ Benedetti, Mario: *Montevideanos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, p. 9.

⁵⁵⁹ Ver entrevista “Un rosarino en Montevideo: la mirada extranjera de Elvio Gandolfo y su percepción de la capital uruguaya” incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*

evidenciada –y condenada– en *El discurso vacío*, novela en que Levrero afirma: “Pienso que a veces no está mal apuntar demasiado alto, sobre todo en un medio donde todo condiciona a que se apunte abajo, y donde la mediocridad es uno de los méritos más celebrados”⁵⁶¹.

El cultivo de lo mediano parece ser, más bien, el principal objetivo de su cotidianeidad, estableciéndose así –a nivel sociocultural– un equilibrio “mesocrático”, según la definición del semiólogo Fernando Andach, que Rafael Courtoisie sintetiza con los siguientes términos: “Es un estado anímico que tiene que ver con el respeto a ultranza de lo medio; no de lo mediocre, pero sí de lo mediano. La mesocracia aquí se convierte en norma y determina la imposibilidad de que sobresalgas y asomes la cabeza, como si hubiese siempre el peligro de una guillotina. La mesocracia como norma y lo mediano como normal: esto es Uruguay”⁵⁶². De este modo, en el uruguayo se evidenciarían –y esto es lo que se intenta destacar en esta sección– las dos siguientes características: primero, una aparente exigencia de una calma pausada, como una esperanza de que el tiempo avance con lentitud, o que incluso se detenga, para que el “pequeño país de la Arcadia” persista por lo menos en los hábitos, si no se pueden preservar sus vestigios materiales. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, parece vislumbrarse la voluntad de no quedar atrapado en los mecanismos y en las tensiones derivadas de la búsqueda de cambios abruptos y considerados como innecesarios, que podrían hundir al ciudadano prototípico en el frenesí –poco montevideano– que las exigencias de la “modernidad” implican.

Ahora, si se puede hablar todavía en la actualidad de un “habitante montevideano prototípico”, en él se vislumbrarían actitudes sociales y posturas existenciales que dan lugar a una comparación con un espacio histórico y geo-social muy distinto: el montevideano de hoy se configuraría como una versión rioplatense de Ilia Ilic Oblomov, el anti-héroe decimonónico surgido de la imaginación de Ivan Gonçarov y que da nombre a la novela homónima⁵⁶³. Tanto en la figura del habitante

⁵⁶¹ Levrero, Mario: *El discurso...* Op. cit., p. 37.

⁵⁶² Ver la entrevista “Montevideo: de madre cruel a apacible hogar *naif*. Peligro de belleza y peligro de muerte en la narrativa de Rafael Courtoisie” incluida en el Apéndice del presente trabajo.

⁵⁶³ La presente relación con *Oblomov*, así como las referencias anteriores a novelas de Tolstoi o Yourcenar, surge a partir de la constatación de la plena pertenencia de la obra bureliana al canon literario

standard de Montevideo como en la del pequeño rentista ruso descrito por Gonçarov, destaca la defensa –casi siempre consciente y orgullosa– de un equilibrio atávico que se acompaña a un afán de salvaguardia de una estabilidad “menuda” y no relacionada con lo existencial. Un equilibrio colmado de dignidad en algunos casos y que resulta, sin embargo, impregnado de dejadez en otros; que a veces parece patético y, otras, digno y firme⁵⁶⁴.

El alejamiento geográfico del corazón cultural y económico de Europa, que la Rusia de mediados del siglo XIX (Gonçarov ubica su novela en 1859) vivió como grave limitación, se expresa en la novela del escritor ruso en términos de una distancia conceptual insalvable entre el reducido mundo pequeño burgués de su protagonista y la ética capitalista de impronta anglo-americana que se iba afirmando entonces definitivamente a nivel mundial. Esta distancia conceptual de los principios más extremos de la modernidad capitalista parece ser, *mutatis mutandis*, la misma que hoy – aun en una era en que la comunicación global reduce y casi anula las distancias– constituye todavía los cimientos estructurales del espíritu uruguayo, y contribuye a consolidar una mentalidad más inclinada hacia la rememoración del pasado y dispuesta al reverencial homenaje de los recuerdos que a focalizar atención, energías y esperanzas en los días venideros.

Volviendo a la relación propuesta con el personaje de Oblomov, Giulio de Martino –en su artículo “Ivan Gonçarov. La visione del mondo dell’ozioso” – afirma lo siguiente: “Oblomov ha orrore della agitazione assillata, della curiosità per gli eventi lontani, del produrre opinioni su ogni cosa che transiti per l’attualità. [...] Lascia che il

occidental. Se confirmaría, así, la validez de la aplicación del concepto de “Extremo Occidente” para América Latina. Francisca Nogueroles es partidaria de esta postura, sosteniendo la “inmersión de esta literatura [latinoamericana] en el amplio espectro de la cultura occidental. [...] Resulta absurdo renunciar al calificativo *occidental* para la producción cultural latinoamericana, imbuida desde sus orígenes por los mitos grecolatinos y bíblicos”. Nogueroles Jiménez, Francisca: “Narrar sin fronteras”. En Montoya, Jesús; Esteban, Ángel (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo. (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 20-21.

⁵⁶⁴ Acerca de la dignidad del pueblo oriental, Fernando Aínsa comenta así vivencias y actitudes descritas en la novela: “Ese pasado [...] hace sentirse patéticos a quienes lo evocan, aunque reconozcan la recóndita hidalguía que sobrevive en la dignidad con que se enfrenta la decadencia”. Aínsa, Fernando: “Una narrativa desarticulada. Desde el sesgo oblicuo de la marginalidad”. *Ibid.*, p. 46.

mondo vada avanti a ritmo lento e senza cambiamenti repentini”⁵⁶⁵. En consecuencia, si lo que el protagonista de la novela necesita es un sistema que avanza a un ritmo lento y pausado, este mundo tiene que ser un microcosmos cercano y familiar, cuya dinámica se funda en la existencia de dos condiciones, una relacionada con el espacio físico y otra con el tiempo.

Antes de examinarlas, cabría abrir un breve paréntesis para señalar que la sensación de que todo lo importante ocurra lejos, de que el propio país sea una pequeña aldea marginada, ajena a la dinámica de los grandes eventos internacionales, se percibe con claridad –y reiteradamente– en distintos ámbitos de la literatura uruguaya. Nos parece que el ejemplo más relevante se evidencia en *El pozo*, cuando Eladio Linacero sale de su miserable cuarto para comer en el refectorio y escucha en la radio las noticias que proceden de Europa. Examinando el episodio, Christina Komi subraya la voluntad de Onetti de evidenciar cómo “las cosas ocurren siempre en otro lado: en Europa se juega el futuro, mientras el nuevo continente contempla pasivamente. La realidad que transmite la radio es lejana y sin embargo define los parámetros del mundo que rodea al personaje: el Río de la Plata es un espacio aparte, que sólo recibe el eco de lo que ocurre del otro lado del Atlántico”⁵⁶⁶.

Volviendo a la condición relacionada con el espacio físico, y adaptando las reflexiones surgidas de la comparación entre Oblomov y el Uruguay de hoy, habría que volver a subrayar el peso que la distancia geográfica existente entre la Rusia de Gonçarov y el corazón de Europa significaba para la pequeña burguesía rusa de mediados del siglo XIX; esta inmodificable lejanía física representaba para el anti-héroe de Gonçarov la razón última de la inmovilidad propia y de su país entero. En cambio, en el caso uruguayo, este “vínculo espacial” que funciona como filtro no reside en una condición de aislamiento, sino en la limitación del territorio y en la exigüidad del número de habitantes del país, siendo la República Oriental del Uruguay un espacio

⁵⁶⁵ De Martino, Giulio: “Ivan Gonçarov. La visione del mondo dell’ozioso”. En: De Martino, Giulio (coord.): *Il gioco della città. L’ozio della metropoli.*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2007, p. 23. “Oblomov aborrece la agitación agobiante, la curiosidad por acontecimientos lejanos, la expresión de opiniones acerca de cualquier tema que esté transitando por la actualidad [...]. Deja que el mundo siga avanzando con su ritmo lento y sin cambios abruptos”. [La traducción es mía].

⁵⁶⁶ Komi, Christina: *Recorridos...* Op. cit., p. 114.

geográfico que no alcanza los 180.000 kilómetros cuadrados y habitado por menos de tres millones y medio de personas, en el que durante las últimas cuatro décadas la emigración no ha dejado de ser percibida como “inevitable oportunidad”.⁵⁶⁷

En términos cronológicos y de percepción del tiempo, la noción del Uruguay como sistema detenido se refleja en una cultura que ensalza *a posteriori* y hasta su glorificación aquel espacio-tiempo mítico constituido por grandes acontecimientos de la historia nacional, elaborando una visión de un presente fracasado centrada en una nostálgica comparación. Así resume Francisca Nogueroles esta postura: “En pocos lugares percibí una *épica de la derrota* mejor trazada, que llevó de expresiones triunfalistas como ‘La Suiza de América’ o ‘Como el Uruguay no hay’ a la nostalgia por el ‘paisito con una esquina rota’, sentida por muchos intelectuales en el exilio de los setenta y ochenta”.⁵⁶⁸

Mencionar estos “grandes acontecimientos” del pasado uruguayo remite indefectiblemente a verdaderos hitos de la historia social nacional, desde la aparición en el horizonte del Río de la Plata del dirigible Zeppelin sobrevolando los tejados de la ciudad, hasta los triunfos futbolísticos del periodo pre-bélico que culminaron con la gran hazaña de la victoria mundialista de 1950 en Brasil⁵⁶⁹, pasando por aquella visita presidencial que el mandatario francés Charles de Gaulle realizó en la década del cincuenta y a la que Burel alude en *Tijeras de Plata*.

El Uruguay de la década del ‘50 entraba en su última etapa áurea, creyéndose todavía una afortunada excepción dentro del espacio continental latinoamericano: el

⁵⁶⁷ “Un edén olvidado, un campo al costado del mar. Pocos caminos abiertos, todos los ojos en el aeropuerto. Unos años dorados, un pueblo habituado a añorar. Cómo me cuesta quererte, me cuesta perderte, me cuesta olvidar. [...] Brisa del mar, llevame hasta mi casa, brisa del mar. Un sueño y un pasaporte, como las aves buscamos el norte. [...] Y éste es un invierno largo, tras varios lustros de tragos amargos” son las letras de la canción “Un país con el nombre de un río”, compuesta por el cantante uruguayo Jorge Drexler e incluida en el álbum *Sea*. Virgin España, 2001.

⁵⁶⁸ Nogueroles Jiménez, Francisca: “Bajo el signo de Heráclito: Cultura Uruguaya Contemporánea”. En: AA VV: *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, núm.6, Oporto, Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 9.

⁵⁶⁹ Entre 1924 y 1950 Uruguay dominó el mundo del fútbol cosechando dos triunfos olímpicos, en París (1924) y en Amsterdam (1928), cuando todavía no existía un Campeonato del Mundo y los juegos olímpicos representaban el certamen internacional de más alto nivel en el universo del balompié. Anfitrión del primer Mundial, en 1930, Uruguay ganó dos de las primeras cuatro ediciones mundialistas disputadas entre 1930 y 1950 para luego desaparecer definitivamente de los tres primeros peldaños del podio.

país vivía en la inconsciencia de seguir siendo la *Suiza de América*, sin que ya existieran los presupuestos económicos, políticos y sociales para sustentar ese rol modélico. Tanto en la ficción de aquella época, como en la crítica contemporánea, resalta la lucidez de esta percepción: justo en el año 1960, al publicar Sylvia Lago su “nouvelle” *Trajano*, Ángel Rama se refirió a ella y a su generación literaria como la “Generación de la crisis”, haciendo referencia a los acontecimientos históricos que sacudieron la apacible y algo ingenua tranquilidad, basada en una ceguera colectiva. A este propósito, Alejandrino Castro, en su artículo “El Uruguay de *Trajano*”, señala que cuando Sylvia Lago publicó su *nouvelle* “el Uruguay dormía su larga siesta en la que soñaba ser la Suiza de América, pues la Guerra de Corea [...] le había dado un último, corto y efímero respiro a su economía. Era también la época del *Maracaná* y la *garra charrúa* [...] Todo esto enmascaraba al pueblo la cruda realidad de unas estructuras productivas caducas”⁵⁷⁰.

Enrique Coraza de los Santos, en su trabajo “Continuidades y rupturas en Uruguay: la lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX” se sitúa en la misma línea, observando que a mediados de la década del ‘50 “este ‘país modelo’, como lo definía José Batlle y Ordóñez en 1909, comenzaba a evidenciar sus fallos estructurales [...] Los intentos de construir un país urbano e industrial comienzan a fracasar con el fin de la coyuntura externa favorable a mediados de los cincuenta”⁵⁷¹.

Hoy en día, décadas después del comienzo del derrumbe, este pequeño país sin extremos, con su bucólica y poco poblada capital que –sin embargo– acoge a casi el 50% de la población nacional, aparece despojado de los fastos cosmopolitas de su época dorada: se repliega sobre sí mismo, la cultura –en los años de la dictadura– vive la experiencia del exilio (o del insilio) y los límites espaciales del territorio se convierten obligatoriamente en el nuevo horizonte sociocultural de referencia para la ciudadanía. Para una gran parte de la población montevideana este espacio coincide también con el único universo conocido y, –por ende– resulta ser el más merecedor de atención, pese a

⁵⁷⁰ Castro, Alejandrino: “El Uruguay de *Trajano*”, en: Lago, Sylvia: *Trajano*, op. cit., p. 15.

⁵⁷¹ Coraza de los Santos, Enrique: “Continuidades y rupturas en Uruguay: la lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX”, en AA VV: *Nuestra América...* Op. cit., pp. 31–32.

resultar un microcosmos cuyos reducidos límites a veces ni siquiera llegan a comprender la extensión urbana de la capital.

La exploración de este pequeño universo casi “doméstico” resulta sobre todo una inmersión vertical en el tiempo, que involucra recuerdos y memorias, a los que se añade el trabajo de fantasía e imaginación. Por eso, de la misma manera que para Oblomov, para el ciudadano uruguayo una parte de su condición existencial se funda en lo que De Martino define como “il suo sprofondare nell’eterno presente della memoria e del ricordo, la sua nostalgia per un passato che gli appare migliore del presente, come una sorgente limpida e perfetta da cui bere sempre e di nuovo”⁵⁷².

En esta continua rememoración nostálgica del pasado se construye uno de los más auténticos horizontes vitales del montevideano: más que lanzarse hacia un futuro imprevisible, cargado de tensiones y “manchado” de pragmatismo, se adentra en el universo multiforme del recuerdo, reparando –como ocurre en *Tijeras de Plata*– en ese reducto intangible de la memoria que nace de las emociones individuales. Y a medida que surte efecto el trabajo de la memoria, a la inmersión en la fantasmagoría del pasado se suman –puntuales– el extrañamiento y la añoranza por ese tiempo desvanecido y arcádico en el que quizás no había más riqueza que en el presente, pero en el que –escribe Burel– personajes como Tijeras de Plata “representaba[n] al país del trabajo honesto y el oficio aplicado. Era el tiempo en el que una ocupación o empleo alcanzaba, cuando con un simple sillón de peluquero y un poco de habilidad era posible vivir, con decencia y sin sobresaltos”⁵⁷³.

Uno de los resultados de este estado anímico de añoranza reside en que los intentos de recuperación de las memorias y sensaciones individuales se construyen en torno de la búsqueda de una similitud con el pasado; se trata, en efecto, de un paso más en esta épica de la derrota que ensalza los tiempos pasados, exaltando hechos que el imaginario colectivo celebra y extraña más allá de los méritos reales.⁵⁷⁴ Así, desandar

⁵⁷² De Martino, Giulio: “Ivan Gonçarov. La visione del mondo dell’ozioso”, art. cit., p. 24. “Su hundirse en el eterno presente de la memoria y del recuerdo, su nostalgia por un pasado que le parece mejor que el presente, como un manantial transparente y perfecto del que beber siempre y de nuevo”. [La traducción es mía].

⁵⁷³ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 51.

⁵⁷⁴ En este sentido, señala Coraza que “Los mitos fundadores [del país] a que hago referencia son los establecidos por historiadores uruguayos [...]. Estos mitos no sólo son una percepción propia de la

las décadas puede ser un ejercicio de anclaje en el recuerdo primigenio de una experiencia o de una etapa vital entera, como señala el mismo Burel en uno de los fragmentos más autobiográficos de la novela: “La necesidad de encontrar a Galán me obligó a desandar los años y regresar al origen del extraño mito, a instalarme otra vez en la peluquería de Yatay, a merodear –en el presente– por otras peluquerías [...] desdeñando las excesivamente modernas y reparando más en las que todavía guardaban una similitud, si se quiere estética, con la primera”⁵⁷⁵.

4.2.2 Una nueva dimensión: el tiempo breve de la precariedad.

En relación con la “gestión” de las coordenadas temporales que Burel presenta en *Tijeras de Plata*, hay otro elemento central que me parece relevante destacar: se evidencia en la novela la descripción de un estado que no es ya de mera decadencia física y moral, sino que excede esta dimensión para instalar en el lector una sensación de extrema precariedad y fragilidad de todo tipo de resultado (concepto más amplio que el de “éxito”), reflejándose tanto en los vestigios de la ciudad, como en sus mismos habitantes. Para aclarar esta afirmación es necesario detenerse en el siguiente punto: existe en la obra una continua alternancia entre, por un lado, la representación de una realidad urbana y social que puede resultar triste, gris y agobiante, y –por otro lado– la perspectiva de una especie de evasión hacia la magia de lo efímero, como en una fugaz experiencia de suspensión de la realidad. Este conjunto de impresiones resulta dominado por una sensación de inestabilidad y de ausencia de duración inevitables e imposibles de eliminar.

En la novela, hay un fragmento en el que se hace particularmente evidente esta conjunción entre magia, grisura existencial y sentido de lo provisorio: se produce cuando el autor hace referencia a la llegada a Montevideo del Gran Circo Internacional,

sociedad uruguaya, sino también forman parte de su imaginario. A su vez, también, constituyen la proyección que el país ha lanzado al exterior, que se observa con mayor o menor grado de vigencia aún hoy en ciertas frases que lo definían como ‘La Suiza de América’ o a Montevideo, su capital, como la ‘Atenas del Plata’ [...]” . En: Coraza de los Santos, Enrique: “Continuidades y rupturas en Uruguay: la lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX”, art. cit., p. 31.

⁵⁷⁵ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 50.

que se instaló en un predio frente al estadio Centenario. Así resume Burel las sensaciones despertadas por la presencia del circo en la ciudad: “Los circos siempre me parecieron un lugar mágico y triste a la vez [...]. La tristeza radica en esa condición de provisorio afincamiento, de no pertenencia, y en la soledad que todos sus integrantes parecen padecer fuera del espectáculo”⁵⁷⁶.

Si en las décadas anteriores los circos que llegaban a Montevideo eran grupos artísticos “de primer nivel”, en cambio, en la época de la búsqueda del protagonista bureliano los que llegan a la capital uruguaya son instalaciones precarias en las que afina la ruina y la decadencia; la pobreza incipiente del país y su precariedad económica se reflejan en las desvencijadas estructuras del circo, como nueva metáfora de una ruina asumida, que Burel describe así: “Era el circo adecuado a la realidad que estábamos viviendo, con porcentajes de pobreza y desocupación como nunca antes habíamos conocido en el país y con la sensación, cada vez más asumida, de que nuestra apacible identidad se iba perdiendo junto con la fuga de depósitos en los bancos”⁵⁷⁷.

Como ya se ha señalado en la primera sección de este capítulo, la salvaguardia de la “apacible identidad” uruguaya –rasgo esencial en la consistencia temática de *Tijeras de Plata*– se construye en la novela alrededor de una alternancia visual entre un presente ruinoso que lucha para no desaparecer del todo y las imágenes que la memoria evoca y que los pocos restos del pasado contribuyen a hacer aun más borrosas. Esta estrategia narrativa de continua confrontación es –en la novela– un *leit motiv* narrativo que se consolida en torno de un continuo vaivén entre los vestigios de la memoria y los ruinosos restos que sobreviven al olvido.⁵⁷⁸

Esta confrontación permanente no puede devolver al país la solidez y el bienestar de antaño, ni evitar que esa época de esplendor se vea sustituida por una etapa dominada por esos “provisorios afincamientos”, que se convierten en zonas de deterioro, pero sí puede ejercer un rol de salvaguardia de la memoria colectiva de aquellos años. El mismo Burel reconoce que el primer móvil de *Tijeras de Plata* se

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, p. 115.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p. 116.

⁵⁷⁸ Según Aínsa, este mecanismo permite al autor “poner en foco los recuerdos más borrosos, como si la mente tuviera una lente y la memoria un mecanismo de ajuste focal”. Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67

encuentra en este rescate y afirma que en la novela existe una voluntad muy clara de recuperación “tanto de los espacios de la memoria como de los espacios físicos de la ciudad. Montevideo es un lugar que –si bien se ha deteriorado y ha perdido muchas de las características de una época más floreciente– me interesa justamente por este proceso de degradación. Lo que intento lograr es rescatar esos años, quiero que no queden en el olvido, trato de devolverlos a una situación presente, a una vigencia⁵⁷⁹”.

En este intento de devolver al pasado su vigencia en el presente, se vislumbra otra de las características típicas de las propuestas narrativas basadas en la fragmentación. Éstas no sólo son expresiones estéticas que pueden llegar a subvertir el orden lógico de la narración y, en algunos casos, a alterar los equilibrios de la coherencia textual (basta pensar en Macedonio Fernández), sino que necesitan de un nuevo tipo de lector, capaz de sumergirse en el universo narrativo desarrollando estrategias de lectura basadas en una intensa colaboración con el escritor. En *Tijeras de Plata*, casi la mitad de la narración requiere la complicidad de este lector capaz de involucrarse; por un lado, en los capítulos centrados en los cuentos del peluquero, el lector ejerce la mera función de espectador, y al leer sus historias es como si estuviera recorriendo una exposición fotográfica en la que cada detalle relatado se convirtiese en una instantánea de la época.

Por otro lado, sin embargo, en los capítulos que describen la búsqueda del narrador, el lector no puede limitarse al simple rol de espectador, pues la narración en primera persona lo obliga a seguir tanteando al protagonista: al caer la noción de totalidad comprensiva se ve expuesto a los mismos errores, tropiezos y dudas que agobian al narrador, el cual –lejos de cualquier postura de omnisciencia– se sumerge con sus lectores en la incertidumbre de la búsqueda⁵⁸⁰. Acerca de la necesaria tarea de colaboración con el autor que la fragmentación narrativa exige al lector, Epple confirma

⁵⁷⁹ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁵⁸⁰ Las dificultades que el narrador encuentra en seguir el rastro del peluquero hace que éste se convierta en una presencia ausente de la trama y que actúe como elemento organizador dentro de una estructura fragmentaria. En relación a la invisibilidad de los personajes de la ficción y a su rol, Augé afirma: “No existe novela sin héroe, aunque éste se reduzca a una especie de presencia ausente, de principio organizador de un discurso fragmentario.” Augé, Marc: *Travesía por los jardines de Luxemburgo*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 18.

que ésta es una estética que “apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse seriamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura”.⁵⁸¹

4.2.3 *La simbología de los detalles y su poder evocativo.*

A partir de las reflexiones expuestas en las dos primeras secciones de esta segunda parte del capítulo, es posible ahora añadir alguna observación más a los elementos básicos sobre los que se construyen la estructura formal y la trama de *Tijeras de Plata*. Tres de estos pilares ya han sido objeto de nuestro estudio en la primera sección del presente capítulo; nos referimos, resumiendo, a los siguientes aspectos: en primer lugar –a nivel de la estructura–, destacamos una redacción basada en la fragmentación narrativa, que se expresa mediante una composición novelesca fundada en una colección de relatos independientes entre sí, pero integrados en una trama lógica y coherente. En segundo lugar, está presente el concepto –acuñado por Aínsa–, de “ruinificación” urbana, experimentada por muchos de los barrios con más historia y tradición de la ciudad de Montevideo a partir de la década de los cincuenta. Se trata de un término en muy estrecha relación conceptual con el entorno social y espacial en el que se desarrolla la historia.

Finalmente, en términos estilísticos y descriptivos, destaca la rapidez de la pincelada literaria con la que Burel saca instantáneas de un determinado contexto social: el resultado no es sólo una serie de cuadros independientes, captados aisladamente, sino también una forma de representación de un universo a partir de los detalles que lo conforman. Es así que cada uno de los capítulos centrados en la figura de Galán y en sus relatos sirve para presentar al lector el mundo y la sociedad de aquella época.

En esta sección se volverán a analizar con más detalle los otros dos pilares de la novela de Burel, ambos relacionados con aspectos temáticos y vinculados con los tres puntos anteriores.

⁵⁸¹ Epple, Juan Armando: “Novela fragmentada y micro-relato”. Art. cit., p. 2.

En primer lugar, se empezará a examinar de qué manera la rememoración del pasado desencadena el proceso de recuperación mediante esa lente de la que habla Aínsa. Ya se ha visto que la novela resalta un proceso de rememoración que apunta a la recuperación de fragmentos, materiales e inmateriales, de un pasado que el protagonista/narrador (y *alter ego* del autor) trata de rescatar a través de las operaciones siguientes:

- Mediante un prolongado itinerario que el *alter ego* de Burel cumple por los espacios físicos de la “antigua ciudad” de su infancia, volviendo a pisar aquellas destartadas veredas que habían representado el escenario barrial de su juventud.

- Mediante la evocación del microcosmos en el que se desarrollaba la vida diaria de Arístides Galán y la minuciosa descripción de aquellos objetos de peluquería emblemáticos del oficio.

- Mediante un viaje intangible, construido sobre el esfuerzo de la memoria, por un mundo ya perdido de gestos, personajes, costumbres, hábitos y rarezas, que sobreviven sólo en las historias narradas por el peluquero.

En el caso del primer punto ya me he detenido ampliamente en el tema de la dinámica del recuerdo frente al deterioro material; no obstante, para completar la exposición, cabe aquí señalar el valor de metáfora que adquiere el recorrido del protagonista/narrador: su itinerario por los desgastados escenarios de una urbe que casi no reconoce representa, en efecto, un camino metafórico de reencuentro con un país perdido y con el recuerdo de su esplendor de antaño. En relación con este recuerdo, en varios fragmentos de la novela se vislumbra –en palabras del autor– una oculta, ilusoria y algo sentimental esperanza acerca de la posibilidad de retorno de aquellos años dorados, o por lo menos de sus “símbolos”. Bajo esta perspectiva, la reflexión de Burel que se cita en el siguiente fragmento se puede leer como un guiño que, a la distancia, el esperanzado autor ansía recibir del azar: “[...] Empecé a escribir y de paso a prepararme para el encuentro con Tijeras de Plata. Porque siempre supe que un buen día iba a dar con él, que los itinerarios posibles de la ciudad terminarían por acercarnos. También me

acostumbré a la idea de que, aun sin encontrarnos, ambos estábamos citados desde siempre”⁵⁸².

En relación con el segundo punto, la operación llevada a cabo por Burel a lo largo de la novela –apuntando al rescate de un mundo perdido a través de su recreación ficcional–, se articula en torno de dos ejes, que se encuentran en un estado de contradicción sólo aparente. En un extremo está la “visión antagónica”; es decir, la que nace en el momento en que el protagonista/narrador se enfrenta a las imágenes del pasado (y de su pasado) desde la perspectiva de una contemporaneidad decadente: en este caso, a partir de los pocos vestigios que quedan de otra época, Burel subraya las diferencias entre el hoy y el ayer, no sólo para evocar aquellos tiempos dorados, sino como forma de testimonio de lo que ya no existe: “La reflexión sobre determinados espacios y determinadas arquitecturas es una defensa literaria para que por lo menos se conserve en una página algo que –de acuerdo a la natural tendencia de la ciudad– bien podría desaparecer. Es, en definitiva, un testimonio literario personal que tiende a rescatar lo ya perdido.”⁵⁸³

No obstante, el lector sabe que la recreación de este mundo perdido no se realiza a través de los tanteos que el protagonista/narrador emprende por el barrio de su pérdida infancia: al contrario, la recreación de este universo de antaño se consigue de forma menos directa; es decir, a través de las historias relatadas por Galán, breves cuentos que –en los capítulos pares del libro– ejercen el rol de fresco epocal. La estructura misma de la novela hace que los capítulos dedicados a la búsqueda del protagonista se alternen con otros en los que el lector cumple un viaje en el tiempo hasta la década de Tijeras de Plata, y “escucha” de su voz las entretenidas historias que en ese tiempo acontecían.

En esta alternancia entre un presente dibujado en los tonos del gris y los relatos narrados por Galán, se construye ese doble tiempo que caracteriza la novela de Burel, entre rememoración y recreación. En la tarea de recreación, en particular, cada objeto de uso cotidiano que aparece mencionado en las historias del peluquero, desde un peine de hueso hasta un frasco de colonia, se convierte en un símbolo representativo de la época

⁵⁸² Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 85.

⁵⁸³ Ver entrevista “Los paraísos perdidos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama urbano de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel” incluida en Apéndice de la presente investigación.

de Tijeras de Plata. De hecho, el mismo Galán describe así su primera visita a una peluquería –siendo todavía un niño– y el descubrimiento de los objetos de los que se compone la geografía del local: “[...] las luces que iluminaban el instrumental y los espejos, el destello de las navajas y tijeras que descansaban sobre las repisas, el brillo de las cazuelas con las brochas listas sumergidas en jabón, los frascos con loción inglesa y los peines de hueso: todo me parecía como salido de un sueño, ¿puede creerme?”⁵⁸⁴. En la visión de cada uno de estos objetos está presente una época y su peculiar visión del mundo.

De alguna manera, se podría afirmar que el peluquero creado por Burel –al describir con minucioso deleite las características y el uso de los objetos presentes en la peluquería y cuyo recuerdo permanece muy vivo en su memoria– pensara y actuara como un coleccionista, según la definición que Walter Benjamin propone del término. En efecto, en la novela se atribuye a cada objeto utilizado o descrito por Galán un conjunto de valores que superan el de su mera función como herramienta de trabajo, pues en cada tijera o en cada frasco de loción se concentran el mundo y la época que el autor está tratando de rescatar. Adquiere, entonces, un sentido particular la relación propuesta con la figura del coleccionista de Benjamin, el cual sostiene que “para el coleccionista el mundo está sistemáticamente presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos”⁵⁸⁵. La presente reflexión sobre la figura del coleccionista según Benjamin se adapta a la ficción de Burel de acuerdo a la relación que, en el coleccionista benjaminiano, se establece entre cada objeto y su pasado. En su singularidad, el objeto más pequeño guarda una historia que contribuye a calificarlo y que lo convierte en un símbolo representativo de su época: para el coleccionista lo que importa no es el objeto en sí, sino el pasado que se esconde en él, de tal manera que los datos objetivos que lo identifican adquieren para el coleccionista el valor de detalles íntimamente ligados a su historia.

Así, Burel no sólo recupera una época, o su proyección en el presente, sino que rescata valores objetivos y subjetivos mediante la descripción de los objetos que –de niño– tanto lo asombraron y que tanto habían de maravillarlo en la ficción al mismo

⁵⁸⁴ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 64.

⁵⁸⁵ Benjamin, Walter: *El libro de los pasajes*, Madrid, AKAL, 2005, Vol. I, p. 217.

Galán. Son los objetos los que proyectan el pasado en el presente, como recuerda Benjamin: “Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa”⁵⁸⁶.

Finalmente, en relación con el punto tercero, el *voyage a rébours* que el narrador cumple por ese universo desvanecido que es el mundo intangible de los tiempos de Galán se funda en una voluntad racional de recuperación de imágenes (individuos y lugares) que funciona como una lupa. Burel enfoca ese periodo y sus protagonistas con el esfuerzo de quien “necesita” acordarse, y por eso –en relación con el objeto mismo de su búsqueda– se ve obligado a afirmar: “Si lo pienso bien, si me esfuerzo y trato de que el recuerdo enfoque –como si la mente tuviera una lente y la memoria un mecanismo de foco– lo veo no muy alto a Galán. Creo que era morocho y con el cabello brillante peinado hacia atrás. Dientes muy blancos, bigotes negros, quizás”⁵⁸⁷. En este “quizás” reside tanto el valor del esfuerzo para rememorar un rostro envuelto en la niebla y cuya posibilidad de rescate del olvido parece por lo menos dudosa, como la evidencia de una voluntad racional de recuperación que lucha con la debilidad de la memoria subjetiva.

Retomando la clasificación propuesta al comienzo de la sección, habíamos dejado pendiente de análisis un segundo punto que cabe ahora destacar: nos referimos al rol de la novela como punto de intersección entre la escritura y la vida. *Tijeras de Plata* representa un espacio ficcional en el que la literatura y lo vivido confluyen, como la estructura de la obra demuestra y como el mismo Burel señala: “En relación con [...] el compromiso autobiográfico presente en la novela, en la búsqueda llevada a cabo por el protagonista/narrador es relevante el siguiente episodio: yo me cortaba el pelo en esa peluquería de la calle Yatay [...]; había allí dos peluqueros, Iván y Toto, y había un tercer peluquero en el último sillón que nunca supe quién era. Y que pudo ser Arístides Galán o no. Aproveché ese agujero de la memoria para llenarlo de ficción”⁵⁸⁸. Hugo Burel es al mismo tiempo autor, narrador y personaje de la ficción; así, a lo largo del

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁸⁷ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 84.

⁵⁸⁸ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el Apéndice.

texto y a medida que avanza el proceso de búsqueda del ubicuo peluquero, la impresión que el lector recibe es la de una narración hecha por un novelista que recuerda su propia historia, pero sin adentrarse por completo en el género autobiográfico.

En los párrafos anteriores se ha subrayado cómo dos de los ejes centrales que forman la estructura de la novela se pueden identificar con la intersección existente entre vida y escritura, y con la operación de revivir el pasado gracias al trabajo de una memoria adecuadamente estimulada; ahora bien, un reciente estudio de Reinaldo Laddaga acerca de la obra del escritor francés Michel Leiris⁵⁸⁹, miembro del *Collège de Sociologie* de París en la década de 1930, evidencia una serie de significativos paralelismos con la dinámica parcialmente autobiográfica de Burel.

Laddaga hace referencia, en primer lugar, a la tendencia del escritor francés de “investigar, por la mediación de la escritura, ese punto fantasmático donde se encuentren inmediatamente articulados la regla de escritura y la regla de vida, el saber escribir y el saber vivir”⁵⁹⁰. En *Tijeras de Plata* la frontera entre el recuerdo y su ficcionalización se hace borrosa, y el mismo Galán es –para el protagonista que busca sus huellas– más un ser fantasmal que una “entidad” concreta.

En segundo lugar, Laddaga subraya cómo, para Leiris, cualquier inmersión en el pasado es en realidad una forma de ahondar en un espacio íntimo y personal. Según Laddaga, en la obra del francés “[...] los momentos del pasado en cuya observación la investigación se conduce son [...] eventos en los que se anudan palabras y cosas, zonas de intimidad entre estas dos dimensiones”⁵⁹¹. Aplicando estas consideraciones a *Tijeras de Plata*, la investigación que el *alter ego* de Burel lleva a cabo puede ser interpretada como un sondeo: el protagonista/narrador se ve obligado a proseguir su *récherche* hasta llegar –después de haber dudado del sentido mismo de su búsqueda– al fondo de un espacio íntimo hecho de recuerdos y vivencias.

Es el mismo Burel quien confiesa la compleja ilación del recorrido interior: “Puedo decir que mientras no logro escribir sobre esa pegajosa posesión que me invade, soy ganado por una acuciante necesidad de búsqueda, de tanteo en una insondable

⁵⁸⁹ Reinaldo Laddaga se dedica en particular al texto de Michel Leiris, *La Règle du jeu*, segunda etapa de una obra más amplia que en su conjunto adquiere la estructura de una larga confesión.

⁵⁹⁰ Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos...* Op. cit., p. 66.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 66.

oscuridad. La oscuridad se va iluminando a intervalos breves con pequeñas señales que poco a poco trazan un camino”.⁵⁹²

4.2.4 Arístides Galán como metáfora de un país: del mito a la amarga aceptación del presente.

En la novela, el personaje de Arístides Galán adquiere los rasgos de una figura cuya existencia es puesta continuamente en duda: el peluquero se muestra de forma directa al lector sólo en aquellos capítulos en los que ejerce de narrador, mientras que sigue siendo un ser incorpóreo en las secciones dedicadas a su persecución por parte del protagonista. Y la paradoja de esta “ubicua ausencia” hace de él un personaje casi mítico. Si por una parte Galán está envuelto en un aura que lo convierte en un ser inaprehensible, por otra el hecho de que sea tan emocionalmente intensa la operación de su rescate convierte la probabilidad de su existencia en una hipótesis más plausible para el protagonista/narrador y cada vez más concreta, a medida que éste va cerrando el cerco alrededor del anciano peluquero.

Desde el comienzo de la historia, sin embargo, la estrategia narrativa de Burel apunta a una paulatina mitificación de Galán mediante una “exaltación de la ambigüedad”: el autor deja siempre un margen de incertidumbre informativa y también biográfica, que hace que la existencia misma del personaje, en esa década, sea puesta continuamente en duda. La incertidumbre que se genera en el lector acerca de la biografía real de Galán y de su misma existencia es exaltada por Burel mediante un juego de contrastes: en *Tijeras de Plata*, los a veces improbables cuentos relatados por ese peluquero que podría ser Galán se insertan en un entramado de acontecimientos históricamente reales y fácilmente comprobables.

Quizás el intento último de Burel resida en encontrar la manera para que el mito no pierda su fuerza; para que el milagro de un nuevo periodo de prosperidad pueda darse otra vez hace falta que la “figura mitológica” también renazca, de nuevo joven, como *memento* para todas aquellas generaciones que no vivieron la época dorada, en la que Galán amenizaba cada corte de pelo con sus cuentos. Darle al mito este tono casi de esperanza utópica es lo que –según Marc Augé– marca, para el ser humano, el

⁵⁹² Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 50.

comienzo de un proceso de aprendizaje, pues hacer revivir al mito para entregárselo a las generaciones venideras es justamente lo que enseña al hombre a aceptar el paso del tiempo. A partir de una serie de reflexiones de carácter social, el antropólogo y sociólogo francés afirma que “[...] es muy probable que nunca llegemos a ver ciudades en las que sólo se circule en bicicleta. Pero tal vez sí podamos, colectivamente, acercarnos a ese ideal, así como, individualmente, aproximarnos al pasado apelando a la memoria. En ambos casos, se trata de intentar rememorar el mito para desmitificarlo, y así [...], hacerlo realidad”⁵⁹³.

De la misma manera que Burel va rememorando la mitología personal de sus años de juventud, Augé también se detiene en los veranos transcurridos, en la década de los años cincuenta, en la casa de los abuelos, en Bretaña: el autor recuerda cómo el cultivo de su gran pasión –el ciclismo y el Tour de France en particular– iba acompañado indefectiblemente de sus frecuentes visitas al peluquero del pueblo, único lugar en el que se hacía posible acceder a las revistas deportivas y así convertir el mito de la carrera en imágenes y palabras⁵⁹⁴: “Después de la guerra, yo era bastante mayor para ir solo a la peluquería (“Raya a la izquierda y bien despejado detrás de las orejas”, recitaba yo, escrupulosamente), donde me abandonaba a los placeres prohibidos: la lectura de las revistas de deportes, *But* y *Miroir Sprint*”⁵⁹⁵.

La ciudad de Montevideo que Burel describe en *Tijeras de Plata* conserva todavía los rasgos de un provincianismo ameno y despreocupado, hoy en gran parte desaparecido bajo los “avances” de la modernización o a causa del despoblamiento. El barrio de la Aguada de la juventud del autor uruguayo representa una versión rioplatense y urbana del pueblo mariner que rememora Augé: los cafés de la plaza, con sus mesitas en las veredas, y los salones de peluquería eran los espacios naturalmente dedicados a los intercambios sociales, a las conversaciones entre vecinos, según una

⁵⁹³ Augé, Marc: *El elogio...* Op. cit., p. 13.

⁵⁹⁴ En relación a eventos de masa que quedan tan arraigados en el imaginario colectivo, como puede ser una carrera de ciclismo del nivel de Tour de France, sostiene Augé que “como el mito es también una cuestión de palabras, podemos estar seguros de que, en parte, se transmite de generación en generación a lo largo de las etapas del Tour y que, en caso de que dejara de disputarse, hará falta tiempo para borrarlo de la memoria colectiva. El Tour de France, con sus ilusiones, es un lugar de la memoria por excelencia”. *Ibíd.*, p. 30.

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 30–31.

costumbre no escrita que se basaba en la lentitud de los actos cotidianos. Como recuerda Burel en la novela: “Todavía, en esa época, los ritmos de la vida se acompasaban a la gente y era importante la charla amable o el desinteresado intercambio de vivencias en la mesa de un café o en la indolente espera de la peluquería”⁵⁹⁶.

A la luz de la desaparición de este mundo, de sus ritmos y valores, Burel se encuentra con la necesidad de adoptar –no sólo en la ficción– una actitud que, si bien demuestra aceptar conscientemente la pérdida definitiva de ese universo, no se resigna a olvidarlo. Por ello, a lo largo de toda la novela el autor elige adoptar una postura de búsqueda que se podría definir ambigua, pues se tambalea continuamente entre dos estados; por una parte, parece alcanzar una condición simbiótica con el objeto de su *recherche* (el peluquero), como si se sintiera guiado por su presencia invisible y como si ésta lo estuviera acercando al encuentro deseado. En la novela, la prueba de esta condición reside en una serie de reflexiones del protagonista/narrador, cuyas sensaciones se expresan en afirmaciones como la siguiente: “Era como si Arístides Galán, desde donde estuviera, me hiciera señales –débiles, inciertas, casi invisibles– para que yo lo rescatase del olvido. Tal vez ahí estuviera la diferencia entre la fama y la posteridad”⁵⁹⁷.

Por otro lado, con más frecuencia, Burel parece adoptar una postura “racional”: da la impresión de autoimponerse la operación de rescate de las vivencias de Galán como una tarea de recuperación metafórica de lo que el peluquero representa para él. Su intento de rescatar la memoria olvidada de Galán es una voluntaria y consciente elección por recuperar –junto con los relatos de Tijeras de Plata– una década y el modo de vivir de un país entero. Burel es consciente de la fragilidad de las huellas del pasado y para preservarlas se sirve –entre otros recursos– de la inmediatez de la representación: ya dije que cada pieza de la novela se estructura como un cuadro independiente, como si el autor quisiera oponerse con una pincelada rápida a esta labilidad, presentando al lector imágenes puntuales que captan el espíritu y la esencia de la época al igual que pinturas. Detrás de las ilusiones de permanencia y rescate que generan las investigaciones del protagonista, el autor sabe que la ciudad es frágil, y más frágil aun

⁵⁹⁶ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., pp. 51–52.

⁵⁹⁷ *Ibíd.*, p. 46.

es la memoria: los relatos de Galán son una respuesta a esta debilidad en el sentido de que ejercen el rol de verdaderos dibujos, que permiten la fijación de imágenes de otro modo destinadas al olvido.

La preocupación por la fragilidad de la ciudad y de los mensajes relacionados con ella fue, sobre todo en la década de los treinta, uno de los temas centrales del *Passagen-Work* de Benjamin. El filósofo alemán examinó, en particular, los efectos de la monumental modernización de Haussmann sobre la memoria histórica de París y se detuvo en la producción pictórica de Charles Meyron, dibujante parisino que retrató los rincones más vetustos de la capital francesa pocos meses antes de las radicales demoliciones del prefecto. De las reproducciones de Meyron, Benjamin rescató su valor de documento histórico y, sobre todo, de denuncia de la fugacidad de la historia misma.⁵⁹⁸ En relación con este valor, afirma Buck-Morss que si la ciudad y su memoria son frágiles, era “la habilidad para captar esa fragilidad lo que Benjamin admiraba en los dibujos a tinta de París, compuestos por Charles Meyron en la víspera de las catastróficas demoliciones de Haussmann. La modernización de París condenaba al olvido a la historia, borrando sus huellas”.⁵⁹⁹

La desaparición de un espacio, sea como consecuencia de un ambicioso plan de modernización, sea como resultado del empobrecimiento y deterioro, al eliminar sus huellas conlleva el olvido de su misma historia. En este sentido, según Benjamin, los dibujos de Meyron no se limitaban a ejercer de testigos de este proceso, sino que obligaban a quien los mirara a una suerte de reflexión conmemorativa, como señala Buck-Morss: “Las escenas de Meyron [...] capturaban el carácter esencialmente fugaz de la historia moderna y conmemoraban el sufrimiento de los vivos al registrar sus huellas”.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Entre los muchos casos de ejercicio de la pintura con valor de documento histórico, además de artístico, resulta sumamente interesante destacar cómo a partir de una pinacoteca se desarrolló la reconstrucción del casco antiguo de Varsovia, ciudad que había quedado casi completamente destruida al terminar la Segunda Guerra Mundial. Para una reedificación del centro histórico que fuera lo más respetuosa posible de las arquitecturas preexistentes, los documentos gráficos utilizados no fueron tanto las fotografías como las pinturas que el italiano Bernardo Bellotto, en la década 1780-1790, realizó en la ciudad bajo la influencia de Canaletto, y que ahora se encuentran expuestas en el Castillo Real de la capital polaca.

⁵⁹⁹ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica...* Op. cit., p. 113.

⁶⁰⁰ *Ibíd.*, p. 113.

Por una parte, como ya se vio, Burel convierte a Galán en un artista gráfico: cada cuento del peluquero y cada mínimo detalle descrito resultan ser unos dibujos epocales que captan un mundo y reflejan también su fragilidad; por otra, él mismo –en los capítulos que relatan la búsqueda del narrador– ejerce de “dibujante”, consciente de la fugacidad de las borrosas huellas que persigue y también de la necesidad de seguir hurgando. Por ello, en varios fragmentos de la novela, el mismo narrador parece estar confesándose con el lector, revelándole sus dudas y reconociendo al final que su elección de seguir buscando se basa en un acto de voluntad: “[...] Me pregunté si [...] valía la pena seguir buscando a Galán. Decidí que sí y que Tijeras de Plata, lejos de no haber existido nunca, había estado siempre y que todavía existía la posibilidad de que regresara”⁶⁰¹.

El final del largo proceso de búsqueda del protagonista, que concluye en el encuentro final con un ya muy veterano Arístides Galán, demuestra sin embargo el fracaso del intento del escritor por rescatar un mundo perdido para siempre: la desilusión se apodera de Burel, como si tomara consciencia de que el pasado se puede guardar íntimamente, pero sin pretender que vuelva. El país de la Arcadia, en el que vivía Galán, en el que a un niño de ocho años que iba a un salón el peluquero se le regalaban unos sellos, sólo se puede mantener en los recuerdos personales. Es posible garantizar su supervivencia solamente en un espacio privado que permita salvaguardar la perspectiva de antaño, pero siempre se tratará de una proyección de la mente⁶⁰².

Con un fragmento de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino habíamos inaugurado esta segunda sección del capítulo; ahora, con unas reflexiones acerca de la misma obra concluiremos nuestro análisis de *Tijeras de Plata*. En un párrafo de *Las ciudades invisibles*, Calvino señala que el hecho de querer rescatar el pasado y hacerlo revivir tal y como lo experimentamos antaño se puede convertir a menudo en una operación de autoengaño, pues el espacio que estamos viendo en el presente o que –al describirlo–, estamos haciendo revivir, es sólo una cara de la realidad. El universo que

⁶⁰¹ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 78.

⁶⁰² El muy modesto éxito de la búsqueda del protagonista/narrador remite a Marc Augé, en relación al valor autorreferencial de cada *recherche*. Sostiene el etnólogo: “La verdad novelesca es la de un ser siempre en busca de sí mismo, llamado por esta razón a buscar a los demás sin cesar”. Augé, Marc: *Travesía...* Op. cit., p. 25.

conocimos y que queremos rescatar, en este caso una ciudad, es sólo su reverso, que sigue existiendo. Así expresa Calvino su visión:

Vadeado el río, [...] el hombre se encuentra enfrente, de pronto, a la ciudad de Moriana, con las puertas de alabastro transparente a la luz del sol, las columnas de coral que sostienen los frontones con incrustaciones de piedra serpentina [...]. Si no es su primer viaje, el hombre sabe ya que las ciudades como éstas tienen un reverso: basta recorrer un semicírculo y será visible la faz oculta de Moriana, una extensión de chapa oxidada, [...] ejes erizados de clavos, caños negros de hollín, montones de latas, muros ciegos con inscripciones desteñidas [...]. De parte a parte parece que la ciudad continuara en perspectiva, multiplicando su repertorio de imágenes: en cambio, no tiene espesor, consiste sólo en un anverso y un reverso, como una hoja de papel, con una figura de este lado y otra del otro, que no pueden despegarse ni mirarse.⁶⁰³

Al final de *Tijeras de Plata*, el círculo se cierra en torno a Galán: la búsqueda parece concluir con éxito, y –en efecto– el peluquero se convierte para el lector en un ser de carne y hueso. Sin embargo, durante el breve encuentro entre los dos personajes, el contacto con la realidad muestra al protagonista/narrador la evidencia de un presente de grisura y resignación al que Galán no puede sustraerse, y del que se convierte –de alguna manera– en decadente símbolo. Así reflexiona el protagonista, entre amargura y triste aceptación de la realidad, después de haber tenido acceso finalmente a la casa de Galán y conseguir que éste le contase el episodio que le permitió ganarse su apodo:

Si en algún momento yo había pensado que Arístides Galán era un modelo de ciudadano aplicado con honestidad a su oficio, una especie de paradigma del trabajo bien hecho, [...] y además un testigo de lo que fuimos, su vida actual me inspiraba otros sentimientos. Ahora sólo veía a alguien cuya existencia se reducía a sus visitas al Instituto de Reumatología y a la espera mensual del día de cobro de la magra jubilación. O a la ceremonia secreta y cada vez más espaciada de darse una vuelta por un circo recién llegado.⁶⁰⁴

⁶⁰³ Calvino, Italo. *Las ciudades...* Op. cit., p. 105.

⁶⁰⁴ Burel, Hugo: *Tijeras...* Op. cit., p. 155.

¿Fue Arístides Galán ese personaje modélico, ese pequeño héroe de la cotidianidad que el protagonista/narrador se figura y cuyo rastro persigue ciegamente a lo largo de toda la novela? ¿Representó de verdad ese peluquero el símbolo de una época que quizás ahora el recuerdo hace más dulce de lo que en realidad fue? Cerremos el capítulo con una reflexión final del mismo autor acerca de una característica del pueblo oriental que quizás pueda ayudarnos a entender: “[...] Tenemos una tendencia a mirar hacia atrás y a buscar en el pasado mundos que, de repente, no tuvieron ese brillo que adquieren para nuestros ojos al evocarlos. Hay como una nostalgia de algo que se perdió, la necesidad de encontrar algo que, quizá, nunca tuvimos.”⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ Ver entrevista “Los paraísos perdidos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama urbano de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel” incluida en el Apéndice.

Fotografía 12 – Vista parcial de la Facultad de Química de Montevideo. Este edificio y el de la Facultad de Medicina surgen en la calle Yatay, en el centro del barrio en el que se desarrolla la novela. Edificados casi en el mismo período en el que se levantó el Palacio Legislativo, atestiguan el próspero pasado de la zona.



Fotografía 13 - Vista parcial del Mercado Modelo, ubicado en la zona urbana en la que vivió Arístides Galán. A causa de sus precarias condiciones, sólo una parte del edificio es actualmente utilizado como mercado. Más de la mitad de su superficie se encuentra en un estado de degradación que impide hasta el momento su utilización para actividades comerciales.



Fotografía 14 - Vista del Palacio Legislativo, edificio que fue terminado en 1906 y que tenía que representar la solidaridad de la tradición democrática del Uruguay. El *boulevard* que lo conecta con el centro urbano (y que toma los nombres de Avenida General Lavalleja y Avenida del Libertador) fue construido inspirándose en los paseos parisinos.



CAPÍTULO 5

EL CORREDOR NOCTURNO: RETORNO DE FAUSTO

A LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

Fría y tormentosa la noche que zarpé de Montevideo. Al doblar el Cerro, tiré desde la cubierta más alta una moneda que brilló y se anegó en las aguas barrosas, una cosa de luz que arrebataron el tiempo y la tiniebla. Tuve la sensación de haber cometido un acto irrevocable, de agregar a la historia del planeta dos series incesantes, paralelas, quizá infinitas: mi destino, hecho de zozobra, de amor y de vanas vicisitudes, y el de aquel disco de metal que las aguas darían al blando abismo o a los remotos mares que aún roen despojos del sajón y del fenicio. A cada instante de mi sueño o de mi vigilia corresponde otro de la ciega moneda. A veces he sentido remordimiento y otras envidia, de ti que estás, como nosotros, en el tiempo y su laberinto y que no lo sabes.

(Jorge Luis Borges)

5.1 LA EXPERIMENTACIÓN DE LA INSENSIBILIDAD, NUEVO PRECIO DE LA PROSPERIDAD MATERIAL.

Es preciso que no te asustes demasiado, y que no tengas malos sueños; velaremos sobre ti; el mal no podrá alcanzarte; pero no te alejes de mí.

(Maurice Maeterlinck)

5.1.1 Una sensibilidad adormecida: el nuevo hombre *blasé* en el Montevideo del siglo XXI.

En el capítulo II de la presente investigación se ha examinado la relación existente entre lo que Georg Simmel define como el “dominio del intelecto” y la economía monetaria, sobre la cual se rige, en la modernidad simmeliana, la vida en el espacio urbano. Uno de los fenómenos psíquicos más peculiares de la vida en una metrópolis –y que mejor caracteriza el espacio vital ciudadano en relación con el intelectualismo simmeliano– consiste en una disminución de la sensibilidad, primero en el sentido de una menor percepción subjetiva de las diferencias existentes entre las cosas y, en segundo lugar, en términos de una reducida capacidad de captación de los matices de sus manifestaciones. Esta condición psíquica del individuo urbano nace, según afirma Simmel, de la misma causa que genera el fenómeno del intelectualismo; es decir, sería el resultado de la continua exposición del sujeto a una serie muy concentrada en el tiempo de estímulos de diferente origen y naturaleza, a los que el hombre urbano estaría sometido sin pausas.

Hace, así, su aparición en el espacio social la figura del individuo *blasé* pues, según afirma el sociólogo alemán: “Quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incodicionadamente a la gran ciudad como la indolencia. En primer lugar, es la consecuencia de aquellos estímulos nerviosos que se mudan rápidamente y que se apiñan estrechamente en sus opuestos, a partir de los cuales también nos parece

que procede el crecimiento de la intelectualidad urbanita”⁶⁰⁶. La figura del *blasé* coincidiría así –en un primer nivel de análisis– con la de un ser en el que predomina, por un lado, una sustancial incapacidad de reacción frente a la gran cantidad de estímulos nuevos y, por otro, una manifiesta inalterabilidad frente a fenómenos desconocidos. A partir de las características expuestas, es posible evidenciar también una segunda lectura de esta forma de ser típicamente urbana, en función de una interpretación de la figura simmeliana que se relacione directamente con el presente estudio de *El corredor nocturno*.

Es indudable que el individuo *blasé* simmeliano experimenta una disminución de la percepción de las diferencias entre las cosas y vive una suerte de aturdimiento de la atención respecto a los acontecimientos a su alrededor, pero esto no ocurre en el sentido de no captarlos: por el contrario, esta disminución se manifiesta en términos de una incapacidad para atribuir un valor a las diferencias existentes. Tales diferencias son consideradas por el *blasé* como irrelevantes; y sin embargo, si no hay diferencias –o no son percibidas– no puede existir tampoco una jerarquía interna de valores. Confirmando la paradoja de esta ausencia, Simmel afirmaba que “la esencia de la indolencia es el embotamiento frente a las diferencias de las cosas, no en el sentido de que no sean percibidas [...] sino de modo que la significación y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas”⁶⁰⁷. Para el individuo *blasé*, todo el universo alrededor no adquiere sino un único color grisáceo, sin matices ni brillos; si no hay diferencias, no existe manera de percibir lo que vale y lo que no y –por lo tanto– no puede haber tampoco una externalización de preferencias. Este punto, en particular, adquiere una gran relevancia para nuestro análisis, pues la imposibilidad de percepción de las particularidades que identifican cada sujeto, situación u objeto, genera en el *blasé* una atrofia de los sentidos y los sentimientos: cada cosa, cada objeto,

⁶⁰⁶ La presente traducción al español del concepto de ser *blasé* –aquí indicado como indolente– no refleja, a nuestra manera de ver, la esencia última de este fenómeno psíquico tan irreductiblemente relacionado con la metrópolis. La esencia del ser *blasé* consiste en el aturdimiento de la sensibilidad respecto de las diferencias entre las cosas, no en el sentido de que éstas no sean percibidas sino en el sentido de que el significado y el valor de las diferencias son percibidos como irrelevantes. Simmel, Georg: *El individuo...* Op. cit., p. 382.

⁶⁰⁷ *Ibíd.*, p. 383.

cada acontecimiento pierde su individualidad y –lo que es peor– su valor particular, confluyendo en un *melting pot* indiferenciado de sensaciones adormecidas.

En un espacio urbano articulado en torno a los intercambios económicos, en el que el valor de lo que rodea al individuo depende de la cantidad de dinero necesaria para su adquisición, las diferencias cualitativas entre las cosas (y entre los mismos seres humanos) dejan de ser relevantes, puesto que el dinero es capaz de medir sólo en meros términos cuantitativos y olvida, cuando no destruye, el valor individual de cada entidad. Acerca de esta disminución de la importancia de las cualidades individuales, Simmel denuncia su pérdida de centralidad y observa que “[...] en la medida en que el dinero, con su falta de color e indiferencia, se erige en denominador común de todo valor, en esta medida se convierte en el nivelador más pavoroso, socava irremediablemente el núcleo de las cosas, su peculiaridad, su valor específico, su incomparabilidad”⁶⁰⁸.

Para la aplicación de la lección de Simmel al caso de *El corredor nocturno*, es preciso centrar la atención en su principal actor: Eduardo López, personaje clave de la trama y alrededor del cual se construyen tanto la historia de una presunta persecución, como una serie de reflexiones acerca de las trampas que una conciencia adormecida tiende al ser humano. En la novela López es descrito, en apariencia, como un brillante ejecutivo, cuya falta de escrúpulos en su profesión resulta –desde el comienzo– mucho más evidente a los lectores que a él mismo. A partir de este desequilibrio perceptivo surgido de la visión sesgada y parcial de su protagonista, Burel va hilando una historia que relata una paulatina toma de conciencia por parte de su personaje, según un proceso que enlaza con los estudios de Simmel de dos maneras.

En primer lugar, cuando el relato empieza se descubre en López a un individuo que ya ha experimentado, en etapas previas al comienzo de la historia, una disminución subjetiva de la sensibilidad: se trata de una disminución que él todavía no percibe y que, sin embargo, implica en sus quehaceres cotidianos una negación del significado de las diferencias y del valor de las individualidades. Burel nos presenta a su protagonista en el momento cumbre de su rápida y brillante carrera en una empresa montevideana; se trata de un lugar “privilegiado” de intercambios económicos, en la cual los dependientes

⁶⁰⁸ *Ibíd.*, p. 383.

no son sino meros números. En la novela, el autor pone en evidencia esta característica de la empresa subrayando, por ejemplo, cómo no existen diferencias cualitativas entre los empleados en el momento de elegir a los próximos condenados al despido, cuando se hace necesaria una reducción de la plantilla. Esta situación, como se verá más adelante, es aceptada por López con una cínica naturalidad, que desemboca en abierta colaboración con sus superiores jerárquicos: este ser *blasé* montevideano elige y actúa sólo en función de parámetros cuantitativos, en un estado de indiferencia anímica hacia los valores individuales y los contenidos del objeto de su atención momentánea.

En este fenómeno adaptativo de la impasibilidad reside la posibilidad de relacionar la acepción de “indiferente” propuesta por Simmel con la figura del “trepador” criollo: si bien la acepción francesa del término ha sido traducida –en el ámbito rioplatense– con la prefrasis “estar de vuelta”, coincidente con el hispánico “pasota”, nuestra impresión es que la metropolis descrita por Burel en la ficción es un lugar en el que tanto la impasibilidad como la indiferencia pueden desatar mecanismos de agresión de la Otredad, puesto que ambas “se asocian a la distancia respecto de los objetos y las otras personas [...]. La indiferencia, por ejemplo, puede ampliarse hasta convertirse en desconfianza activa, reserva o incluso hostilidad”⁶⁰⁹.

Si es cierto que el individuo *blasé* en su acepción clásica no pelea para ascender en un trabajo, y es incapaz de reaccionar frente a nuevos estímulos con las energías adecuadas, es innegable que la indiferencia como estrategia de autopreservación del hombre metropolitano puede desembocar en dos actitudes que nos parecen evidentes en el protagonista bureliano: por una parte, la reducción de las diferencias determina una devaluación del mundo de las cosas y de los individuos, destruyendo la personalidad individual de los demás; de ahí la insensibilidad que López muestra por el destino al que condena a las “víctimas” de su reiterado juego sucio.

Por otra, Burel presenta en la novela la trayectoria degenerativa de tal estrategia: López es un hombre dispuesto a “pisar cabezas” para progresar, convirtiendo la indiferencia en una verdadera lucha por el poder, celebrando la elevación de actitudes prácticas, de una justicia formal, del interés por prestaciones objetivamente sopesables y

⁶⁰⁹ Frisby, David: *Paisajes urbanos de la modernidad*. Op. cit., p. 170.

una objetividad despiadada; así lo señala Frisby: “La naturaleza contingente de muchas de nuestras interacciones metropolitanas también vuelve plausible el paso de la mera indiferencia a la desconfianza, la aversión, el extrañamiento mutuo y la repulsión, e incluso el odio y la lucha”⁶¹⁰.

Ya en las primeras páginas de la novela, Burel plantea una serie de escenas con finalidad “informativa”, que refuerzan la imagen de personaje sin escrúpulos de López: mediante la aparición de personajes secundarios –cuyas circunstancias vitales, relacionadas con la empresa, van evidenciando el cinismo del protagonista–, se informa al lector acerca de los varios episodios de arribismo que han marcado su dudosa trayectoria profesional. Resulta emblemático, en este sentido, el discurso acusador que la viuda del ex-gerente, el recién fallecido Iribarne, dirige al protagonista; en una conversación que López mantiene con la viuda del hombre cuya posición en la empresa ahora ocupa, Burel pone en evidencia cómo el grado de indiferencia en su personaje se extiende al punto de causar la siguiente reacción en la viuda: “Mi marido todavía no estaba frío y usted ya se había sentado allí, en ese lugar que ocupó Iribarne. [...] No se guardaron las formas y ni siquiera esperaron a que yo misma juntase sus cosas. Metieron todo en una caja, vaciaron su escritorio, descolgaron sus diplomas”.⁶¹¹

A partir de estas primeras reflexiones, se vislumbra cómo la novela resulta también una lectura en clave contemporánea del mito fáustico, en la medida en que el personaje de López busca a cualquier precio perpetuar su bienestar, mantener los privilegios materiales que su trabajo y su cinismo le han proporcionado hasta ese momento, preservar una percepción de sí mismo como persona de éxito y sentir que detenta un “poder”, cuya finalidad es el mantenimiento del “status quo” alcanzado para sí y su familia. Esta serie de condiciones se manifiesta sin que haya en él –por lo menos al principio– ni percepción, ni preocupación por los medios y los métodos utilizados para la consecución y consolidación de su ascenso. El protagonista de la novela apunta a la consolidación de un estilo de vida burgués fundado en la hipocresía y al mismo tiempo dirigido a convertir su ambiente doméstico en un espacio impermeable en el que acumular bienes, como si una colección de posesiones pudiera garantizar mejor su

⁶¹⁰ *Íbid.* P. 172.

⁶¹¹ Burel, Hugo: *El corredor nocturno*, Montevideo, Alfaguara, 2005. p. 29.

afirmación y confirmar su pertenencia a una determinada “casta”. En relación con el discurso burgués de la acumulación destinada al fortalecimiento de las seguridades individuales, Susan Buck-Morss sostiene: “Ya en el siglo XIX, el interior de los ambientes burgueses se mostraba como una especie de estuche en el que el individuo burgués, como coleccionista de objetos, se encerraba con todas sus pertenencias, y conservaba sus huellas como la naturaleza conserva la fauna muerta fundida en el granito”.⁶¹²

Pese a que el personaje bureliano busca perpetuar a cualquier precio su bienestar cabe destacar, a esta altura, que la operación que Burel lleva a cabo en la novela no se limita a una reelaboración en clave rioplatense y contemporánea del mito de Fausto; por el contrario, la construcción de la trama está dirigida a insertar en la historia una suerte de alarma moral, en el sentido de remover en el personaje central la presencia de unos valores éticos que puedan redimirlo. Aunque este intento educador no se concretará en una redención, las reflexiones éticas a las que se verá obligado López representarán para él una vuelta de tuerca existencial y lo llevarán –como se verá más adelante–, a una sufrida toma de conciencia del grado de amoralidad profesional que ha alcanzado.

El segundo elemento que pone en relación *El corredor nocturno* con los estudios de Simmel arranca de la siguiente consideración: además de padecer una disminución de la sensibilidad, el ser *blasé* bureliano vive las experiencias de la “ajenidad” y la “aversión”, condiciones psicológicas frecuentes en el hombre urbano, siempre rodeado por multitudes potencialmente amenazantes. Estas sensaciones son, según Simmel, otro de los fenómenos psíquicos típicos de la figura del individuo *blasé* que habita las modernas metrópolis: la distancia que el individuo interpone entre el mundo y él mismo se convierte en una forma de aislamiento voluntario que a veces puede desembocar en agresividad e, incluso, en odio. Esta desconfianza que el *blasé* va desarrollando hacia los demás intérpretes de la vida urbana da lugar a una forma de reclusión psíquica deliberada que a su vez puede generar la siguiente dinámica relacional: “la cara interior de esta reserva externa no es sólo la indiferencia, sino –con más frecuencia de la que somos conscientes– una silenciosa aversión, una extranjería y

⁶¹² Buck-Morss, Susan: *Dialéctica...* Op. cit., p. 83.

repulsión mutua que, en el mismo instante de un contacto más cercano [...], redundaría inmediatamente en odio y lucha”⁶¹³.

Esta mutua agresividad, que puede desbordar incluso en el ataque físico, se transforma no sólo en “norma”, sino en motor mismo del sistema: así, una condición antagónica permanente sería, según Simmel, el escenario vital del individuo urbano en general, y del *homo economicus* en particular. En este sentido, López es la figura prototípica del sujeto que vive en un estado de lucha continua entre seres humanos, una lucha que no se genera de la simple desconfianza, sino que se alimenta de una agresividad surgida de la “necesidad” de aniquilación del “otro”. En la novela, Burel expresa esta condición en varios momentos, entre los cuales nos parece relevante destacar, en este apartado, la siguiente conversación que López mantiene con Galván – un anciano dependiente– que le contesta así sobre el tema de los despidos: “La idea es despedir a algunos para que los que quedan se transformen en fieras sedientas que luchan por sobrevivir. Ésa es la esencia misma del sistema, obvio. Los incluidos contra los excluidos”⁶¹⁴.

Sólo la inesperada aparición en la vida de Eduardo López de un individuo desconocido –Raimundo Conti– logra que el protagonista empiece, de forma paulatina e inconsciente, a percibir como verdaderas aquellas acusaciones de arribismo y cinismo a las que había sido sordo hasta ese momento. Sin que López se dé cuenta, la invasiva y amenazante presencia de Conti en su vida actúa como factor de obligada reflexión, que sacude al protagonista y le va revelando poco a poco su extravío moral y su pérdida de rumbo ético. La figura de Conti ejerce en la historia el rol de un espejo, en el que López no puede evitar mirarse; el mismo Burel, en una reciente entrevista sobre el significado de la obra, lo pone en evidencia de esta manera: “Conti es un espejo: es una conciencia que se presenta y que le dice: ‘Mirá, vos sos esto. Sos así. Hiciste tal cosa para llegar adonde estás. Lo importante es que tomes conciencia de eso. En algún momento lo

⁶¹³ Simmel, Georg: *El individuo...* Op. cit., p. 385.

⁶¹⁴ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 77.

hiciste sin casi darte cuenta, ahora tenés que aceptar quien sos’. Se trata para López de una aceptación fuerte, traumática”.⁶¹⁵

El trauma para el protagonista reside en que el proceso de aceptación de su hipocresía existencial no se puede desarrollar por grados debido a las reiteradas y agresivas apariciones de Conti en su vida familiar y profesional; las siguientes palabras, pronunciadas por él, calan profundas en la mente del protagonista, que por vez primera se ve obligado a mirarse, reconocer su desmesurada ambición y su carencia de fronteras morales: “No se engañe, Eduardo. Usted peleó duro para estar en donde está, aunque parece que se olvidó. Tuvo que morder y dar zarpazos sin mirar demasiado. Era más joven, claro, y amaba la silla que ahora está incomodándolo”.⁶¹⁶

Hasta el momento en el que Conti hace su aparición en la vida de López, éste se había demostrado incapaz de percibir los efectos negativos que sus cínicas acciones y decisiones provocaban en los demás; incluso, la insensibilidad social del protagonista aparece al principio tan desarrollada que sus efectos se proyectan hacia dos direcciones. Por un lado, se evidencia un completo desinterés por el destino de aquellos seres humanos –y colegas, como Mario Polanski, Thelma Rodríguez o Antonio Iribarne– que se han visto afectados por las prevaricaciones gracias a las que él ha conseguido sus logros profesionales. Esta actitud, que nace de la indiferencia del *blasé* contemporáneo, empieza a quebrarse como consecuencia de los primeros contactos que el protagonista se ve forzado a establecer con Conti. En el siguiente soliloquio de López resalta, si no la presencia de una profunda reflexión moral, por lo menos la aparición de un principio de duda: “También pensé en Thelma Rodríguez, en Mario Polanski y, claro, en el finado Antonio Iribarne. [...] Poco a poco el pasado empezaba a mover sus pesados engranajes, que chirriaban en mi cabeza, se quejaban y me sacudían”.⁶¹⁷

Por otro lado, existe también en López una condición de ceguera que se proyecta sobre su misma vida: la existencia que ha llevado hasta ese momento ha levantado delante de él un velo tan tupido que le impide siquiera vislumbrar las consecuencias

⁶¹⁵ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el Apéndice de la presente investigación.

⁶¹⁶ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 77.

⁶¹⁷ *Ibíd.*, Op. cit., pp. 102–103.

sobre él mismo de sus actuaciones, desinteresándose de los posibles contra-efectos de las mismas sobre su moralidad y su equilibrio familiar. El largo proceso que durante toda la novela lleva a López a tomar conciencia de su cínica manera de actuar será para él un itinerario doloroso, por cuanto implica una revisión ética de su existencia, así como dolorosas habían sido para los demás las consecuencias de su calculadora forma de interactuar con el mundo.

Si es cierto que cualquier forma de crecimiento humano implica un precio a pagar, el costo que López se ve obligado a retribuir forma parte no sólo de la esfera moral, sino que afecta también su existencia más “práctica”, pues el desgaste necesario para avanzar hacia una nueva y más completa percepción de sí mismo es causa de una desestabilización tan profunda que casi acaba destruyendo su vida. La decisión de su esposa Clara de abandonar el apartamento, llevándose a los dos hijos, confirma la importancia de este hecho, evidente en el derrumbe de una estructura familiar que se creía consolidada. En relación con este precio, que la existencia suele cobrar al ser humano, Marshall Berman –en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*– confirma que “el crecimiento humano tiene sus costes [...]; todo el que lo desee, deberá pagar el precio y el precio es alto”⁶¹⁸.

Si a partir de la aparición de Conti el protagonista de Burel se ve obligado a replantear la ética subyacente a sus luchas por el poder, antes su vida había sido caracterizada por otro tipo de preocupaciones, basadas en un manejo hipócrita de las relaciones, que impedía en él el surgimiento de cualquier forma de crisis moral. Así, al comienzo de la novela, López es presentado al lector como un individuo obligado a pensar y actuar según códigos sociales fundados en el cálculo, según un riguroso intelectualismo de derivación simmeliana; se trata de códigos que le imponen la impasibilidad frente a la “humanidad” y lo fuerzan a mantener una condición de compromiso constante con la cuantificación del universo a su alrededor. El peso de esta obligación excluyente para formar parte de este mundo es evidenciado por Burel en un diálogo que el protagonista mantiene con su esposa:

⁶¹⁸ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 49.

–Tengo que presentar una lista [de despidos]. Parece que las cosas se siguen complicando. [...] Últimamente viven imponiéndome cosas.

–¿Cuáles otras? Es el cargo que tenés.

–Se trata de personas, Clara, aunque ellos sólo perciben números⁶¹⁹.

El nivel jerárquico alcanzado por el protagonista lo obliga a una lectura puramente cuantitativa del mundo y a su conversión en un sistema numérico⁶²⁰. De hecho, además de Simmel, también Max Weber, en su teoría sobre el capitalismo racional occidental moderno⁶²¹, sostiene que la figura del individuo calculador está imprescindiblemente ligada al paisaje urbano y que éste –en el momento de enfrentarse a la multiplicidad de estímulos del mundo– concibe todas sus relaciones, sociales e individuales, como un “inmenso problema aritmético”⁶²² en el que las personas y las cosas se convierten en un sistema de números. Es justamente de allí de donde –tanto en la realidad como en la ficción de *El corredor nocturno*– surgen las distancias entre los habitantes de una gran ciudad, lo que alimenta la barrera de la mutua indiferencia.

La consecuencia de esta tensión calculadora es que, si todo es un problema aritmético, y si cada intercambio se puede reconducir a la fría realidad de los números, lo que es posible ganar o perder en la interacción humana también debe poder medirse en términos de “bienestar o indigencia”; en la ficción bureliana López, con su falta de escrúpulos en el momento de dañar a sus colegas en pos de un beneficio personal,

⁶¹⁹ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 71.

⁶²⁰ Recuerda José Luis Romero en la sección de su trabajo dedicada a las ciudades masificadas: “Los ejecutivos de alto nivel [...] se caracterizaron por su celosa dedicación a un trabajo que solía sobrepasarlos, hasta hacer de ellos las víctimas predilectas del infarto. Era un trabajo diabólico, porque agregaba a las tareas intelectuales de dirección las preocupaciones inherentes a la adopción de decisiones importantes y comprometedoras. [...] Una casi delirante persecución de los signos de status [...] agregaba a los compromisos y a las preocupaciones de la vida societaria los que correspondían a la vida privada”. Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 347.

⁶²¹ Según afirma Max Weber, habría que distinguir el concepto de capitalista aventurero del de capitalista “sistemático racional”. La distinción se basaría en lo siguiente: los orígenes del capitalismo racional se relacionan con lo que Weber define como ascetismo secular, forma de capitalismo que él considera como *moderno*. Por el contrario, los aventureros del desarrollo capitalista no guardan relación con ese tipo de ascetismo y por ello conformarían, según Weber, un capitalismo *premoderno*. Así reflexiona el sociólogo alemán: “[Si se me preguntara] cuáles figuras, dentro del cuadro completo del capitalismo moderno, definitivamente *no* deben ser entendidos en términos del “ascetismo intramundano”, mi breve respuesta es: los ‘aventureros’ del desarrollo capitalista”. Weber, Max: “Mi palabra final a mis críticos”, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, FCE, pp. 517–518.

⁶²² Simmel, Georg: *Filosofía del dinero*, Madrid, I.E.P., 1976, p. 612.

demuestra que el miedo de perder su estatus es lo que –al principio– más ocupa su mente. Como el mismo Burel subraya: “Es un individuo que está sometido a determinadas dependencias, sobre todo las materiales, y en un primer momento él no tiene claro que Conti lo va a enfrentar a su conciencia: al principio, le preocupa más lo que Conti moviliza con relación a su situación en la empresa y a sus beneficios económicos y al poder.”⁶²³ En esta ausencia de claridad, que de alguna manera podría interpretarse también en términos de una honestidad intelectual escasamente desarrollada, nos detendremos en el próximo apartado.

5.1.2 De la contemplación a la posesión: la sobredosis de mercancías en la ciudad como forma de seducción material del poder.

En el ensayo que sirvió de introducción a *La metrópoli y la vida del espíritu* de Georg Simmel, Paolo Jedlowski afirma que “la metrópoli é la quintessenza della modernità”⁶²⁴ y subraya cómo los conceptos de urbe, modernidad y crisis de la cultura son, en Simmel, indisolubles: “La nozione stessa di modernità, ben prima di essere ridotta a stereotipo nelle teoria contemporanee della modernizzazione, [...] é [...] espressione della autocoscienza della crisi della cultura occidentale. La modernità é essenzialmente crisi permanente [...] perché il mutamento in se stesso è il suo principio”.⁶²⁵

La ciudad, como concepto indisoluble al de modernidad, implica una inestabilidad en cualquier forma de la acción humana: la cultura que allí se desarrolla es, pues, una respuesta mediante la cual el individuo intenta pactar con este continuo devenir; de ahí que nazca la contradicción: a partir del momento en el que el hombre se da cuenta de esa necesidad de pactar, percibe cómo el devenir mismo niega en su esencia la estabilidad de los conceptos con los que la cultura intenta afirmarse. Por eso, la modernidad es –según una afirmación de Jedlowski que retoma la célebre definición

⁶²³ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el Apéndice.

⁶²⁴ Jedlowski, Paolo. “Introduzione” En: Simmel, Georg: *La metrópoli...* Op. cit., p. 19.

⁶²⁵ “La noción misma de modernidad, bien antes de ser reducida a estereotipo en las teorías contemporáneas de la modernización, es la expresión de la autoconciencia de la crisis de la cultura occidental”. (La traducción es mía). *Ibid.*, p. 19.

de Berman– “l’epoca in cui il mutamento si fa norma, e tutto ciò che è solido si dissolve nell’aria”.⁶²⁶

En este contexto de inestabilidad y de continuo devenir que caracteriza el mundo urbano, Simmel considera que la actividad de “flanear” de la que habla Benjamin en *Los pasajes de París* abandona su significado decimonónico: lo del *flanêur* ya no es un ejercicio de curioso y apasionado vagabundeo por el laberinto de las nuevas mercancías, sino que se convierte en un desafío de descubrimiento, en un irresistible afán de avanzar y de conocer, que añade al deseo de contemplación el de adquisición, como expresión urbana de la posesión. Benjamin sostiene que en una gran ciudad “la embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina”⁶²⁷. Este irrefrenable magnetismo del descubrimiento, que según Benjamin prevalecía entonces por encima de la seducción material de las tentaciones urbanas, se convierte en la época contemporánea en un deseo de adquisición y posesión, ambas apuntando al mantenimiento de lo adquirido y –con ello– a la conservación de todas las manifestaciones del poder y los beneficios derivados de él.

Para Benjamin, la materialidad de la ciudad tiene el poder de elevar las mercancías a nivel de alegorías y les otorga carácter de fetiche⁶²⁸: el ser humano pierde su individualidad para convertirse él mismo en mercancía⁶²⁹, y por primera vez en la historia empieza a sentirse “masa”. La sobredosis de mercancías permite la extensión de la experiencia de la posesión y desata el deseo de poseer más. Los productos se amontonan en los comercios y en las tiendas de las grandes ciudades y la muchedumbre percibe la calle como un enorme almacén, desbordado por la cantidad de bienes en oferta, que hay que acaparar primero y luego defender.

⁶²⁶ “La modernidad es la época en la cual la mutación se convierte en norma y todo lo sólido se desvanece en el aire”. (La traducción es mía). *Ibid.*, p. 19.

⁶²⁷ Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Op. cit., p. 422.

⁶²⁸ Anotaba, de hecho, el filósofo alemán que el dominio de la materialidad en la gran ciudad provoca “la elevación de la mercancía [al rango de] materia fracasada. La alegoría y el carácter fetichista de la mercancía.” *Ibid.* p. 225.

⁶²⁹ “Tampoco es un comprador. Es mercancía”. *Ibid.* p. 77.

Para aplicar las anteriores reflexiones al contexto uruguayo y al espacio literario montevidiano en particular, hay que hacer referencia a la presencia –en la literatura oriental de la última década– de una serie de situaciones ficcionales que expresan el carácter de fetiche de la mercancía, su poder de atracción y sus consecuencias sobre la población en términos de hiperconsumo. Entre las varias imágenes de sobredosis de mercancías que la literatura uruguaya contemporánea nos ofrece, destacamos en este apartado –por la coincidencia de su fecha de publicación con la de *El corredor nocturno*– la emblemática descripción de una calle montevidiana que Juan Carlos Mondragón elabora en un fragmento de *Pasión y olvido de Anastasia Lizavetta*: “Las vitrinas de los comercios no alcanzan a acompañar el vértigo de la producción industrial, las mercaderías se amontonan en la entrada de los locales y avanzan en las veredas rotas interfiriendo en la marcha de los transeúntes. Caminar sin considerar la imperiosa necesidad de comprar algo se hace imposible”⁶³⁰.

En *El corredor nocturno*, este desborde de bienes en oferta al que hace referencia Mondragón se transforma en otro tipo de exigencia: la imperiosa necesidad de comprar se convierte en afán de posesión, más relacionado con la lucha por el poder y –por ende– con la hipocresía, elementos determinantes para desatar la crisis moral del protagonista bureliano. En el espacio social en el que se mueve, asistimos a una evolución de la fuerza de seducción de lo material: las mercancías expuestas en los negocios, que con tanta intensidad atraían al paseante de Baudelaire, adquieren ahora su valor no sólo por sí mismas sino por lo que representan, en relación con el poder económico que es necesario detener para poseerlas. Observarlas, adquirirlas y luego mostrarlas configura, en su conjunto, el elemento simbólico de un estatus social elevado, finalmente alcanzado; en consecuencia, la defensa de lo adquirido se convierte en una obsesión para el neo-burgués que, como en el caso del protagonista, se preocupa mucho por la rapidez de su propio ascenso y por la manera de perpetuar los principios de cálculo y orden, descuidando –en cambio– la ética subyacente a estos procesos.

Los valores de la nueva burguesía del siglo XXI, que ha luchado duramente para ascender, son enumerados por el mismo López en un diálogo con su esposa Clara, no

⁶³⁰ Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido...* Op. cit., p. 189.

exento –al final– de una buena dosis de hipocresía: “La economía también es eso: orden, recuento, resguardo, ahorro, cálculo, disciplina, cuentas que cierran, previsiones y, por supuesto, honestidad”.⁶³¹ A partir de este elenco de rígidos deberes burgueses, es posible vislumbrar la tipología y la profundidad de los cambios que han afectado a la existencia del protagonista, como consecuencia de la consecución del codiciado puesto de gerente: nos referimos, en particular, a los efectos en tres esferas de su vida, de los cuales el ejecutivo bureliano es sólo en mínima parte consciente.

En primer lugar, la aceptación de valores cuantitativos implica un sacrificio en términos de disciplina personal: a lo largo de la novela, el lector va descubriendo que la obsesión de López de imponerse cada noche una larga carrera por la rambla costanera de Pocitos nace de la necesidad de liberarse de las tensiones del trabajo; ya antes de la aparición de Conti, es consciente de la causa de esta exigencia vital: su perspectiva psicológica sesgada le permite asociarla con el deseo de descargar, en carreras nocturnas sin tregua y sin meta, la presión laboral. Como el mismo Burel reafirma en el texto: “Sabe que lo hace [...] para combatir el agobiante estrés y la sensación de vacío que lo asalta [...] al volver de la oficina. Durante mucho tiempo creyó en esa posibilidad de huida, en el mecanismo ilusorio de devorar metro tras metro en pos de nada”⁶³². Durante los casi diez años como gerente de la empresa y anteriores a la “visita” de Conti, López se había limitado a aceptar esta huida como una respuesta biológica ya imposible de eliminar de su forma de vivir: la había incorporado como una reacción que respondía no sólo a una exigencia física, sino que adquiriría también las características de una pulsión por superarse a sí mismo, buscando una ausencia de límites ⁶³³.

⁶³¹ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 48.

⁶³² *Ibid.*, p. 207. Cabe aquí señalar las coincidencias que existen entre la tensión hacia la fuga que en el personaje bureliano encuentra su satisfacción en las infinitas carreras por la rambla montevideana, y la necesidad que manifiesta la protagonista de la cruenta novela mexicana *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza. En una ciudad de rasgos anónimos dominada por la violencia y la perversión, en la cual los asesinatos de hombres dominan la trama, la protagonista desahoga la tensión diaria corriendo, convirtiendo el mero ejercicio físico en una actividad de la mente: “Corro usualmente al atardecer. [...] No, no corro para hacer ejercicio. Corro [...] para llegar a algún lado. [...] Pero correr, esto es lo que pienso, es una cosa mental. En cada corredor debe haber una mente que corre. [...] El reto de la mente es ser el cuerpo”. Rivera Garza, Cristina: *La muerte me da*, Barcelona, Tusquets, 2008, p. 18.

⁶³³ Burel subraya a menudo la doble naturaleza de esta exigencia describiendo las sensaciones que su corredor nocturno experimenta al lanzarse a la rambla: “A medida que incrementa el ritmo, una sensación de desprendimiento total empieza a ganarlo. Metro a metro, la vida se simplifica y por el lapso de la

En segundo lugar, la adopción de principios éticos fundados en los meros números le impone, en el ámbito profesional, el uso de una estrategia de escalada que –como ya se ha visto en el apartado anterior– está basada en la insensibilidad del cálculo. Su discurso estratégico, en particular, se articula alrededor de dos líneas de acción: la primera se relaciona con una actitud trepadora volcada a la obtención de ventajas personales despreocupándose de los medios utilizados. Conti, en un animado diálogo en el que –describiendo muy brevemente algunas de las actitudes de López– ejerce su rol de espejo, denuncia así la postura cínicamente agresiva de López: “El hombre que corre –dijo–. El gerente administrativo, el marido, el padre. Eduardo, el que trepó y trepó casi sin darse cuenta”.⁶³⁴ La segunda evidencia de una línea de conducta moral basada en los cálculos se manifiesta en la dependencia de López de las obligaciones impuestas desde arriba y en su necesidad de sentirse parte de una estructura jerárquica sólida. Otra vez Conti se lo hace notar: “Ahora estaremos más cerca y dentro de las reglas que a ti te gusta respetar: el trabajo, las obligaciones, las jerarquías, tu improvisada idea del orden. Mentalmente siempre has sido un subordinado y eso se nota demasiado”.⁶³⁵

Finalmente, la interiorización por parte de López del discurso intelectualista y calculador lo obliga a una serie de renunciaciones en sus relaciones familiares (ausencia de casa durante varios días por misiones en el extranjero, compromisos laborales y reuniones hasta altas horas de la noche...), bajo el constante peligro de ver agrietarse la consolidada estructura de su vida familiar y –por ende– de su rol de marido y padre. Un peligro que se concreta cuando Clara –más agotada por la aparente incapacidad de su marido de reaccionar ante la amenazante invasión de Conti que por sus reiteradas ausencias del hogar– decide dejar la casa: “Voy a irme de esta casa y a llevarme a mis hijos, está decidido. No soporto más, Eduardo.”⁶³⁶

A pesar de esta serie de condiciones que desgasta a diario su equilibrio, López no es capaz de percibir su hundimiento hasta la aparición de Conti en su mundo: es en ese momento cuando se ve obligado, violentamente, a enfrentarse a la evidencia de los

corrida no existe otra cosa que avanzar hacia un límite. [...] Llegar al límite del dolor y encontrar, debajo de él, la fuerza para seguir.” *Ibíd.*, pp. 91–92.

⁶³⁴ *Ibíd.*, p. 145.

⁶³⁵ *Ibíd.*, p. 145.

⁶³⁶ *Ibíd.*, p. 179.

hechos; hasta ese punto, su vida había obedecido a reglas que privilegiaban el bienestar material, como forma de ínfima compensación por las renunciadas sufridas. El protagonista de *El corredor nocturno* vive su proceso de paulatina rendición al poder de Conti, un “personaje redentor” que de repente se instala en su vida y perturba su *status quo*, presentándose desde el comienzo –e inexplicablemente para López– como un “benefactor”. Acerca de esta invasión inesperada, que desbarata sus certezas, el protagonista reflexiona de esta manera: “Me preocupaba más el futuro, sus grandes proyectos que me involucraban y me hacían sentir bajo la extraña amenaza de lo inexplicable. El principio de incertidumbre había empezado a corroer todas mis certezas”.⁶³⁷

La presencia amenazante de Conti no sólo lo enfrenta al espejo de su propia conciencia, sino que lo obliga a cuestionar de qué manera y a qué precio ha podido conseguir sus más valiosos y discutibles logros profesionales. El trabajo de demolición de las certezas llevado a cabo por el misterioso personaje se construye en torno a una serie de referencias –a veces sutilmente insinuadas, otras abiertamente expuestas– a los aspectos tangibles e intangibles del rápido ascenso de López. A partir del examen de la estructura de la novela, se podría establecer la siguiente lógica en la estrategia de acoso desarrollada por Conti.

Sus primeras manifestaciones de ataque, dirigidas a minar las certezas de su blanco, se relacionan con unas referencias de tipo social-geográfico: la vida familiar de López se desarrolla entre la Rambla y las avenidas arboladas de una zona de consolidada tradición residencial como el barrio de Pocitos, surgido como zona popular extra-urbana y convertido en territorio codiciado por aquella burguesía capitalina que, a comienzos del siglo XX, descubre la salubridad de los “baños de mar”.⁶³⁸ Utilizando

⁶³⁷ *Ibíd.*, p. 102.

⁶³⁸ En *Crónica general del Uruguay* la nueva costumbre veraniega de los montevidianos de comienzos del siglo XX se describe de esta forma: “Al recreo veraniego pronto se sumó la moda de los *baños de mar* –impuesta en el Viejo Mundo por los ingleses– favorecida por la instalación de las líneas de tranvías de caballos. [...] El florecimiento de *Pocitos* [...] se debió a varios hechos conjugados: el servicio de tranvías de caballos, la decisión de muchas familias del *Centro* de construir un balneario casi privado al ser demasiado concurrido *Ramírez* y, finalmente, la creación en su derredor de numerosos barrios, los cuales, naturalmente, se unieron a él y contribuyeron a facilitar el acceso a la playa”. En Reyes Abadie, Washington; Vázquez Romero, Andrés: *Crónica general del Uruguay. Vida y costumbre hacia 1900*, Montevideo, Banda Oriental, 1983, p. 699.

esta ubicación privilegiada como punto de apoyo, la amenaza de Conti se manifiesta de forma muy sutil: por ejemplo, bajo una serie de vídeos en los que graba a los hijos de Eduardo y Clara jugando en la plaza Gomensoro, espacio urbano *d'élite* asomado a la playa, y muy cerca del edificio donde se encuentra la vivienda de la familia López. El mensaje que en este caso se transmite es el de un continuo acoso a breve distancia, independientemente de que el dinero permita a López y a los suyos establecerse en un barrio de edificios dotados con servicios de vigilancia y protegidos por guardias privados y servicios nocturno de porteros.

El segundo paso que Conti da en dirección del desmoronamiento del mundo de López se expresa mediante una forma de ataque mucho más frontal, sirviéndose de acusaciones directas sobre el turbio pasado profesional de Eduardo; en este caso, la amenaza no se manifiesta de forma tan sutil como en la situación doméstica antes mencionada, sino que adopta maneras más “violentas”. El momento más emblemático de esta estrategia de agresión frontal se manifiesta cuando Conti llega a comparar el crimen que acaba de cometer –viene de matar al detective encargado por Eduardo para su seguimiento– con el juego sucio que, reiteradamente, López puso en práctica en el pasado para liberarse de sus rivales o posibles competidores profesionales. Son hechos sobre los que Conti demuestra estar –sorpresivamente para López– muy bien informado: de ahí que un diálogo entre los dos protagonistas empiece por una tajante frase de Conti:

–Hablando de crímenes, vos tenés alguno que otro también.

Sonreí nervioso:

–¿De qué hablás Raimundo?

–De un tal Iribarne, del irresistible ascenso de un joven contador, de unas fotos bastante escandalosas, de una zancadilla a un señor Polanski y del humillante retiro de la señorita Thelma Rodríguez”.⁶³⁹

Finalmente, la tercera etapa del proceso de erosión de las certezas de López que Conti pone en práctica es la más psicológicamente refinada y la que más hondo cala en la conciencia de su víctima. La acusación para Eduardo es de las más graves y

⁶³⁹ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 101.

paradójicas, pues apunta a condenar en él cualquier amago de crisis de arrepentimiento: después de haber estado jugando sucio durante años, de haberse manchado con acciones éticamente condenables, de haber trepado sin tregua insensible a los daños acarreados a los demás, ahora López se ve enfrentado a un espejo que le hace observar –con actitud severa e incluso displicente– sus claudicantes tambaleos éticos de la última hora: “Lo que me preocupa es la enmienda posterior, el achanchamiento, la molicie del bien transformándote en lo que actualmente sos: un tipo a punto de perderlo todo por haber transado. Y gracias a mí vas a poder zafar, Eduardo”.⁶⁴⁰

Sólo a esta altura de la trama López descubre, con culpable retraso, el significado que el espejo le devuelve de la palabra “benefactor”. Hasta este momento, las tentaciones urbanas y el irresistible magnetismo de su materialidad lo habían anestesiado al punto de alejarlo de la voz de su conciencia, convirtiendo su deseo de posesión material y poder en una condición existencial irrenunciable. En *La mujer justa*, el escritor húngaro Sándor Márai ofrece una imagen muy clara y completa de la búsqueda del bienestar material por parte de una determinada clase urbano-burguesa: “Comprendí que todas las cosas con las que abarrotaban la casa no eran para ellos meros objetos útiles, sino una auténtica obsesión. [...] Necesitaban la plenitud. Su manía era ésa, un deseo incontenible de plenitud. [...] No querían tener ropa sino disfrutar de un guardarropa”.⁶⁴¹

La ciudad aparece como un espacio convertido en una ininterrumpida tentación para la mirada concupiscente de los grupos emergentes; en este contexto, las nuevas formas de exposición de las mercancías y su contemplación por parte del hombre urbano atribuyen un lugar central a uno de los grandes protagonistas de la modernidad: el dinero, y lo que la posesión de éste conlleva. La observación de esta dinámica lleva a Álvaro Salvador a afirmar: “El arquetipo de ese hombre de la gran ciudad que establece sus relaciones como las relaciones monetarias es sin duda el burgués, el *burgués aureus* de Ramos Mejía”⁶⁴². La referencia, como se ve, es al *burgués aureus* y no al “rey burgués” de Rubén Darío, pues la primera figura coincide con un mayor grado de

⁶⁴⁰ *Ibíd.*, Op. cit., p. 101.

⁶⁴¹ Márai, Sándor: *La mujer justa*, Barcelona, Salamandra, 2005. pp. 299-301.

⁶⁴² Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 25.

aproximación con el personaje bureliano: este último, vencido por la “necesidad de adquisición” –*sensu latu*– y obsesionado por la conservación de los privilegios recién ganados, no pertenece al patriciado ni a una aristocracia y plutocracia que conforma en su conjunto la “monarquía burguesa” a la que hace alusión el nicaragüense; por el contrario, forma parte de los nuevos ricos, protagonistas urbanos que Salvador llega a comparar con aquellos “*rastacueros* [...] que fomentaban el estatismo de la multitud y facilitaban las tiranías de las mediocridades conservadoras”.⁶⁴³

Volviendo a *El corredor nocturno*, durante los años anteriores a la aparición de Conti, el protagonista bureliano –atrapado por la obsesión de acumular y luego conservar lo adquirido–, se mueve en búsqueda de las nuevas mercancías del siglo XXI hasta conseguirlas: el puesto de gerente que había sido de Iribarne ahora es suyo, ya detenta el poder –por cierto ingrato– de despedir a sus subalternos y está finalmente disfrutando de los beneficios económicos que su cargo implica⁶⁴⁴. Su familia vive una tranquila existencia burguesa basada en la acumulación de bienes materiales, cuya posibilidad de crecimiento está garantizada por el poder adquirido por parte del *pater familias* y por su adopción de una lógica maquiavélica, que elude las preguntas éticas, oculta obsesiones y lo exime de cualquier tipo de examen de conciencia. El núcleo familiar que aparece en la novela adquiere así las características morales descritas por Márai: “Seguro que en sus almas también había un almacén en el que cuidaban de sus obsesiones, las ordenaban y las guardaban con naftalina. Porque de todo tenían más de lo necesario.”⁶⁴⁵

Antes de la aparición de su misterioso benefactor, el protagonista vive con plenitud su inserción en la vida social de Montevideo, una ciudad que Burel opta por presentar al lector de una forma no muy habitual en su literatura: eligiendo una ubicación de la historia que privilegia y pone en evidencia la cara más capitalista y burguesa de la ciudad, en vez de detenerse en los ritmos acompasados de sus rincones

⁶⁴³ *Ibíd.*, p. 95.

⁶⁴⁴ En el capítulo dedicado a las ciudades masificadas, José Luis Romero pone en evidencia el arribismo de los sujetos urbanos señalando cómo la clase media no se liberó de “su anhelo de ascender económica y socialmente. Como en una institución jerárquica, había que alcanzar el grado superior. Y del desesperado esfuerzo pudo salir la ansiada promoción hacia la alta clase media”. Romero, José Luis: *Latinoamérica...* Op. cit., p. 346.

⁶⁴⁵ Márai, Sándor: *La mujer...* Op. cit., p. 302.

más típicos y en la lentitud de barrios anclados en el pasado. El mismo autor refleja esta deliberada elección, confirmando la variedad de sus escenarios ficcionales: “Dentro de mi literatura hay personajes que viven en la ciudad de Montevideo pero que no comparten entre ellos ni la misma naturaleza ni los mismos sentimientos. No es lo mismo el grupo de parroquianos descrito en “El elogio de la nieve” que los personajes de *El corredor nocturno*”⁶⁴⁶. De manera implícita, las palabras de Burel subrayan –una vez más– que sólo en un determinado contexto social de privilegios, el miedo a perderlo todo que López experimenta podía adquirir el pleno significado de amenaza existencial.

No es secundario destacar que el itinerario vital que este personaje recorre, llevado por las nuevas necesidades que la vida urbana impone, no sólo convierte la posesión de las cosas y los resultados conseguidos en elementos “indispensables” para él, sino que –al mismo tiempo–, los transforma en objetos sin “aura”, elementos que ya han perdido su autenticidad porque el individuo también ha perdido la suya. En relación con esta pérdida, el personaje de Conti, que en un principio parece representar únicamente una amenaza para la prosperidad material del hombre burgués bureliano, ejerce en realidad un rol catártico en la conciencia de López, desatando en él una crisis moral que desemboca en un profundo proceso de autoanálisis, esencial en términos de un regreso hacia valores éticos olvidados. La gran diferencia que existe entre el antes y el después de la aparición de Raimundo reside en que ahora, al llegar el protagonista a una nueva madurez perceptiva, su espejo le impone actuar siendo consciente de sus decisiones. Al final, el protagonista se enfrenta a su propia conciencia, acepta pagar el precio de renunciar al autoengaño, y soporta las consecuencias de sus elecciones.

En este sentido, el comportamiento que el corredor nocturno bureliano mantiene antes y después de la aparición de Conti en su vida se acerca conceptualmente a la interpretación que Marshall Berman propone del *Faust* de Goethe. En su trabajo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, afirma que Fausto, antes de la aparición de Mephisto, “anhelaba explotar las fuentes de la creatividad; ahora, en cambio, se encuentra cara a

⁶⁴⁶ Ver entrevista “Los paraísos perdidos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama urbano de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel” incluida en el Apéndice.

cara con las fuerzas de la destrucción”.⁶⁴⁷ En un primer nivel de lectura, el anhelo de Fausto de poseer el conocimiento absoluto puede coincidir –*mutatis mutandis*– con el afán de posesión y defensa de los bienes materiales que López manifiesta; sin embargo, es en su encuentro con un presunto poder destructor cuando las dos figuras literarias más se acercan. Estas “fuerzas de la destrucción” a las que se refiere Berman son, en el caso del protagonista bureliano, las que –por primera vez en su vida– desbaratan sus frágiles seguridades materiales y convierten sus despreocupaciones éticas en el origen de su crisis moral.

Tanto el personaje de Goethe como el gerente de Burel se ven obligados a aceptar la negación de todo lo que habían conseguido y considerado “normal” hasta entonces; Berman señala así la nueva condición fáustica: “[Fausto] no podrá crear nada a menos que esté dispuesto a permitírsele todo, a aceptar el hecho de que todo lo que se ha creado hasta ahora [...] debe ser destruido para emprender el camino de otras creaciones”.⁶⁴⁸ Al igual que el héroe creado por Goethe, el personaje de Burel está obligado a una inversión radical de perspectivas que implica no sólo la toma de conciencia y la aceptación de la ausencia de ética que estuvo guiando su vida, sino sobre todo la obligación de una elección: “¿Estás dispuesto –parece decirle Conti– a destruir tu pasado, a entregarte a una redención moral y a renunciar a los privilegios ganados suciamente hasta el día de hoy? ¿O prefieres aceptar tu condena moral y terminar de hundirte éticamente a cambio de la salvaguardia de tus bienes materiales, del bienestar de tu familia y del florecimiento de tu futuro profesional?”.

Frente a las implicaciones morales que estas preguntas conllevan, López se demostrará capaz únicamente de dar el primer paso: sabrá aceptar los hechos en el sentido de tomar conciencia de sus previas deshonestidad y bajeza moral, pero no tendrá el valor suficiente para destruir lo creado hasta ese momento. Aceptará vender su alma para seguir en el poder, como él mismo reconoce en un soliloquio al final de la novela, cuando –siendo esta vez consciente de estar engañándose a sí mismo– percibe el vacío de la vida que durante décadas estuvo deseando: “[...] Ahora mi foto aparece en ocasiones en las páginas de papel brillante de algunas revistas y yo sonrío junto a otra

⁶⁴⁷ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 39

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

gente que quizá crea lo mismo –que todo es perfecto– o tal vez haya aceptado lo que yo acepté. [...] La discreción y el aplomo fingido hacen que todos nos hermanemos en la aceptación y seamos capaces de dejar la conciencia de lado”.⁶⁴⁹

5.1.3 De noche, un corredor: el anti-héroe bureliano en la “modernidad líquida”.

Decía Calvino que “las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconde otra”.⁶⁵⁰ En la Montevideo de *El corredor nocturno* deseos, ambiciones y crueles reglas de supervivencia no escritas representan – en su conjunto– la palanca que empuja a López a encaminarse por la vía de un arribismo indiferente, alimentando un círculo vicioso en el que –a partir de reglas que aniquilan el factor humano– confluyen en el afán de poder y en un inconsciente pero constante alejamiento de los valores básicos.

A partir de los estudios del norteamericano Anthony Giddens acerca del concepto de *life politics*, Zygmunt Bauman advierte sobre el peligro de que, en nuestros días, la idea de “política de la vida” se esté basando en una perspectiva rígidamente individualista. Según el sociólogo polaco, esta política se está convirtiendo en el emblema del predominio de la búsqueda solitaria de la felicidad a cualquier precio y de un infructuoso y solitario intento por encontrar certezas personales: la esencia de tales actitudes hace que la política de la vida en la contemporaneidad acabe por coincidir con el concepto de modernidad líquida. Tanto la *life politics* como el concepto de modernidad líquida elaborado por Bauman no son nada más que el resultado de la exaltación de la subjetividad y de la provisionalidad de las relaciones. La fragmentación generada por esta liquidez de los cuerpos sólidos –reglas, modelos y códigos–, propios de una fase anterior de la modernidad, no puede dejar de reflejarse en las decisiones existenciales del ser humano. La modernidad líquida y esta modalidad de “política de la vida” que se está afirmando en nuestra época coinciden en la exaltación de todo lo que es transitorio y pasajero, en el dominio de las elecciones individuales sobre las

⁶⁴⁹ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit. , p. 247.

⁶⁵⁰ Calvino, Italo: *Las ciudades...* Op. cit., p. 45.

colectivas y en la relación privilegiada con el mercado como fuente de legitimación de las acciones humanas.

Es así cómo, frente a las crecientes oportunidades de acción, el individuo se ve obligado a ponerse a prueba y verificar sus capacidades, pero sobre todo se ve forzado a elegir qué tipo de objetivos priorizar y en la persecución de qué meta concentrar sus energías. En esta modificación del concepto de individualidad, y en la dificultad de modificar un proyecto de vida concebido como centro de la propia biografía, se coloca el hundimiento moral del personaje de Burel: López encarna el individuo prototípico de la modernidad líquida, entendida como una visión del mundo social contemporáneo que celebra la privatización de la identidad –en oposición a una visión colectiva de la interacción humana–, la fragilidad del ser y su creciente atracción por el “mercado” y una cierta idea de “progreso”. La presteza del individuo contemporáneo para abandonar compromisos y lealtades, cambiar de tácticas continuamente, en búsqueda de las oportunidades que se le presenten según la disponibilidad del momento, se une a la afirmación de un nuevo concepto de progreso, que Bauman describe así:

Ahora, el progreso representa la amenaza de un cambio implacable e inexorable que, lejos de augurar paz y descanso, presagia una crisis y una tensión continua que imposibilitarán el menor momento de respiro. El progreso se ha convertido en algo así como un persistente juego de las sillas en el que un segundo de distracción puede comportar una derrota irreversible y una exclusión inapelable. En lugar de grandes expectativas y dulces sueños, el progreso evoca un insomnio lleno de pesadillas⁶⁵¹.

En el personaje de Burel están presentes aquellos elementos que Bauman identifica como principios fundamentales de la modernidad líquida: según su interpretación de la realidad actual, en los itinerarios biográficos del sujeto parecen estar cada día más presentes estas tres características: primero, la incapacidad de apuntar a la consecución de objetivos a largo plazo; segundo, la imposibilidad de establecerlos con antelación y, tercero, la incapacidad de mantenerlos ligados a la definición de la propia identidad. Así, en ausencia de la estabilidad, el espacio vital del sujeto acaba resultando

⁶⁵¹ Bauman, Zygmunt: *Tiempos líquidos*. Barcelona, Tusquets, 2010, p. 21.

un contenedor vacío para garantizar la construcción de episodios biográficos puntuales, que no impidan otros tipos de experimentación y que estén grabados “dentro” y “por” un tiempo fugaz.

Bauman se sirve de la metáfora de la identidad-palimpsesto para hacer referencia a sujetos que presentan características parecidas al personaje creado por Burel: en una identidad-palimpsesto cada episodio biográfico es rápidamente borrado y tachado de la mente, de tal manera que en el individuo se crea el espacio para otra posibilidad inédita, capaz de hacer olvidar los sentidos de culpa debidos a una eventual mala actuación y de desatar, al mismo tiempo, nuevas curiosidades e intereses. Sin embargo, esta aparente condición de libertad del sujeto, en términos de construcción de itinerarios vitales siempre nuevos, no resulta tan absoluta; al alba de la época moderna esta posibilidad se tuvo que enfrentar a obstáculos como la clase o el género de pertenencia, elementos que influían en la amplitud y la calidad de las elecciones del individuo. Bauman señala, a este propósito, que “il genere e la classe rappresentavano dei "fatti di natura" e il compito residuale della autoaffermazione di gran parte degli individui consisteva nel sistemarsi nella nicchia assegnata, conformandosi ai comportamenti degli altri occupanti”⁶⁵².

Bauman afirma que es justamente esta característica lo que mejor identificaba el proceso de individualización en los tiempos pasados y sostiene que es lo que, hoy, marca la diferencia con la realidad actual y con un sistema socioeconómico como el que rodea al personaje de Burel. Al día de hoy, la posibilidad para el ser humano de volver a radicarse es limitada, no quedan casi “lugares” para esta opción, y sólo quedan “puestos” de distinta naturaleza y posición cambiante, cuya inestabilidad obliga a los hombres a “mantenersi in un movimento continuo e che non [promette] né riposo, né la soddisfazione di arrivare, né il conforto di raggiungere la destinazione dove sia

⁶⁵² “El género y la clase representaban unos hechos de naturaleza y la tarea residual de la autoafirmación de gran parte de los individuos consistía en colocarse en el nicho que le había sido asignado, adaptándose a los comportamientos de los demás ocupantes”. [La traducción es mía]. Bauman, Zygmunt: *Individualmente insieme*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, p. 33. El presente artículo, que da el nombre a la recopilación, se basa en una conferencia dictada por Bauman en el Departamento de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Parma el 29 de enero de 2000.

consentito deporre le armi, rilassarsi e smettere di preoccuparsi”⁶⁵³. En la actualidad, según asevera el sociólogo polaco, estamos asistiendo a la definitiva transformación de la sociedad de productores en sociedad de los consumidores: en este sistema, cada miembro se convierte en mercancía y es justamente esta característica –transformarse en una mercancía destinada a ser consumida– lo que permite al individuo ser considerado, con pleno derecho, parte de la sociedad misma.

En la novela, el objetivo de López en la empresa es convertirse en una mercancía apetecible y permanecer en esta condición: sus actos son orientados a responder al desafío de seguir siendo necesario y mantener su elevado *appeal* profesional, y de allí que empiece su perdición. Sus mezquinas maquinaciones para trepar coinciden con la descripción que Bauman en su artículo “La libertà nell’era liquido-moderna: muoversi da un posto all’altro” hace de la sociedad de consumidores: “Essere membro della società dei consumatori è impresa improba e battaglia senza fine. La paura di non riuscire a conformarsi allo standard è stata soppiantata dalla paura di essere inadeguati, ma non è diventata per questo meno assillante”⁶⁵⁴.

A estas condiciones típicas de la modernidad líquida, y a este miedo que permea la sociedad de consumidores, se añade otro tipo de temor: la experiencia de un miedo indefinido que el protagonista vive a partir de la aparición de Conti, y que Burel –en más de un fragmento de la novela– transmite al lector: en particular, mediante la siguiente reflexión, que su personaje –obligado a comprarse un arma– comparte con su esposa: “¿Qué está sucediendo, Clara? –dije y sentí que la respuesta posible a esta pregunta no involucraba sólo el asedio de Raimundo. Estaba también la compañía, la presión que ejercía sobre mí, los sutiles fracasos que habían empezado a sumarse, mirar la vidriera de una armería [...] Pero también era cierto que todo había empezado con la presencia de Conti en nuestras vidas”⁶⁵⁵.

⁶⁵³ “A mantenersi en un estado de movimiento continuo y que no permite ni el descanso, ni la satisfacción de ‘llegar’, ni el consuelo de alcanzar un destino en el que sea posible deponer las armas, relajarse y dejar de preocuparse.” [La traducción es mía]. *Ibid.*, p. 33.

⁶⁵⁴ “Ser miembro de la sociedad de consumidores es una empresa ímproba y una batalla sin fin. El miedo de no poder adecuarse a los estándares ha sido sustituido por el miedo de resultar inadecuados, pero no se ha convertido, por ello, en algo menos agobiante.” [La traducción es mía]. *Ibid.*, pp. 50–51.

⁶⁵⁵ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 83.

Al principio del relato, sin embargo, el miedo de López surge como una sensación indefinida, en la que la presencia de Conti no parece tener un peso más relevante que las preocupaciones por sus recientes problemas laborales: es por eso que, en el primer tercio de la novela, el temor de perder la posición alcanzada –y los relativos beneficios económicos– es la preocupación principal del protagonista frente a los inesperados ataques de su benefactor. Lo que el protagonista es incapaz de evitar es que el asedio se vaya consolidando dentro de una lógica de circunstancias “normales”; acerca de esta imposibilidad de Eduardo, Laura Veríssimo De Posadas –en su estudio sobre la novela desde el punto de vista del psicoanálisis– sostiene: “Desde ese escenario familiar, de lugares y personas conocidas, situaciones cotidianas y banales, todo va adquiriendo un carácter diferente, se torna amenazante, peligroso, persecutorio. Lo que consideramos ominoso es ese pasaje de lo “heimlich”, familiar, que se transforma en umheimlich”.⁶⁵⁶

En relación con el miedo a perder los privilegios logrados que López experimenta, Berman sostiene que –desde siempre–, el deseo de conquistar el poder y mantenerlo se acompaña en el ser humano de una doble tensión, pues existe en el hombre que tiende al poder una parte de narcisismo y otra de pura arrogancia: “El deseo narcisista de poder, más violento en quienes son más poderosos, es la historia más vieja del mundo. [...] Fausto se ve cada vez más arrastrado por la arrogancia del poder”⁶⁵⁷.

En *El corredor nocturno*, la indiferencia de López por el destino ajeno y la ausencia de un cuestionamiento moral de sus propios actos son el resultado de esta arrogancia y adquieren los rasgos de una verdadera ceguera del espíritu, alimentada por un arribismo que linda con el cinismo, y que va aumentando a medida que crecen su nivel jerárquico y su poder.

Un primer ejemplo de esta actitud se manifiesta en un fragmento de la novela ya citado, en el que el protagonista demuestra no sentir remordimiento alguno entablado charlas hipócritas sobre el incierto futuro profesional de varios dependientes con Galván, un anciano y antiguo empleado, condenado a formar parte del primer grupo de

⁶⁵⁶ Veríssimo De Posadas, Laura: “La inquietante actualización de trazas infantiles en una novela que pone en escena la subjetividad contemporánea”. *Biblioteca uruguaya de psicoanálisis – vol. VII - literatura y psicoanálisis*. http://www.apuruguay.org/bup_pdf/bupVII-verissimo.pdf. p. 72.

⁶⁵⁷ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 60.

despedidos. Sin embargo, lo más cínico de su actitud se manifiesta en los momentos tópicos de sus intercambios de estrategias empresariales con el presidente de la compañía, un anciano estadounidense, aficionado al golf y a la rentabilidad perenne. Obligado a enfrentar la despiadada lógica de los números, López responde al desafío con una contrapropuesta aun más cruel que la de su arrogante y narcisista jefe. Así se desarrolla parte del diálogo, empezando por el pedido del señor Harrison, presidente de la empresa y perfecto representante del intelectualismo urbano del que habla Simmel: “[...] Le pedimos una lista de despidos y usted nos trae un plan de emergencia, que por supuesto fracasará. No se trata de repartir el riesgo, se trata de elegir quiénes han de pagar esta crisis, quiénes deben saltar por la ventana si se animan y quiénes quedarán en sus cuartos”.⁶⁵⁸

En la ficción literaria del espacio hispanoamericano no deja de ser llamativa la relación existente entre –por un lado– la actitud de una determinada categoría de personajes (empresarios, especuladores financieros, directores generales u otros altos cargos gerenciales dentro de compañías internacionales y multinacionales) y –por otro– su procedencia geográfica, siendo casi indefectiblemente cierto su origen estadounidense. De entre los muchos ejemplos posibles, destacamos dos: en el ámbito uruguayo, el caso más significativo nos parece ser el que Onetti retrata en *La vida breve*. En la novela, Macleod –el director general de la empresa para la que trabaja Brausen–, maneja los hilos de su empresa como si sus empleados fueran meros números, del todo insensible a su destino como seres humanos. Para despedir al protagonista, Macleod lo cita en un café del centro, simulando un falso interés hacia él y un deseo de amistad que la situación convierte en algo caduco e hipócrita: “Como le dije a Stein [...] you are my friend. Un viejo amigo al que me hubiera gustado conocer más, conversar. Pero usted sabe, ésta es mi vida. Estoy atado a las cuentas como... – miró alrededor, alzó una mano para ayudarse y fracasó; dejó caer la mano para ofrecerme la copa–. Atado a las cuentas, un viejo caballo y el carro”⁶⁵⁹.

Con el segundo ejemplo nos alejamos del mundo literario uruguayo para entrar en el espacio centroamericano: en los cuentos de Augusto Monterroso se evidencia con

⁶⁵⁸ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 95.

⁶⁵⁹ Onetti, Juan Carlos: *La vida...* Op. cit., p. 212.

frecuencia –sobre todo en la producción de la década del cincuenta– lo que Francisca Noguerol define como “una denuncia del imperialismo y la explotación económica de una nación hacia otra. [...] [criticando] el complejo de superioridad por el que los pueblos del Primer Mundo se arrojan el papel de herederos de la cultura occidental y desprecian todo aquello que les he ajeno”⁶⁶⁰. En esta crítica social, se coloca el cuento “Mr. Taylor”, una denuncia dirigida contra el imperialismo norteamericano y su ideología capitalista, que relata el vertiginoso desencadenamiento de un proceso de exportación de cabeza humanas reducidas hacia el mercado estadounidense, donde se han puesto de moda. En este cuento, a la sensación de que el sujeto pierde su humanidad se acompaña la clara percepción de una explotación por parte de la gran potencia nortea; emblemático es el caso de la emergencia desatada por el problema de la escasez de cabezas que surge en un determinado momento: “Dada la prosperidad del negocio, llegó un momento en el que en el vecindario sólo iban quedando las autoridades y sus señoras y los periodistas y sus señoras. Sin mucho esfuerzo, el cerebro de Mr. Taylor discurrió que el único remedio posible era fomentar la guerra con las tribus vecinas. ¿Por qué no? El progreso”⁶⁶¹.

Volviendo a *El corredor nocturno*, las únicas obligaciones de López consisten en salvar la empresa de la quiebra, hacer que vuelva a ser rentable y convertir el sacrificio de unos dependientes en instrumento de amenaza para los supervivientes, de manera tal que se sientan obligados a una mayor productividad individual. El dinero que la empresa produce, en su fría materialidad y ausencia de matices, se configura –en el pedido presidencial– como el más terrible nivelador, puesto que va vaciando a los seres humanos de su valor como personas. Ante el frío cálculo de su presidente, López es capaz de proponer –por miedo a demostrarse (y descubrirse) endeble– una propuesta de despidos aun más calculadora y cínica, que nace de la íntima sensación de no sentirse tan “fríamente despiadado y sin escrúpulos” como su rol jerárquico en la empresa, y su presidente, le exigen. Así contesta Eduardo: “¿Tiramos por la ventana a los necesarios o nos cubrimos y arrojamos a algunos más?”⁶⁶²

⁶⁶⁰ Noguerol, Francisca: *Augusto Monterroso*, Madrid, Eneida, 2004, p. 29.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 96.

Es en este momento, en el que el protagonista parece alcanzar la cumbre de su cinismo, cuando comienza para él un largo proceso de reflexión existencial que lo llevará a la revisión ética de sus actos pasados y a un gradual cuestionamiento de su vida más reciente. La capacidad de recuperación de los acontecimientos del pasado, en pos de un aprendizaje futuro a partir de los errores cometidos, es –según afirma Benjamin– un instrumento no sólo útil, sino fundamental para el conocimiento interior del ser humano; apoyándose en los trágicos eventos de la historia del siglo XX europeo, el filósofo alemán recuerda que “sólo aquél que sabe mirar su propio pasado como el monstruoso producto de la compulsión y la necesidad, será capaz de recuperarlo como algo valioso para sí mismo en el presente”.⁶⁶³

Cabe aquí destacar que este proceso de análisis y recuperación de un pasado reciente convertido en símbolo de la pérdida de la humanidad surge a partir de la aparición de Conti; es decir, del ingreso en la trama de un personaje cuyo perfil se va delineando en su esencia inmaterial: quien al principio parecía ser un maniático perseguidor de familias acomodadas se configura –a medida que la historia avanza– como una proyección de la mente de López y termina siendo para él un espejo en el que mirarse, instrumento indispensable para reflejar su adquirida capacidad de enfrentarse a su propia conciencia. El mismo Burel afirma que el reconocimiento de la inexistencia de Conti como individuo real –dentro de la ficción–, no es un proceso inmediato en la mente de su presunta víctima; afirma el escritor que sólo “en una segunda apreciación se pueden explicar [la naturaleza incorpórea de Conti y] un examen de conciencia de parte del protagonista. Pero, evidentemente, el hecho de perder lo que [López] tiene y de enfrentarse a su pasado son elementos muy removedores: por ello, en algún momento, las dos sensaciones convergen y generan en López una lectura desde el presente de todo lo que tuvo que hacer para llegar adonde está.”⁶⁶⁴

La ambigüedad acerca de la naturaleza incorpórea de Conti y el hecho de que su existencia como simple emanación de la conciencia del protagonista no sea un rasgo detectable en un primer nivel de lectura, dependen de la modalidad discursiva adoptada

⁶⁶³ Benjamin, Walter: *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 118.

⁶⁶⁴ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el Apéndice.

por Burel, basada en una descripción de los hechos a partir de la mirada sesgada de López y su familia. El protagonista, y el lector con él, no alcanza –desde su perspectiva parcial– a captar de inmediato la esencia inmaterial de Conti, ni su función de espejo: percibirlo como una amenaza concreta, en vez de una proyección de su conciencia, permite al protagonista adoptar, por lo menos al principio, una actitud en la que confluyen agresividad y deseo de venganza, pero sobre todo impotencia y victimismo. Él mismo lo revela así: “De pronto, la impotencia me invadió como una fiebre extraña y agobiante”.⁶⁶⁵

La cada día más insistente presión que Conti ejerce en López hace que éste supere su estado de impotencia en el sentido de aceptar su pasada insensibilidad como una realidad imposible de eliminar, y reconozca haber vivido de la mentira; si bien la “lectura desde el presente” de sus actos del pasado necesita de una elaboración lenta, la nueva condición anímica que experimenta lo induce a un examen de su anterior falta de ética, una condición que resulta evidente tanto en los momentos de reflexión introspectiva del protagonista como en sus relaciones con colegas o colaboradores de grado inferior. Un ejemplo de la primera situación se hace patente cuando Eduardo admite que “el problema de mentir empieza cuando uno se cree sus propias mentiras. Me dije que la compañía iría bien luego de que yo arrojase gente por la ventana”.⁶⁶⁶ Una situación representativa del segundo caso se vislumbra, en cambio, a partir del impacto en él de las palabras acusadoras y al tiempo resignadas de Galván, el empleado anciano, que lo acusa de prepotente y ambicioso: “También era [usted] un poco arrogante y con esa cosa despectiva que a veces tienen los ambiciosos. Y ahora me viene con consultas a mí, el eterno postergado, el sobreviviente. Tiene miedo y se le nota, está encima de la pirámide y puede caerse”.⁶⁶⁷

Como resulta claro en las palabras de Galván, en la estructura narrativa construida por Burel no es sólo Conti quien se encarga de la acción terapéutica de despertar la adormecida conciencia del protagonista; por el contrario, a partir de la aparición reveladora de éste el autor plantea para su personaje un discurso educativo

⁶⁶⁵ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 89.

⁶⁶⁶ *Ibíd.*, p. 113.

⁶⁶⁷ *Ibíd.*, p. 77.

polisémico, fundado en una multiplicidad de voces, que funcionan como otros tantos canales de comunicación. En el caso que se acaba de mencionar, resulta Galván el portador del mensaje de condena; antes –como vimos– lo había sido la viuda de Antonio Iribarne; más adelante, lo que removerá el sentido de culpabilidad del protagonista será la reaparición en la oficina de Mario Polanski, un antiguo colega despedido por su culpa y convertido en un idiota incapaz de resistir a su situación de paro, pobreza y olvido.

Volviendo a la frase que Galván dirige a López, cabe señalar que la referencia a la condición privilegiada de este último –su estar “encima de la pirámide”–, implica una serie de objetivos materiales que superan la mera detentación del poder: Eduardo ha tratado, hasta ese punto de inflexión, de apoyarse en el poder para alcanzar una serie de objetivos complementarios bajo las formas del lujo, la fama y el acceso a privilegios destinados a una franja restringida de la población urbana. En relación con este uso del poder, el anhelo del protagonista bureliano viene a coincidir con algunas de las distintas representaciones literarias de la figura de Fausto⁶⁶⁸; esta afinidad encuentra una confirmación en las palabras de Berman, cuando sostiene que “las encarnaciones anteriores de Fausto habían vendido sus almas a cambio de ciertas cosas buenas de la vida claramente finitas y universalmente anheladas: dinero, sexo, poder sobre los otros, fama y gloria”.⁶⁶⁹ La adquisición de estas “cosas buenas de la vida”, sin embargo, nace de una visión limitada de la realidad, que surge de la negación del ser a mirar a su alrededor y a tomar conciencia de cómo sus acciones impactan en los demás.

Si es verdad, como recuerda Berman, que “para comprender la tragedia de Fausto debemos juzgar su visión del mundo no sólo por lo que ve [...] sino también por lo que no ve: las realidades humanas que rehúsa mirar, las posibilidades con las que no soporta enfrentarse”⁶⁷⁰, entonces, cabría preguntarse –a esta altura– de qué manera trabaja la mirada de López. Sabemos que su visión del mundo y sus certezas empiezan a

⁶⁶⁸ Entre las muchas versiones antiguas del mito de Fausto que Berman usa como soporte para su análisis, señalamos: *Faustbuch*, de Johan Spiess, del año 1587; *Tragical history of Doctor Faust*, de Christopher Marlowe, del año 1588 y la versión romántica de Wolfgang Goethe, publicada en 1806 (la primera parte) y en 1832, la segunda.

⁶⁶⁹ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., pp. 30–31.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, p. 58.

claudicar por culpa de la aparición de Conti, o gracias a ella: antes, las realidades humanas a su alrededor resultaban para él invisibles. De la misma manera que las anteriores versiones literarias de Fausto, el protagonista de *El corredor nocturno* rehusaba mirar todo lo que supondría un juicio de sus actos hacia los demás, como si esta negación de la alteridad fuera –para su conciencia– una suerte de salvaconducto que él mismo se otorgaba y que le permitía sustraerse al enfrentamiento con otras posibilidades, menos egoístas, de interacción.

Dentro del panorama de la literatura en español de las últimas décadas, destaca la existencia de otro personaje de ficción que, de manera similar a López, experimenta unas reacciones contrastantes dentro de un espacio urbano altamente dinámico: primero, a través de una agresividad dirigida a la mera consecución de objetivos materiales y, en una segunda etapa, adentrándose en un espacio personal de introspección que lo lleva a enfrentarse, temporalmente, con su conciencia. El personaje al que se hace referencia es Onofre Bouvila, el paupérrimo inmigrante protagonista de la novela de Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios* (1986). Éste, llegado a Barcelona desde un pueblo del interior de Cataluña poco antes de la Exposición Universal de 1888, consigue –gracias a una falta de escrúpulos tan absoluta que lo convierte en un criminal– ascender a la cima del poder económico y financiero de la época; sus objetivos son logrados mediante una serie de actos de violencia, prevaricaciones y asesinatos, ante los que no experimenta ningún remordimiento, considerando que el hecho de no ser el ejecutor material de los mismos lo ampara, otorgándole una suerte de impunidad moral. La visión del mundo de Bouvila resulta alterada por su deseo enfermizo de ascenso social y posesión de riquezas, por el afán de no volver a la miseria experimentada de niño en la casa paterna y, de adolescente, en la lóbrega pensión de sus primeros años barceloneses. A causa de esta insaciable sed de acumulación, a lo largo de su vida es mucho más lo que no ve que lo que ve: al igual que López, el personaje de Mendoza no rehúsa simplemente mirar otras realidades humanas, sino que su negativa a enfrentarse a ellas surge de la incapacidad de verlas. Lo visible resulta aquello a lo que el hombre se enfrenta: ninguno de los dos personajes ficcionales quiere acceder a una revisión de su perspectiva por miedo a descubrir otro punto de vista que amplíe, trastocándola, su

mirada. Que la ceguera de ambos sea el resultado de un acto de voluntad, lo demuestra también la reflexión de Enrique Turpin, que señala cómo “lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y, una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella”⁶⁷¹.

No obstante, llega también para Bouvila un momento en el que se ve obligado a “mirarse al espejo” que le pone delante el viejo dueño de la pensión de sus años juveniles; el señor Braulio, hombre de carácter inestable y aficionado al travestismo, lo encara, haciéndole escuchar lo que todo el mundo piensa de él sin que nadie se hubiera atrevido antes a manifestarlo: “[...] Porque eres malo, porque no hay cosa ni persona que no estés dispuesto a sacrificar para conseguir lo que te propones”⁶⁷². La imposibilidad de dar a estas frases de condena una continuidad en el tiempo de la ficción y la ausencia –en la obra de Mendoza– de una persecución tan perseverante como la que ejerce Conti en *El corredor nocturno* son los factores que impiden que el personaje de Braulio tenga, en *La ciudad de los prodigios*, el mismo poder catártico que adquiere el “benefactor” de Burel.

Muchos años después de aquella confrontación aparentemente estéril con Braulio, sin embargo, Onofre Bouvila experimenta –en circunstancias muy diferentes– una etapa de introspección que lo lleva a plantearse de qué manera había mirado el mundo a su alrededor hasta ese momento, reconociendo –como López– su incapacidad de redención y la parcialidad de su mirada: “Qué no daría yo por volver a vivir, pensaba; no pido empezar de nuevo, eso es imposible y por otra parte es seguro que volvería a vivir como he vivido. [...] Ay, si volviera a vivir lo vería todo con ojos distintos”⁶⁷³.

5.1.4 *La ciudad como cuna de valores objetivos: afirmación de los contenidos impersonales de la vida.*

⁶⁷¹ Turpin, Enrique: “La mirada de la *M*. Un estudio de optometría literaria”. En Sánchez, Yvette/Spiller, Roland: *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004, p. 213.

⁶⁷² Mendoza, Eduardo: *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 309–310.

⁶⁷³ *Ibíd.*, p. 462.

En los capítulos anteriores, el análisis de los procesos de transformación radical que las grandes ciudades –*en primis* París– experimentaron en la última década del siglo XIX había puesto en evidencia algunas fundamentales consecuencias sociales para sus habitantes: lo que todavía queda pendiente de ser analizado, y que será objeto de nuestro estudio en la presente sección, es la relación existente entre, por un lado, las mencionadas transformaciones del panorama urbano y, por otro, la posibilidad de acceso de los ciudadanos a la experiencia de contemplación de los bienes más variados que la metrópolis expone a su mirada. En relación con la nueva condición de superexposición de las mercancías, lo que cabe aquí destacar –en primer lugar– es el valor de *exemplum* que el plan de desarrollo urbano promovido por el barón de Haussmann tuvo en este proceso. Pese a haber surgido con finalidades estratégicas de control social, la remodelación haussmanniana acabó convirtiendo por primera vez en la historia a la ciudad en un espacio abierto, expuesto a la mirada de sus habitantes. Los nuevos paseos urbanos arbolados, los grandes bulevares y las anchas aceras transformaron no sólo el panorama de la ciudad, sino que –como sostiene Álvaro Salvador– permitieron al “ciudadano desocupado [...] entretener su ocio con la contemplación de las mercancías expuestas a sus ojos”.⁶⁷⁴ La internacionalización de los mercados dio lugar a una ampliación de las redes de exportación e importación, haciendo posible el desplazamiento de productos por todo el planeta y creando una dinámica económica en la que todo pudo ser vendido y comprado, como mercancía. Los lugares privilegiados de estos intercambios son los grandes centros urbanos, donde los bienes son expuestos sin restricciones a todos los habitantes. Así lo confirma Salvador al señalar que: “La transformación de las ciudades hace que esos objetos puedan exhibirse democráticamente ante la mirada de todos los ciudadanos”⁶⁷⁵. La creciente expansión de este proceso genera, a su vez, una consecuencia esencial para el presente enfoque: a medida que se expande la fantasmagoría de la exposición y se extiende la exigencia de competitividad entre productores/proveedores, la ciudad acaba ofreciendo cada día más las condiciones fundamentales para un proceso de acentuada división del trabajo.

⁶⁷⁴ Salvador, Álvaro: *El impuro amor...* Op. cit., p. 51.

⁶⁷⁵ *Ibíd.*, p. 51.

La concentración en ella de una gran cantidad de individuos, y la competencia que se genera para acaparar a los posibles clientes-compradores, son dos factores que obligan a cada productor de bienes o proveedor de servicios a alcanzar un nivel de especialización extremado, para no correr el riesgo de verse superado y sustituido por sus competidores. La vida en la gran ciudad ha transformado los conceptos de supervivencia y competencia, y ha convertido la que antaño era una lucha con los elementos de la naturaleza para garantizarse el sustento diario en otro tipo de enfrentamiento: el *para el hombre*, en el sentido de que el premio ya no es fijado por la naturaleza, sino por el ser humano. Y esto porque, en la metrópolis, quien ofrece un producto o un servicio se ve obligado a un continuo esfuerzo para tratar de suscitar en su público necesidades siempre nuevas y cada vez más específicas. Se generan, así, dos exigencias: la primera apunta a una extrema especialización de las prestaciones para encontrar una fuente de ganancias todavía no explotada; la segunda hace referencia a la búsqueda de una oferta –de productos o servicios– que se caracterice por su insustituibilidad.

La presencia de estas dos exigencias, interrelacionadas, trae como consecuencia una diferenciación de las necesidades de los consumidores, un refinamiento de sus gustos y un enriquecimiento de su capacidad de elección, todos elementos que –a su vez– llevan necesariamente a una diferenciación personal creciente dentro del marco de los consumidores. El paso siguiente, a partir de esta diferenciación, es lo que según Simmel se puede definir como la “individualización espiritual en sentido estricto de los atributos anímicos, a la que la ciudad da ocasión en relación a su tamaño”.⁶⁷⁶ Esta tendencia hacia la maximización de la individualidad se relaciona, en una gran ciudad, con un giro copernicano en las modalidades de desarrollo de la subjetividad urbana, puesto que –siempre según el alemán– “el desarrollo de las culturas modernas se caracteriza por la preponderancia de aquello que puede denominarse el *espíritu objetivo*, sobre el *espíritu subjetivo*”.⁶⁷⁷

Simmel sostiene que en todas las manifestaciones humanas –desde el arte hasta la ciencia, pasando por las leyes y las técnicas de producción–, y hasta en el lenguaje y en

⁶⁷⁶ Simmel, Georg: *El individuo...* Op. cit., p. 393.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, p. 394.

los objetos de uso diario, está presente una cantidad de espíritu cuyo continuo crecimiento es superior a la rapidez con la que aumenta el desarrollo espiritual del ser humano. De ahí que se genere un desequilibrio entre la evolución cuantitativa del espíritu objetivo, que prevalece, y el subjetivo. Para comprobarlo, es suficiente examinar la enorme “masa de cultura” que a partir de finales del siglo XX se ha incorporado en los objetos, en las instituciones y hasta en los instrumentos que el ser humano usa habitualmente para su confort, y comparar esta cantidad con el muy inferior y más lento progreso cultural de los seres humanos, en el mismo periodo. De esta comparación resultaría la siguiente situación: entre los dos procesos se vislumbraría una brecha, en el sentido de una notable diferencia en la velocidad de crecimiento entre lo objetivo y lo subjetivo e, incluso, una cierta regresión de la cultura del ser humano en términos de espiritualidad, delicadeza e idealismo. La causa de esta creciente distancia depende, en máxima parte, del aumento de la competencia, que –a su vez– es la causa de la especialización laboral extremada: ésta exige al individuo una prestación cada vez más unilateral, que –llevada a sus extremas consecuencias– causa un debilitamiento de su desarrollo personal.

La ciudad es el gran escenario capaz de generar una cultura que sofoca la personalidad: en las comodidades proporcionadas por técnicas que anulan las distancias, en las instituciones del Estado, en los centros de cultura y de formación, en los edificios y en las mismas estructuras de la vida en comunidad se encuentra una tal abundancia de este espíritu impersonal que los valores subjetivos están destinados a sucumbir. Si es verdad, por un lado, que la vida urbana ofrece al sujeto una enorme cantidad de estímulos, atracciones, posibilidades de emplear el tiempo y ocasiones para un vertiginoso obrar del intelecto, por otro lado tiende a llenar de estos contenidos impersonales la existencia de sus habitantes, postergando o anestesiando la actividad de la conciencia y obligando a otros modos de percepción. Como señala Crary: “Se podría decir que uno de los aspectos cruciales de la modernidad es una crisis continua de la capacidad de atención, en la que las configuraciones cambiantes del capitalismo continuamente fuerzan la atención y la distracción al límite, con una secuencia

inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información, para después responder con nuevos métodos de dirigir y regular la percepción”⁶⁷⁸.

La presencia abrumadora de estas representaciones impersonales en la vida urbana tiende a la eliminación de los matices, de los rasgos más individuales y de las idiosincrasias más íntimamente ligadas a la subjetividad. La consecuencia de estas pérdidas es, según Simmel, que “la vida se compone cada vez más y más de estos contenidos y ofrecimientos impersonales los cuales quieren eliminar las coloraciones [...]; para que esto más personal se salve, se debe movilizar un máximo de especificidad y peculiaridad, se debe exagerar esto para ser también por sí misma”.⁶⁷⁹ Aplicando estas reflexiones a *El corredor nocturno*, la exageración en las manifestaciones de la vida urbana, necesaria para sobrevivir en un mundo que tiende a la anulación de la subjetividad, convierte la existencia de López en un torbellino en el que el afán de hacer y poseer es acompañado por un continuo aumento de la presión sobre él. En un diálogo entre el protagonista y Conti, en las primeras páginas de la novela, este último consolida su función de espejo de la conciencia, subrayando lo siguiente: “Estás demasiadas horas bajo presión, persiguiendo el bienestar y una anticuada idea de la seguridad. Tengo una carrera, te decís frente al espejo mientras te afeitás. Después desayunás mal y apurado te subís a tu auto japonés”.⁶⁸⁰ En este sentido, la forma de exageración que López manifiesta para que se le escuche y, en definitiva, para sobreponerse a los contenidos impersonales de la vida urbana, puede leerse como un proceso paulatino de pérdida de control sobre el tiempo y las propias energías.

Cabe recordar, para concluir, que el análisis de Berman se detiene en el esquema evolutivo de las historias literarias de Fausto, señalando un ulterior elemento de afinidad con el anti-héroe de Burel. Recuerda Berman: “En todas las versiones [...], la tragedia o la comedia se producen cuando Fausto pierde el control de las energías de su mente, que entonces pasan a adquirir una vida propia, dinámica y altamente explosiva”.⁶⁸¹ En el caso de *El corredor nocturno*, este fenómeno se produce, en el protagonista, de la misma manera; sin embargo, la historia del personaje montevideano no arranca cuando

⁶⁷⁸ Crary, Jonathan: *Suspensión de la percepción...* Op. cit., p. 13.

⁶⁷⁹ Simmel, Georg: *El individuo...* Op. cit., p. 396.

⁶⁸⁰ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 23.

⁶⁸¹ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 28.

pierde el control de su mente, sino en un momento posterior; es decir, cuando la aparición de Conti –símbolo de un traumático enfrentamiento con el subconsciente– lo induce a una toma de conciencia que lo lleva por un camino de reflexión introspectiva. Si, en una fase previa al comienzo de la novela, las energías de la mente del protagonista habían adquirido un dinamismo perverso, alejado de cualquier remordimiento ético y moral, la trama presenta al lector una historia *in medias res*: a partir de esta “dinámica altamente explosiva” que domina la vida intelectual urbana de López, y que se manifiesta como un hecho ya consolidado, Burel opta por contar la historia de la segunda etapa; es decir, centra el discurso en la descripción del proceso de revisión y aceptación. Por eso, es posible afirmar que el protagonista es presentado al lector en una fase vital en la cual la necesidad de someterse a juicio aparece en su conciencia, pero apuntando a una diferente adquisición del control de sus energías mentales, que no implica ninguna forma definitiva de redención.

5.2 EL FRACASO DEL INTELECTUALISMO URBANO: EL EXAMEN DE CONCIENCIA COMO NUEVO PRECIO DEL PODER.

El punto de partida moral del hombre es el egoísmo. Es el reflejo sentimental de la ley de la existencia, mediante la cual el ser tiende a persistir en su ser. La perversidad moral nace en el momento mismo en que el hombre concibe que hay otros seres similares a él y les sacrifica una parte de su yo.

(Marcel Schwob)

5.2.1 Una nueva lectura del mundo urbano: de espacio para la rememoración a universo tentador.

En la primera parte de esta segunda sección examinaré la función del escenario urbano en la novela, a partir de la elección de Burel de ubicar la trama en un contexto logístico opuesto al que había elegido en el caso de las dos obras anteriores. Ya se ha visto que, cuando la misteriosa y ambigua figura de Conti se instala en la vida del protagonista, éste lleva una existencia acomodada en un área de la ciudad –el barrio burgués de Pocitos, con su amplia bahía arenosa y su cuidado paseo marítimo– que representa una de las zonas más emblemáticas del Montevideo próspero de la primera mitad del siglo XX. La elección por parte de Burel de ubicar en un espacio urbano dimensionalmente limitado y socialmente privilegiado las andanzas de López previas a su encuentro con Conti responde a una doble exigencia de la trama: por un lado, mediante una bien determinada elección logística, el autor consolida la posición socioeconómica de su personaje, reafirmando así la distancia que existe con otros protagonistas que habitan las páginas de sus otras novelas y de autores esenciales de las letras uruguayas de los últimos cincuenta años. El protagonista del *El corredor*

nocturno no es en absoluto un personaje marginado, un Eladio Linacero de onettiana memoria que se ha visto llevado por la vida hacia a una progresiva decadencia, hasta admitir, en vísperas de cumplir los cuarenta años, que “Nunca me hubiera podido imaginar así a los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza [...] Ni siquiera tengo tabaco”.⁶⁸²

En antítesis con aquellas figuras literarias que viven su decadencia entre el deterioro ambiental y la escasez material, la colocación de la historia en Pocitos consagra a López como un hombre acompañado por el éxito profesional; Eduardo es un privilegiado urbano: vive en el lujo de un apartamento con vista a la rambla costanera y a la bahía, sus dos hijos juegan en la cuidada Plaza Gomensoro (el escenario predilecto por las quinceañeras montevideanas para el reportaje fotográfico que las inmortaliza vestidas de pequeñas novias el día de su “cumpleaños de quince”), y –junto a su mujer– suele dedicar las pocas tardes libres de compromisos laborales al consumo de cultura como cuando, por ejemplo, visitan fugazmente exposiciones de pintura en el Museo de Artes visuales, en el exclusivo barrio de Punta Carretas: “Pasé a buscarla por el consultorio y luego fuimos a visitar una exposición recién inaugurada en el Museo de Artes Visuales. Se trataba de una muestra del arquitecto, dibujante y grabador veneciano Piranesi”⁶⁸³.

En varias ocasiones el autor ha reiterado que la elección de este contexto ambiental surge de una condición deliberada y necesaria: si la ubicación del relato no se centrara en este espacio de bienestar, la historia no podría apoyarse en uno de sus pilares, puesto que serían inefectivas las intimidaciones de esa presencia mefistofélica que de golpe se instala en la opulenta y cínica existencia del protagonista, amenazando con hacerle perder los privilegios materiales logrados hasta ese momento. En particular, un muy breve diálogo entre los dos personajes pone en evidencia, de forma simultánea, tanto la ubicación geográfica del espacio vital de López como la sensación de miedo indefinido y todavía inexplicable que le transmite la simple presencia de Conti:

–Voy para Pocitos, dije.

⁶⁸² Onetti, Juan Carlos: *El pozo*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2007, p. 44.

⁶⁸³ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 70.

–Perfecto, te queda de paso. Vivo cerca del Ombú. ¿Vos dónde vivís?

–La rambla –respondí con vaguedad y deseando que Raimundo no exigiera más datos”⁶⁸⁴.

La creación de un universo de oposiciones, que sirve –según se acaba de decir– para subrayar la existencia de fronteras infranqueables entre dos mundos, es un recurso narrativo utilizado con frecuencia por Roberto Arlt. La fuerza significativa de los contrastes resulta evidente, sobre todo, en la simbología presente en *Los siete locos*. Según observa Komi: “Existen [...] objetos particularmente propicios a la creación de un ambiente de miseria y rencor [...]. Pero existen también otros –como el sonido de un piano, la puerta de un garaje o un coche– que tienen la potencia reveladora de un mundo de felicidad familiar de las clases medio-altas”⁶⁸⁵.

Por otro lado, además de ejercer una función de contraste, la ubicación del protagonista en este territorio urbano privilegiado es un instrumento del que el autor se sirve para poner al desnudo ante el lector la hipócrita lógica sobre la cual López ha ido construyendo su vida; en relación con esta hipocresía existencial, y deteniéndose en el significado social del marco ambiental elegido por Burel, Aínsa confirma: “La rambla de Pocitos por la que corre deportivamente Eduardo López [...] es representativa del status por el que paga un alto precio moral el ejecutivo que encarna”⁶⁸⁶. A partir de la elección de López y de la observación de Aínsa, se hace necesario examinar brevemente las dinámicas de reubicación social experimentadas por la ciudad de Montevideo: resulta evidente que, a lo largo de los últimos cincuenta años, la capital uruguaya ha tenido que pagar un alto precio –en términos de desestructuración de un tejido consolidado– ante las nuevas necesidades de sus habitantes, sus cambiantes condiciones económicas y las consiguientes dinámicas de movilidad interna. En este sentido, la decadencia de barrios urbanos enteros se aceleró no sólo como consecuencia de una creciente y difundida pobreza, sino también a partir del gradual abandono de áreas que antaño eran zonas residenciales, ubicadas lejos de la costa (basta pensar en el Prado).

⁶⁸⁴ *Ibíd.*, p. 20.

⁶⁸⁵ Komi, Christina: *Recorridos...* Op. cit., p. 136.

⁶⁸⁶ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Op. cit., p. 67.

Este proceso de alejamiento, debido a razones no directamente relacionadas con problemas económicos de sus agentes, conllevó el paulatino abandono de áreas históricas en pos de la búsqueda de viviendas a orillas del río, emblemáticas del nuevo estatus socioeconómico alcanzado.

Fue sobre todo a partir de la década del sesenta cuando una parte de la literatura nacional comenzó a reflejar en sus páginas las nuevas dinámicas sociales de movilidad urbana, pese a que éstas habían empezado a manifestarse ya en la década del cuarenta. Un testimonio representativo es el que ofrece María de Montserrat, que localiza temporalmente su novela *Los habitantes* (1968) en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, centrandó su narración en las familias de un barrio en lenta decadencia y evidenciando dos tendencias básicas de este proceso: primero, las insalvables consecuencias de esta peculiar forma de migración para aquellos sectores de la ciudad ubicados principalmente en la zona norte, destinados a la decadencia material y al olvido social. En segundo lugar, la narración tiene el valor de ficcionalizar el comienzo de una etapa de auge para toda la zona de la costa que no parece todavía detenerse. La autora subraya la nueva organización social de la ciudad:

Cuando el asunto de las playas –moda, manía, locura pasajera, según decían algunos equivocadamente– acarrió la ruina, la decadencia y en cierto modo el descrédito de barrios elegantes como el Prado, Colón y sus alrededores, hubo quien sin haber disfrutado de aquel vivir [...] se sintiera tan tocado de cerca por el cambio como podía estarlo aquel viejo señor, que en la terraza de su nueva casa en Pocitos añoraba el aire del Norte purificado por eucaliptos, lejos de ese mar que todo lo dañaba⁶⁸⁷.

A partir de la lectura de este texto, es fácil identificar –por debajo de las dinámicas de desplazamiento físico– la consolidación de una fragmentación social que todavía sigue vigente en Montevideo. Nos referimos a la creación de una nueva frontera urbana, una línea invisible que separa –por una parte– aquellos individuos cuyos recursos les han permitido instalarse en los nuevos barrios de la costa, y –por otra–, los que han tenido que quedarse en las decaídas áreas lejos de las bahías y playas del este urbano, permaneciendo en zonas caracterizadas por una progresiva degradación. El

⁶⁸⁷ Montserrat de, María: *Los habitantes*, op. cit., pp. 105–106.

tema de la polarización de la sociedad y –por ende– de la distribución espacial de la población es examinado por los autores de *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, quienes –a partir del peculiar ejemplo de urbanización de Ciudad de la Costa⁶⁸⁸– reflexionan sobre los procesos de expansión demográfica del país y afirman que “el aspecto visual más negativo del modelo de urbanización latinoamericana y uruguaya es la marginalidad de parte de la población y la polarización de su espacio geográfico entre zonas de marcado bienestar que conviven con áreas de absoluta pobreza”.⁶⁸⁹

Este paréntesis sobre los efectos de la movilidad social montevideana, y sus consecuencias en términos de polarización, nos permiten volver a la novela de Burel con una serie de datos útiles para medir con más precisión el precio que López tiene que pagar para “cruzar la frontera”; es decir, cuál es el coste en términos tanto individuales como sociales, para asentarse en una condición de bienestar y en un espacio físico que reflejan su nueva condición. Y bien, este precio resulta cada día más alto, pues cuanto más se convierte en norma su amoralidad en los asuntos profesionales, y crece su indiferencia hacia el próximo, más traumático y doloroso resulta el impacto de la visión de sí mismo que su conciencia y el espejo le devuelven, Conti mediante. Acabo de utilizar el término “frontera” para hacer referencia a aquellos márgenes que delimitan el mundo que López ha conquistado para sí y su familia, enmarcando un pequeño universo que adquiere los rasgos de un presidio sometido a la lógica del bienestar a cualquier precio.

Sin embargo, el Montevideo más tradicional y menos metropolitano, que ha hecho de escenario para las novelas analizadas en el tercer y cuarto capítulos, no ha

⁶⁸⁸ El caso de la Ciudad de la Costa, zona marítima extraurbana, representa un espejo de las dinámicas de desplazamiento urbano en Montevideo. Los autores del ensayo destacan: “desde finales de la década de 1980 este conjunto de balnearios comenzó a tener un crecimiento demográfico de enorme magnitud. Este proceso tuvo diferentes causas. Por un lado, el desplazamiento de sectores de clase alta hacia lugares considerados de mejor calidad de vida. Por el otro, se puede vislumbrar una tendencia parecida por parte de sectores de clase media, aunque en este caso es posible que la decisión de trasladar la residencia al balneario esconda la imposibilidad de mantener dos viviendas. La expansión demográfica en la Ciudad de la Costa provocó una importante demanda de mano de obra, particularmente en el sector de los servicios. Este desarrollo atrajo también a sectores de población de nivel económico muy bajo, seducidos por la posibilidad de encontrar un empleo. Desde el punto de vista urbanístico, este proceso condujo a que la Ciudad de la Costa sea un emplazamiento claramente dual, con una zona de buen nivel adquisitivo inmediatamente cercano a la costa y otra de asentamientos precarios, que rodea la ruta Interbalnearia”. AA VV: *Historia del Uruguay...* Op. cit., p. 273.

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, p. 273.

desaparecido del todo: fuera del espacio privilegiado donde vive Eduardo, cruzada la frontera, se encuentra el territorio del deterioro silencioso, un mundo de calles mal iluminadas, veredas destartadas y edificios ruinosos que se extiende en varias zonas de la ciudad, en las que la decadencia parece seguir su imparable trayecto. Lo que Burel consigue poner en evidencia es la existencia paralela de estos dos universos –el mundo del tiempo acelerado de las multinacionales y sus miembros por un lado, y el ritmo pausado de los barrios tradicionales por otro– y crear entre ellos una relación no antagónica sino de intercambio; en términos descriptivos, este diálogo se construye a partir de un discurso de oposiciones: por ejemplo, entre las referencias al pequeño y cuidado jardín de flores siempre bien regadas de la Plaza Gomensoro, y la descripción de una serie de vestigios ruinosos que el protagonista va (re)descubriendo en el corazón más antiguo de Montevideo, cuando Conti lo obliga a una visita nocturna por la Ciudad Vieja, entre estrechas y tortuosas calles y lóbregos corredores mal iluminados.

La descripción de dos espacios de referencia tan diferentes entre sí no responde sólo a la exigencia de una confrontación tangible e inmediata entre la lentitud algo decadente del antiguo barrio colonial y la llamativa pero fugaz estética de las altas torres acristaladas levantadas sobre la rambla costanera. Por el contrario, la inserción en la novela de episodios puntuales ambientados en recónditas zonas de la Ciudad Vieja se configura como un recurso narrativo mediante el cual se presenta al lector un viaje *usque ad infera*; es decir, el autor relata la caída del protagonista en un mundo subterráneo desconocido, describiendo su inmersión en una realidad oscura, opuesta a la propia y a la cual se ve obligado –a su pesar– a ingresar.⁶⁹⁰ En relación con el significado de la visita a la Ciudad Vieja y, en particular, al descenso a un misterioso local nocturno, Burel confirma su voluntad de representar una caída en un pozo y

⁶⁹⁰ Hay que tener presente que la Ciudad Vieja pasó por una etapa en la que fue objeto de demonización por los altos cargos de la dictadura y abandonada a su decrepitud. Así comenta Aínsa la voluntad de los militares de arrasar con el patrimonio colonial de esa zona urbana, y su afán de lucro: “Como todo ser querido, Montevideo ha envejecido y muestra sin retoques ni cirugías estéticas sus arrugas ciudadanas más lacerantes, las ruinas de la barbarie más reciente, cuando durante el período de la dictadura 1973-1985 se demolió por especulación inmobiliaria y mera desidia parte del tejido urbano de la Ciudad Vieja, transformada en una zona carcomida”. Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 44.

admite: “Sí, evidentemente el descenso a ese local nocturno de la Ciudad Vieja, *La Puerta Roja*, y el recorrido laberíntico son un viaje a los infiernos”.⁶⁹¹

La metáfora de la que Burel se sirve propone el siguiente paralelismo, basado en la reelaboración de informaciones ya conocidas por el lector: éste sabe que la aparición de Conti en la vida de López lo ha obligado a enfrentarse a su pasado, en el sentido de volver a examinar –bajo la nueva lupa proporcionada por su diferente predisposición ética– aquellos años caracterizados por la falta de escrúpulos y la ausencia de códigos morales en su profesión; también sabe que esta confrontación lo ha forzado a asumir –bajo un nuevo concepto de moralidad, en el sentido de toma de conciencia de sus actitudes– la verdadera naturaleza y el origen de su brillante ascenso laboral. Basándose en este cambio en la percepción de sí mismo, que López experimenta en relación con su pasado más reciente, Burel se sirve del recurso del “viaje al infierno” para suscitar también en el protagonista la rememoración de un episodio de un pasado mucho más lejano y casi olvidado, que se remonta a los años de su infancia. La inmersión en la oscuridad de *La Puerta Roja*, misterioso local nocturno ubicado en un sótano de la zona portuaria, conlleva la experiencia de desandar un laberinto urbano, cuya complejidad estructural refleja las dificultades del camino de recuperación de la memoria. Las tortuosidades del recorrido físico son descritas así por el protagonista: “Del espacio circular accedimos a otro pasadizo más estrecho que el anterior, que se bifurcó en otro, y finalmente llegamos ante una puerta alta y pintada de rojo. Una chapa de bronce verdoso fijada sobre la madera decía: *La Puerta Roja. Tragos y Experiencias*”⁶⁹².

Mediante la descripción del recorrido laberíntico y del descenso al lóbrego club nocturno, Burel quiere ofrecer la imagen metafórica de un camino de introspección: las vueltas y rodeos que su personaje da por calles oscuras significan un viaje a un lugar en el que el protagonista cumple una suerte de retorno hacia sí mismo. Sin la pretensión de alcanzar la exhaustividad en relación con el tema del “viaje” al laberinto, cabe señalar que, en el ámbito rioplatense, el uso de un escenario urbano fragmentado y laberíntico ya se había manifestado de forma clara en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto

⁶⁹¹ Ver entrevista “Hugo Burel y los territorios posibles. Rescate del pasado, enfrentamiento con el presente y dislocación del tiempo en tres novelas del escritor uruguayo” incluida en el Apéndice.

⁶⁹² Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 166.

Arlt⁶⁹³. Circunscribiendo mis reflexiones al espacio literario uruguayo más reciente, se observa –en primer lugar– que las referencias a un camino laberíntico aparecen reiteradamente en la literatura de escritores como Mario Levrero o Silvia Larrañaga, entre otros. En particular, en la ya mencionada trilogía sobre la ciudad, Levrero coloca a sus personajes en ámbitos que parecen creados para que el ser humano pierda las coordenadas espacio-temporales, como en el caso del siguiente fragmento extraído de *El lugar*: “Me precipité en la pieza siguiente, y luego en la otra, y así recorrí como un huracán una serie de piezas desocupadas, todas parecidas en sí, hasta que me encontré otra vez con seres humanos”.⁶⁹⁴ El laberinto que Levrero traza en su novela se compone de una serie aparentemente infinita de cuartos sin luz natural, idénticos entre sí, en los que el protagonista se ve obligado a adentrarse, tras haber despertado una mañana en uno de ellos. Lo inexplicable de la situación se diluye gracias a la sutileza del *plot* narrativo elaborado por Levrero, que traslada la atención de la absurdidad de la situación a la esfera de la ensoñación y su escurridiza materia.

El perderse en un espacio laberíntico constituye, en la obra de Levrero, no sólo una manera de representar literariamente sentimientos de incompreensión e incomunicación entre seres humanos, sino que es un instrumento para transmitir una sensación permanente de acoso, que el hombre padece a diario y que pone en evidencia la influencia del modelo kafkiano en su discurso narrativo. La principal diferencia entre el mensaje de Kafka y la impostación de Levrero reside en que, en el escritor de Praga, el poder –como amenaza latente o peligro concreto– es un elemento fundamental e imprescindible de la trama, mientras que, en el montevideano, a la centralidad de este poder la sustituye una forma de absurdo existencial, que extrae su inspiración de la lectura de Samuel Beckett y Eugène Ionesco. En Kafka, la estructura narrativa se construye a partir de una metaforización alegórica de los hechos contados y, sin

⁶⁹³ Poniendo en evidencia una afinidad ambiental notable entre el escenario de *El corredor nocturno* y las dos novelas de Arlt que se acaban de citar, Maryse Renaud sostiene que, en Arlt, “la ciudad [...] resulta fragmentada, parcelada en una multiplicidad de elementos. [...] A la precipitación siguen pausas en las que se evocan la estructura laberíntica de la ciudad, la superposición de niveles, de subterráneos dobles o triples que recorren la interioridad de la urbe hasta darle una profundidad infernal”. Renaud, Maryse: “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En Campra, Rosalba: *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori, 1989, p. 201.

⁶⁹⁴ Levrero, Mario: *El lugar*, Barcelona, Mondadori-De Bolsillo, 2004, p. 34.

embargo, esta metaforización consigue mantenerse siempre anclada a una base de realismo. Por el contrario, en Levrero, la rica simbología presente en la trilogía de la ciudad remite a un universo de inspiración surrealista, en el que confluyen elementos de psicoanálisis: por eso, Constantino Bértolo, en su “Prólogo” a *París*, define el mundo ficcional levreriano como un espacio “de raíz surrealista o animista, que a veces recuerda o concuerda con el mundo mítico del inconsciente junguiano que nos hace evocar las imágenes dislocadas del Gombrowicz de *Cosmos* o *Ferdydurke*. Literaturas todas que, a su vez, nos remontan a la novela gótica, a Edgar A. Poe, al Conde de Lautréamont o a la plástica de Chagall, Arp o Giorgio De Chirico”.⁶⁹⁵

El corredor nocturno puede ser leído como el punto en que confluyen ambas tendencias, puesto que en sus páginas es posible evidenciar tanto la presencia del sentimiento de acoso de inspiración kafkiana, como –en un momento muy puntual de la trama– una conexión por parte del protagonista con el mundo del inconsciente. En la novela de Burel, la amenaza que la imaginería narrativa kafkiana atribuye a un poder que –aunque latente– no abandona del todo el espacio del realismo, y que en Levrero surge del absurdo existencial, se manifiesta bajo la forma de una proyección mental del protagonista. Si es indudable que desde las primeras páginas de la novela se respira una sensación persistente de acoso por parte de Conti, es imprescindible observar cómo, a medida que la trama se desarrolla, el lector descubre que el presunto acosador no es un ser real. La amenaza que López percibe –y que en este caso no es latente como la del poder kafkiano, sino concreta y tangible en su aparente realidad– acaba demostrándose resultado de un examen moral y termina –como en las historias de Levrero– conectándolo puntualmente con el mundo del inconsciente. La conexión con esta dimensión y con el universo de los sueños se muestra con particular claridad en el episodio del descenso a *La Puerta Roja*, en el que lo onírico y la impalpable materia de la que están hechos los sueños terminan por cargar de símbolos lo que, a primera vista, podría leerse como una simple salida nocturna de dos individuos que acaban de conocerse.

⁶⁹⁵ Bértolo, Constantino: “Prólogo”. En: Levrero, Mario: *París*, op. cit., p. 11.

Burel se sirve de una densa red simbólica –pasadizos oscuros, callejuelas laberínticas, escaleras, una puerta pequeña y medio escondida que el protagonista no será capaz de reencontrar, días después y solo– para que su personaje pierda el contacto con lo real y se entregue –a través de este mundo simbólico– al reencuentro con su pasado y al reconocimiento de sus contradicciones internas⁶⁹⁶. Los elementos que se acaban de citar constituyen un conjunto de conceptos colectivos que la conciencia social ha procesado e incorporado: su relevancia resultará más clara después de haber examinado de qué manera Levrero se sirve de la poética simbólica y hasta qué punto ésta entra en relación con el absurdo existencial de filiación existencialista presente en su obra. Para eso, es preciso examinar previamente qué formas adquiere el existencialismo levreriano y cómo enlaza con la presunta ausencia de realismo: se observa así que, si bien hay que admitir la influencia de la literatura de Onetti (*La vida breve*), Sartre (*La náusea*) y Camus (*El extranjero*) en la trilogía levreriana, sería un empeño estéril tratar de encontrar en la vida de sus personajes una representación basada en la utilización de material narrativo de condición realista.

En Levrero, la compleja red simbólica presente en su obra permite a sus extraviados héroes entrar en contacto con la realidad. Esta relación se mantiene a lo largo de las tres novelas, de manera tal que –confirma Bértolo– la conciencia del protagonista y narrador “no entra en contacto con lo real sino a través del ‘mundo simbólico’, que no es otra cosa que un conjunto de formas colectivas de la conciencia social muy literaturizada: el asilo-cárcel-manicomio-monasterio [...], la mujer fatal, ángel caído, [...] que actúa como salvación y perdición [...], la facultad de volar como metáfora de la libertad”.⁶⁹⁷ Una simbología literaria parecida, y cargada de significados, se evidencia –aunque si no tan marcada– en *El corredor nocturno*: en la densa oscuridad de los pasillos, en el descenso a las entrañas de la ciudad, en la imposibilidad para el protagonista de reconocer el camino a la luz del día, en el mismo local nocturno

⁶⁹⁶ La pérdida del contacto con lo real en este episodio resulta clave para la prosecución de la trama, pues representa el momento de mayor distancia entre el mundo urbano e “intelectual” en el que López elige vivir y el espacio de los sueños. Nada más acceder al local nocturno, Conti ratifica esta condición de suspensión de la realidad dirigiéndose así al ejecutivo: “Si te preguntás en dónde estamos, te diré que en ninguna parte [...], en el sótano de la ciudad y lejos del mundano ruido. [...]. Esto no figura en las guías y para el común de los noctámbulos es tan sólo una leyenda”. Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 167.

⁶⁹⁷ Bértolo, Constantino: “Prólogo”. En: Levrero, Mario: *París*, op. cit., pp. 14–15.

que se describe como un espacio sin ventanas, parecido a una gran celda dominada por colores lóbregos, como si fuera el simulacro de otra época: “Todo parecía imitado de una película norteamericana de clase B que, a su vez, imitase un cabaret sudamericano de los años cuarenta. En especial, porque nada parecía tener otro color que el gris, el negro y el blanco de los manteles”⁶⁹⁸, afirma un sorprendido y extraviado López. Se puede, así, afirmar que en el episodio de *La Puerta Roja* Burel construye una trama de motivos emocionales que surgen a partir de la inmersión en el laberinto de la Ciudad Vieja y siguen con la inmersión en el sótano, de la misma manera que en Levrero toda pretensión de reencontrarse con uno mismo pasa por un previo extravío en un espacio laberíntico que –en su caso– no conecta con ninguna ubicación geográfica precisa.

La misma ausencia de coordenadas espacio-temporales que aparece en Levrero se evidencia en la novela *Gran café*, que Silvia Larrañaga coloca en una región indefinida, manejando la falta de referencias epocales como un instrumento necesario para consolidar la sensación de extravío existencial vivido por su protagonista. La capital de esta no bien precisada región está siendo fagocitada casi por completo por una enorme estructura, el mismo Gran Café, que como un cáncer se extiende sin tregua devorando los edificios a su alrededor. Así describe la autora el proceso de incorporación obligada de la ciudad al establecimiento: “Construido sobre la base del café antiguo, se había ido ampliando primero gracias a la adquisición de locales o casas aledañas. Poco a poco, sin embargo, fue alcanzando dimensiones desmesuradas, arrasando con cuadras y manzanas, intimando a mudarse a zonas más alejadas a un número cada vez mayor de familias. Las ampliaciones y reformas sucesivas lo habían vuelto irreconocible [...]”⁶⁹⁹. En el interior del monstruoso edificio, los espacios laberínticos por los que la protagonista se pierde –en su doble intento de encontrar la salida y de perseguir a un misterioso hombre extranjero–, implican un mensaje de reflexión sobre el destino y la inextricable relación existente entre el azar, la voluntad individual y el determinismo. Sólo la experiencia de perderse en las entrañas del monstruo, después de verse obligada a subir y bajar por una escalera cuya lógica remite al Infierno de Dante, permite a la mujer captar en toda su esencia la magnitud de la

⁶⁹⁸ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 167.

⁶⁹⁹ Larrañaga, Silvia: *Gran café*, Montevideo, Trilce, 2001, p. 10.

obscena perversidad de este universo. La descripción de uno de los laberintos recorridos por la protagonista –en particular, las referencias a la ausencia de luz y a la estrechez de los pasadizos– evidencia la afinidad con la experiencia vivida por López en la Ciudad Vieja: “Al abrir la puerta, quedé sumergida en la oscuridad total [...]. Un resplandor tenue me indicó el camino por un corredor estrecho. Llegué a una escalera muy larga con varios recodos [...]. La luz y el aire, ambos escasos, provenían de estrechos y altísimos ventanucos enrejados”,⁷⁰⁰.

Volviendo a la inmersión experimentada por López en *El corredor nocturno*, cabe señalar que sus sensaciones –al encontrarse en un lugar desconocido, dominado por una tensión nerviosa creciente y en una situación de suspensión de la realidad que lo acerca inevitablemente a la esfera de los sueños–, remite a los sentimientos de impotencia y alejamiento de la realidad que prueba el protagonista de *El lugar*, frente a un mundo cuya organización lógica parece haber perdido todo sentido:

Parecía como que el pueblo entero estuviese formado únicamente por azoteas, sin calles ni plazas, ni el menor espacio libre entre un edificio y el otro. Cuando decidió deslizarse al interior de una casa, se dio cuenta de que no había otra forma de salir, aparte de la puerta de la azotea por la que había entrado, que unos pasillos y túneles, por los que finalmente optó, luego de muchas dudas y temores. Estos túneles lo llevaron [...] a otros lugares cerrados y desiertos⁷⁰¹.

La presencia de términos como “dudas” o “temores” en la descripción de Levrero recuerdan tanto la sensación de remordimiento –tardío e incompleto–, como el miedo que se evidencia en el personaje de López, para el cual la aparición de Conti acaba convirtiéndose al final en una ocasión de expiación: es gracias a su “presencia” que el ejecutivo bureliano emprende el viaje de reconocimiento de sus culpas y llega a reconocer su incapacidad de redención. En este sentido, la similitud entre el mensaje presente en la trilogía de Levrero y el discurso bureliano hace referencia al concepto de viaje de expiación, como se deduce de la siguiente reflexión de Bértolo, que –a propósito de *París*– afirma: “La novela admite ser leída como eterno retorno [...] hacia

⁷⁰⁰ *Ibíd.*, p. 104.

⁷⁰¹ Levrero, Mario: *El lugar*, op. cit., pp. 88–89

un yo imposible. Viaje de expiación de una culpa original pero ilocalizable. La perversa sensación de estar viviendo en pleno purgatorio y descubrir [...] que ni existe el cielo ni, peor aun, el infierno”.⁷⁰²

Al principio de estas reflexiones comparativas se ha observado cómo la otra gran referencia a la obra de Levrero que se reconoce en *El corredor nocturno* resulta ser el significado metafórico del retorno. Señalando la relación existente entre la tensión del ser humano hacia un retorno a su esencia primigenia y los obstáculos, a menudo inmatriciales, que dificultan este regreso, Ignacio Echevarría, en su “Prólogo” a *La ciudad*, advierte que “toda la literatura de Levrero, y no sólo *La ciudad*, admite ser leída como metáfora de un anhelado retorno a uno mismo, cuyos impedimentos configuran el discurrir del relato”⁷⁰³. Los impedimentos que se presentan frente a los personajes de Levrero surgen como resultado de una conspiración de elementos que, en su conjunto, podría definirse como una forma de “distracción”: este concepto está presente en su obra en el sentido kafkiano del término; si lo que distrae es el mal, como advertía el praguense, ¿cómo ejerce su poder el mal en la narrativa de Levrero? y, sobre todo, ¿en qué consiste? En su ficción, el mal es una conspiración de eventos que, de manera reiterada e imprevisible, obstaculizan el obrar de sus personajes, impidiéndoles alcanzar sus intenciones y objetivos.

La imposibilidad de cumplir los propósitos más elementales de la vida es, para Levrero, la gran tragedia de hombre contemporáneo, cuya voluntad se ve a diario desviada por fuerzas invisibles que se convierten no sólo en obstáculos, sino también en el origen mismo de la pérdida del hombre dentro de su propia existencia. Es posible, según esta interpretación, que el mismo López se haya propuesto en un momento de su vida ser mejor persona y que, sin embargo, por motivos inexplicables, no haya podido cumplir con sus planes. Esta forma de consumir la propia vida en la incapacidad de adueñarse de ella remite con decisión a lo que Echevarría identifica como el rasgo más intenso del mensaje levreriano: “Esta desviación constante de la voluntad de los personajes [es] la más común y corriente de las tragedias humanas: aquella por la que

⁷⁰² Bértolo, Constantino: “Prólogo”. En: Levrero, Mario: *París*, Op. cit., p. 15.

⁷⁰³ Echevarría, Ignacio: “Prólogo” a *La ciudad*, Barcelona, Mondadori-De Bolsillo, 2004, p. 13.

uno mismo se pierde dentro de la propia vida. Levrero hablaba, a este propósito, de la "eterna postergación de sí mismo"⁷⁰⁴.

Discernir entre la variedad de los posibles orígenes de esta postergación que el ser humano pone en práctica, de forma involuntaria, es tarea que rebasa nuestros objetivos presentes; sin embargo, resulta llamativo que la presión que Conti ejerce sobre López se convierta en una sensación de inexplicable angustia, como si algo invisible estuviera moviendo los hilos de su existencia. El proceso descrito por Burel es, en efecto, una reelaboración de la dinámica de desviación tan presente en Levrero, como se hace patente en la siguiente reflexión de López: "Por alguna razón que en ese momento no comprendí, sentí un gran alivio al habérmelo quitado de encima. No tenía motivos valederos para justificar esa sensación. Había sido un encuentro casual en circunstancias fortuitas que se disolvía en medio de un laberinto, tal como había comenzado"⁷⁰⁵.

Volviendo a analizar el episodio del descenso a los subterráneos de la Ciudad Vieja a partir de las observaciones presentes, destaca también en esta situación el hecho de que la voluntad de López se ve aniquilada por la presión de Conti –una figura que, ya sabemos, resulta ser sólo una proyección de la conciencia del protagonista–, confirmando así la sensación de una desviación de la voluntad. Además de esta afinidad, para concluir el análisis de esta sección es preciso detenerse en el otro significado que se puede atribuir al viaje que López cumple: Burel consigue presentar esta inmersión entre los secretos corredores de una ciudad oscura como la ocasión, para su personaje, de volver a enfrentarse con el recuerdo de un pasado remoto, que se remonta a su juventud y que había quedado sepultado bajo las tensiones de su vida posterior. El autor se sirve del episodio de *La Puerta Roja*, y de la "reconciliación" del protagonista con una parte de la memoria de su infancia, para lograr dos objetivos. En primer lugar, evidenciar el contraste entre el trauma de una inocencia perdida y la insensibilidad de su situación presente; por otra parte, el episodio confirma al lector que su personaje ha convertido su existencia en un enorme compromiso sin salida, donde unas capas superpuestas de mentiras y una reiterada negación de la realidad han levantado una barrera de olvido que él pensaba impenetrable. Como el mismo López se

⁷⁰⁴ *Ibíd.*, p. 13.

⁷⁰⁵ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 14.

ve obligado a reconocer: “Volví a creer que algunas historias podían permanecer en el pasado, sepultadas por los sucesivos años de esforzado olvido, de disimulo conmigo mismo”.⁷⁰⁶

La constatación por parte del protagonista de la existencia de un *nexus* entre, por una parte, la recuperación de un pasado personal que parecía definitivamente borrado y, por otra, la inmersión en un submundo urbano cuya existencia desconocía, induce a Aínsa a destacar la importancia de este tipo de escenario en el desarrollo de la trama: el simulacro de lo que fue un tiempo la Ciudad Vieja y su puerto se configura como un espacio necesario, donde el regreso forzado del protagonista a “un pasado ominoso que ha querido olvidar, gracias al cual adquirió su posición [...], lo sumerge en el Montevideo pobre y ruinoso que pretendía ignorar. Callejuelas, pasadizos, corredores ‘pestilentes y oscuros’ [...] se revelan como un escenario de lúgubre pesadilla en el que, como un deliberado y buscado descenso en el infierno, se sumerge el protagonista”⁷⁰⁷.

El ambiente urbano decadente que López redescubre en la Ciudad Vieja remite tanto al deterioro del barrio de la Aguada descrito en *Tijeras de Plata*, –en que la mirada rememorativa del narrador se empeñaba no sólo en la rememoración, sino en el rescate de un olvidado esplendor–, como a los decaídos cines barriales descritos en *El guerrero del crepúsculo*, vestigios paralizados de la época de la Atenas del Plata. En las tres novelas, el deterioro de determinadas zonas de la ciudad adquiere las características de referente urbano para un ejercicio de introspección, en el sentido de que la nostalgia por el Montevideo de antaño –presente en las tres ficciones de manera explícita o latente– no es sólo un homenaje rememorativo, sino que resulta una suerte de viaje interior, en el que las coordenadas espaciales que regulan las vidas de los protagonistas quedan trastocadas. De hecho, si bien es en *El guerrero del crepúsculo* donde más notoria resulta esta característica, también en *El corredor nocturno* se pueden rescatar fragmentos en los que Burel retrata el desconcierto de López y su sensación de pérdida de orientación en las andanzas por la Ciudad Vieja a las que lo somete, metafórica y materialmente, Conti. A pesar de haber recorrido durante los años de su juventud las calles del antiguo barrio colonial, López se descubre extranjero en su ciudad. Como él

⁷⁰⁶ *Ibíd.*, p. 113.

⁷⁰⁷ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

mismo admite: “Lo seguí y de pronto me sentí perdido. Era la Ciudad Vieja que yo conocía de sobra, pero un pasadizo en diagonal que se abría paso entre edificios ruinosos me desconcertó”⁷⁰⁸.

El desamparo que experimenta el personaje bureliano, acompañado de una sensación de difuminación en su mente de las coordenadas geográficas, confirma al lector que es un nuevo presente el que se está apoderando de él: su “viaje al infierno” no sólo lo enfrenta a un traumático recuerdo infantil, sino que –en lo práctico– lo constriñe a retomar contacto, aunque de manera involuntaria y fugaz, con un misterioso mundo de negrura e indigencia del que, durante años, había querido tomar distancia. La ruina de los antiguos edificios del centro histórico, de la misma manera que la presencia de los niños de la calle pidiendo limosna en los semáforos, o la aparición de los destartados carros de los hurgadores de basura⁷⁰⁹ recorriendo la ciudad tirados por caballos hambrientos, forman parte de una ineludible realidad a la cual el personaje bureliano – pese a sus esfuerzos– no puede sustraerse. El espectáculo que se ofrece a su mirada es parte, según observa Aínsa, de “un paisaje socialmente violentado y de un presente que, poco a poco, se apodera del feliz padre de familia e inescrupuloso ejecutivo”⁷¹⁰, confirmando su condición de individuo que se cree libre de toda dificultad humana gracias a su rol jerárquico en la empresa y a los bienes materiales que posee. Burel reafirma la miope postura de su personaje cuando éste, en monólogo interior, revela la parcialidad de su mirada y confirma su dependencia –como individuo calculador– de los valores objetivos a los que hicieron referencia Simmel y Weber: “Sentí, otra vez, la certeza de estar en lo verdadero, en la inmutable seguridad de la carrera y el respetable cargo, en los rituales de la familia y el bienestar material”.⁷¹¹

Si en varios momentos de la narración López se ve obligado por las insistentes presiones de Conti a recorrer un Montevideo que pertenece al pasado, es porque este

⁷⁰⁸ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 165.

⁷⁰⁹ El actual paisaje urbano de Montevideo es recorrido a diario por viejos carros de madera que los hurgadores de basura van llenando hasta lo inverosímil de desechos recuperados en tachos semidestruídos. En la novela, López describe así el espectáculo de uno de estos carros: “Un carro cargado de basura y cartones pasó junto a la Puerta de la Ciudadela tirado por un caballo tan flaco que parecía un cadáver. El joven que lo conducía iba con el torso desnudo y su cuerpo apenas sobresalía del montón de desperdicios”. *Ibid.*, p. 192.

⁷¹⁰ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

⁷¹¹ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., pp. 113–114.

mismo pasado necesita ser devuelto a la luz para ir sobreponiéndose a su presente de bienestar, engañoso en los presupuestos mismos que lo generaron. La desolación presente en las calles del quebrado tejido colonial puede así ser leída, a lo largo de la novela, según tres interpretaciones: en primer lugar, los recorridos del protagonista por callejuelas enclavadas “entre casas de tres pisos con ropa colgada en balcones derruidos”⁷¹² lo devuelven metafóricamente a la ominosa trayectoria de su pasado más reciente, dominado por una valoración meramente cuantitativa de los hechos y por decisiones amorales que le han permitido dejar atrás y olvidar temporalmente la existencia de aquel mundo. En segundo lugar, la experiencia puntual vivida en *La Puerta Roja* quiebra la convicción de López de poder tachar de su memoria los recuerdos de sus años infantiles: el episodio ejerce un rol admonitorio, como si le estuviera confirmando la imposibilidad del olvido y lo exhortara a la reflexión.

Finalmente, la descripción del ruinoso presente urbano permite a Burel construir una trama que, si bien se sitúa lejos de celebrar la rememoración nostálgica de un pasado supuestamente edénico, sin embargo utiliza la confrontación con el recuerdo como pretexto para hacer desfilar ante el lector imágenes de Montevideo; instantáneas que, en vez de ensalzar las décadas áureas de la ciudad o condenar su decaído presente, parecen en este caso apuntar a un redescubrimiento acrítico a partir de la memoria. Subrayando esta estrategia de representación, Aínsa observa: “Hugo Burel nos recuerda el lado dulce y decadente que provoca Montevideo, ese desmentido cotidiano de la flagrante prosperidad y el consumo exaltado en los islotes urbanos levantados en barrios que lo desmienten con sus muros lacerados por la humedad”⁷¹³.

5.2.2 *La tregua existencial del protagonista: ¿simple pausa o verdadera fractura en el infinito crecimiento fáustico?*

La creciente necesidad de poseer bienes, la obligación –casi impuesta por el sistema – de consumir, el deber social de disponer de las últimas novedades creadas por el mercado –para que la posesión se convierta en una exhibición–, y la

⁷¹² *Ibíd.*, p. 166.

⁷¹³ Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria...* Op. cit., p. 67.

espectacularización del bienestar transformado en un mensaje identitario convierten al hombre urbano en una materia para plasmar: tanto los bienes materiales como los inmateriales –antes que nada, el poder que, a su vez, permite el acceso a los objetos–, adquieren los rasgos de la atracción irresistible. En relación con este proceso de espectacularización de los intercambios comerciales en la gran ciudad, Benjamin revela que la superabundancia de mercancías –por ejemplo, debido al surgimiento de los grandes almacenes en el alba de la modernidad– modifica los hábitos de los compradores; es decir, los empuja a consumir independientemente de sus reales necesidades. A este propósito, observa el filósofo: “Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores comienzan a sentirse como masa[...]. Con ello aumenta extraordinariamente el elemento circense y espectacular del comercio”⁷¹⁴.

Tenemos aquí dos conceptos, el de masa y el de espectacularización de las actividades comerciales y económicas, que merecen ser analizados en detalle. En primer lugar, la transformación del consumidor en masa prefigura una sociedad incapaz de leer la historia y de interpretar sus signos; volcada únicamente a su bienestar material y cuyos comportamientos en el mercado ya no surgen de las necesidades, sino del poder de atracción de los productos o servicios que éste expone delante de sus ojos. En términos macro-sociales, esta ceguera colectiva genera el riesgo de consolidar una masa inerme expuesta a los peligros de los incidentes de la historia. Como el mismo Benjamin sostiene en “Panorama Imperial: un tour por la inflación alemana”: “Allí donde los oscuros instintos del animal [...] encuentran una forma de escapar de un peligro inminente [...], la sociedad, donde la gente tiene en mente sólo un chato bienestar, se convierte, con la estupidez del bruto, en víctima del peligro más inminente, sin el oscuro conocimiento de los animales, como una masa ciega”.⁷¹⁵ De la misma manera, volviendo a *El corredor nocturno*, es evidente que un individuo volcado sólo a la consecución de su bienestar material resulta un hombre incapaz de leer su historia personal y familiar y de interpretar de manera acertada y prudente los signos a su alrededor.

⁷¹⁴ Benjamin, Walter: *El libro de los pasajes*. Op. cit. p. 77.

⁷¹⁵ Benjamin, Walter: *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 95–96.

A la primera tipología de peligro planteada por Benjamin, que podría definirse como *comunitario*, se suma otro discurso social relacionado con la espectacularización de las actividades comerciales y sus consecuencias en los individuos. Sin adentrarnos en el examen sociohistórico propuesto por el pensador alemán, la lectura del texto bureliano evidencia cómo –en el universo laboral descrito en la novela– las promociones y los despidos, los rápidos ascensos y las caídas verticales, las dinámicas mismas de interacción entre las distintas “piezas” del juego adquieren los rasgos tragicómicos de un espectáculo circense de mal gusto, en el que la misma muerte se considera como una útil aliada y una ocasión para no desaprovechar. Se lo confirma a sí mismo el protagonista de la obra, reflexionando de la siguiente manera acerca del cumplimiento de sus expectativas: “Casi dos años después, mi sueño se cumplió y pude ocupar el puesto de Iribarne, que murió de infarto lejos de su escritorio”.⁷¹⁶ La desaparición de un ser humano, transformado en mero número por la lógica de los cálculos, se convierte en una *chance*: auge y declive se balancean en el mismo columpio, mientras los personajes de la ficción se debaten entre necesidades crecientes, confiando en que sus propios deseos se vean satisfechos por el azar.

En *Las ciudades invisibles* Calvino escribía: “La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, y como ella goza de todo lo que tú no gozas, no te queda sino habitar ese deseo y contentarte”⁷¹⁷. El espacio urbano aparece, en este fragmento, como un enorme cofre en el que se guardan los deseos incumplidos de sus habitantes: deseos, propósitos y sueños que sólo la ciudad, casi personificada, puede llegar a experimentar y –por ende– contener. Burel da muestras de querer otorgar a la ciudad un papel de escenario activo y, en efecto, el protagonista de *El corredor nocturno* vive dos etapas existenciales bien delineadas, puestas en relación con su geografía social y laboral: en una primera fase, cree vislumbrar la posibilidad de que –en el “territorio” de las grandes multinacionales en el que se ha instalado– todos sus deseos más tangibles se cumplan, y es emblemático –en este sentido– el caso recién citado de su aparentemente fortuita promoción. No obstante,

⁷¹⁶ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 10.

⁷¹⁷ Calvino, Italo: *Las ciudades...* Op. cit., p. 54..

a medida que la trama se deshilvana, la realidad se encarga de pasarle factura, en el sentido de que una serie de eventos negativos en su vida –el abandono por parte de su esposa, el asesinato del detective que había contratado, el traumático descenso al submundo de *La Puerta Roja*– despiertan en él una nueva conciencia de la responsabilidad, en relación con el cumplimiento de sus aspiraciones materiales. Si, en un principio, el personaje de Burel sentía que casi no le quedaban deseos incumplidos, después de la confrontación con su espejo, la ciudad pierde su aura de lugar de omnipotencia y el precio a pagar se manifiesta en términos de reconocimiento de sus responsabilidades morales:

–¿Usted piensa, Galván, que yo actué mal con Iribarne? –dije, para sentirme un hipócrita.

Galván me miró otra vez. Ahora sus ojos eran fríos y destellaban satisfacción. [...]

–Eso es algo que sólo su conciencia sabe, López.⁷¹⁸

El discurso narrativo planteado por Burel adquiere los rasgos de una revisión ética, que el protagonista emprende, manifestándose en él como un destello fugaz en su conciencia: el periodo que va desde la inesperada aparición de Conti en su vida hasta su repentina desaparición puede ser considerado como una “tregua”, una pausa dentro de una existencia ya volcada de forma definitiva a un crecimiento profesional sin escrúpulos. Antes de cruzarse con su misterioso benefactor, la ambición y el arribismo conflúan en el protagonista conjurando para que él mismo justificara sus actos. Así resulta del siguiente fragmento de la novela, que describe parte de una conversación con su esposa: “Es de esas cosas que uno debe cargar y asumir como producto de una situación. Creo que lo que hice fue aprovechar un vacío que se había creado, una especie de invitación a que yo actuase, que en realidad no busqué. Nuestra vida habría sido diferente si a mí no me hubieran nombrado gerente en aquel momento”.⁷¹⁹

Después de la inesperada desaparición de Conti al final de la novela, las aspiraciones de López no han cambiado, pero sí se ha modificado la interpretación de

⁷¹⁸ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 33.

⁷¹⁹ *Ibíd.*, p. 35.

los actos necesarios para alcanzar sus objetivos: esa tregua en su vida no ha intervenido para modificar el contenido ético de sus acciones, pero sí ha anulado cualquier posibilidad de justificación de una eventual amoralidad subyacente a los mismos.

Antes de que la brecha se abriera, ocultar la esencia de sus actos cotidianos detrás de explicaciones parciales e hipócritas era una actitud constante en López: esta tendencia no hace sino confirmar la ausencia en él de lo que Simmel definió como “espíritu subjetivo” del individuo urbano. Si adoptáramos una perspectiva muy parcial y nos detuviéramos sólo en el fragmento anterior, se podría suponer que Conti no hubiera aparecido nunca en la vida de López, dada su interpretación hipócritamente lógica de lo acontecido; sin embargo, el hecho de que la reflexión citada pertenezca al tercio inicial del desarrollo de la novela pone en evidencia una diferencia determinante entre “el antes y el después” definido por el encuentro con Conti: el cambio, éticamente fundamental, reside en el sesgo de la mirada del protagonista; es decir, en la diferente imagen de sí mismo que el espejo le refleja. Al final, la percepción de la amoralidad de sus actos es un hecho adquirido y asumido con plena conciencia.

La anterior referencia al concepto de “tregua existencial” se reafirma en el hecho de que la nueva y más amplia comprensión de los efectos de sus acciones sobre los demás no evita que el Fausto bureliano se entregue a las garras de su perdición. En esta entrega, López demuestra estar siguiendo las pautas del personaje fáustico “clásico”. Como sugiere Berman: “Lo que este Fausto desea para sí es un proceso dinámico que incluya todas las formas de la experiencia humana, tanto la alegría como la desgracia, y que las asimile al crecimiento infinito de su personalidad; hasta la autodestrucción será parte integrante de su desarrollo”.⁷²⁰ El fragmento anterior podría leerse bajo dos perspectivas distintas, en relación con la doble interpretación de su mensaje: por un lado, lo que en la descripción del Fausto clásico se define como “crecimiento infinito” se conecta de inmediato –en *El corredor nocturno*– con las referencias al deseo de subir y al afán de detener el poder de su protagonista; por otro, en el momento de examinar el término “autodestrucción” presente en la afirmación de Berman, surge una interpretación dicotómica de la trama, que involucra una valoración altamente subjetiva

⁷²⁰ Berman, Marshall: *Todo lo sólido...* Op. cit., p. 31.

de parte del lector. La dicotomía interpretativa a la que se hace referencia nace de una cuestión irresuelta, que Burel plantea, dejándola como mensaje final a sus lectores: ¿Es más autodestructivo para el ser humano perder su posición de poder y, con ella, los privilegios alcanzados? ¿O la expresión más intensa de la alienación consiste en seguir la utopía autodestructiva del crecimiento sin fin, que implica una negación de los valores éticos, además de una serie de renunciaciones y sacrificios, como el que involucra a la familia del protagonista?

La ausencia de una respuesta unívoca a estas dudas no impide la posibilidad de examinar la postura notablemente defensiva de una categoría urbana volcada en la protección de sus privilegios, una actitud que consiente la identificación del personaje central de la novela con la figura del burgués prototípico del siglo XXI: esta afinidad – que no implica en absoluto una reflexión crítica en términos políticos– se sustenta a partir de la confrontación entre el comportamiento del personaje bureliano y el rol histórico de las clases burguesas en la sociedad a lo largo de los siglos. El historiador Maurice Lombard –remontándose hasta la Edad Media– define al burgués como un individuo que utiliza como herramienta personal el espacio urbano, el cual –a su vez– adquiere connotaciones “cosmopolitas” gracias a la densidad de las transacciones y a la frecuencia de los intercambios comerciales. Sostiene Lombard que el burgués es “un hombre situado en una encrucijada en la que se solapan los diferentes centros urbanos, es un hombre abierto al exterior, receptivo a las influencias que concluyen en su ciudad y que proceden de otras ciudades”.⁷²¹

La aplicación de estos conceptos al escenario del Montevideo contemporáneo descrito por Burel permite afirmar que el trabajo de López en la empresa multinacional hace de él un hombre “abierto al exterior”. En efecto, es durante un viaje a Milán cuando conocerá a Conti; esto es, un hombre receptivo a las influencias externas, en el sentido de tener la capacidad para captar los mensajes procedentes de su entorno profesional y reelaborarlos en función de sus intereses personales y beneficios. Las señales que recibe de parte del presidente de la empresa, para citar un ejemplo pertinente, son inmediatamente percibidas como un verdadero ultimatum: de su cinismo

⁷²¹ Lombard, Maurice citado por Le Goff, Jacques : “Introduction”, en *Histoire de la France urbaine*, vol. II. *La ville Médiévale*, Paris, Ed. André Chedeville, 1980, p. 22.

y rapidez en gestionar la delicada cuestión de los despidos depende el futuro de la institución y –en consecuencia– su posibilidad de seguir en ella. Como el mismo López admite: “Yo acababa de terminar una reunión bastante tensa con el directorio, en la que me habían recomendado reducir la plantilla de empleados a razón de uno por departamento, por lo menos. Cuando me pasaron la llamada, todavía estaba con la contrariedad de asumir el uso de la guadaña, de aparecer, otra vez, como el ejecutor y firmante de los despidos”⁷²².

Por su postura defensiva y de obediencia a un orden del que depende su bienestar, López se puede identificar con el burgués prototípico en cuanto a sus estrategias de protección de los privilegios conseguidos; su ascenso profesional le ha ofrecido la oportunidad de un crecimiento económico y social que, a su vez, genera la siguiente –inevitable– confrontación entre dos mundos antitéticos: el de aquellos sujetos urbanos que –como él– han logrado el éxito profesional, y el de los individuos que han sucumbido, dejándole libre el camino hacia el ascenso. No obstante, considerando que la novela está muy lejos de ser un manifiesto sociopolítico, la lectura de esta identificación requiere ser matizada: por un lado, López mantiene en esta confrontación una actitud “burguesa”, dado que no se sustrae al antagonismo entre las dos categorías, por otro, es preciso señalar una sustancial diferencia: en el caso planteado por Burel, no se trata de una confrontación entre clases sociales, sino –más bien– de una contraposición entre los *sommersi* (los que se han hundido, sin ser capaces de producir estrategias defensivas o de contraataque) y los *salvati* (los que, como el protagonista, han demostrado un desarrollado instinto de supervivencia y una agresividad tan eficaz que les ha permitido mantenerse a flote).

Retomando las reflexiones de Lombard, se observa –además– que la identificación de López con el mundo burgués nace también a partir de una común “estrategia” natural de explotación del espacio y del tiempo por parte de este sector de la población urbana. La existencia de esta tendencia es confirmada por la historia, dado que –como recuerda Sennett– ya en la Europa medieval “el tiempo económico discurría en la búsqueda de oportunidades y el aprovechamiento de los acontecimientos

⁷²² Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 63.

imprevistos. La economía impulsó una conjunción del uso funcional del espacio y la utilización oportunista del tiempo”⁷²³. En *El corredor nocturno*, este uso oportunista de espacio y tiempo se evidencia tanto en una gestión tensa de las coordenadas temporales –recordemos las continuas críticas de Conti a López, subrayando el estado de *estrés* permanente con el que éste convive–, como en el manejo despreocupado e irresponsable de las relaciones interpersonales en el mundo laboral, en las que el arribismo del protagonista no es sino la expresión de una agresividad congénita al *homo economicus*.

El tiempo y el espacio económicos, en los que se halla insertado, se construyen a partir de la *capacidad de agresión del cuerpo*, en el sentido de que el burgués “se sirve” para sus propósitos del territorio urbano, agrediéndolo físicamente: esta forma peculiar de agresión se manifiesta en que los espacios de la ciudad son comprados y vendidos, sus formas se van alterando a medida que avanza este continuo proceso de adquisiciones y alienaciones, y la urbe entera se convierte en un territorio “en” el que se trabaja y no “para” el que se trabaja. La consecuencia de esta dinámica de utilización del espacio urbano como cualquier otra herramienta de trabajo es la creación de una suerte de desapego entre el mismo burgués y la idea de lugar; en otras palabras, su actividad lo lleva a trascender cualquier apego emocional por el lugar en el que vive, y de esta distancia surge el uso funcional y oportunista tanto del espacio y del tiempo como de sus agentes, los demás seres humanos. En relación con esta utilización calculadora de los tres elementos citados, Sennett confirma la existencia de una serie de enfrentamientos excluyentes, que se puede resumir en la siguiente afirmación: “En la conciencia de todo burgués que intentara a la vez crear y obtener un beneficio en la ciudad, se produjo esta oposición entre lugar y espacio, oportunidad y permanencia, compasión y agresión”⁷²⁴. El orden en el que está estructurada la trama de *El corredor nocturno* muestra cómo la coexistencia de estas tensiones se manifiesta en el protagonista sólo a partir del obligado despertar al que lo constriñe el espejo de su conciencia: si antes de la aparición de Conti –por ejemplo– la agresión casi física a sus presuntos competidores era una prerrogativa de López, y la compasión era un sentimiento inexistente, es a partir de las primeras amenazas del misterioso benefactor

⁷²³ Sennett, Richard: *Carne y Piedra...* Op. Cit., p. 202.

⁷²⁴ *Ibíd.*, p. 202.

cuando la agresión se convierte en algo que el protagonista empieza a padecer. La siguiente afirmación de Conti subraya el carácter impositivo de su voluntad de ocupar físicamente el espacio vital de su “víctima”: “A mí no se me niega ni se me evita. [...] No tolero la estupidez ni el capricho de nadie. No tenés ni idea de lo que puedo ser capaz cuando no me respetan y tampoco imaginás lo que puedo hacer porque sí y para nada. Podría darte una demostración ahora mismo, pero por hoy es suficiente”⁷²⁵.

Después de una tan directa advertencia, ya no existe huida posible para el protagonista: queda patente su imposibilidad de sustraerse a una presión cada día más tangible y evidente que, sin embargo, es el producto del trabajo de su misma conciencia. Por vez primera, López percibe la presencia de esta oposición entre lugar y espacio, oportunidad y permanencia, compasión y agresión; y por vez primera se pregunta cuán alto tiene que ser el precio para la conservación de sus presuntos privilegios. Ya no existe remedio posible, ni siquiera en una huida de la ciudad: si la posibilidad de la “expiación” reside sólo en su capacidad para reconocer su conducta, es evidente que la respuesta contraria –o sea, la negación de la naturaleza antiética de sus actos– no puede pasar por el simple alejamiento del espacio físico; un recurso, este último, del que la literatura uruguaya se ha servido a menudo, en particular utilizando como destino la costa este del país, mitificada como espacio edénico. Por ejemplo, el protagonista del cuento “Excursión”, de Juan Carlos Onetti, encuentra en las tensiones urbanas una de las causas de su malestar y anhela interponer una distancia entre sí y este mundo; su anhelo es apartarse del universo urbano, puesto que el narrador advierte: “Acaso fuera la ciudad la causa de su tristeza. Una pequeña evasión, unas horas olvidado de las casas de comercio, de los apresurados hombres de la calle, de las músicas de los cafés, de las multitudes, de los espectáculos [...]”⁷²⁶.

5.2.3 *La ciudad de la ficción y la ciudad del arte: un posible encuentro entre dos representaciones urbanas.*

⁷²⁵ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 53.

⁷²⁶ Onetti, Juan Carlos: *Cuentos completos*, Buenos Aires, Círculo de Lectores S.A.C.I., 1975, p. 59.

La existencia de la peculiar forma de apropiación del espacio urbano y la presencia de la oposición entre los conceptos antagónicos que se acaban de examinar son factores que ofrecen la oportunidad de revisar la estética urbana descrita en la novela. Dentro del corpus narrativo de Burel, *El corredor nocturno* se configura como su obra más “metropolitana”, haciendo referencia con este adjetivo a los signos, valores, matices y colores que están presentes en un espacio urbano contemporáneo de grandes dimensiones. Expresado en números, una ciudad cuya población supere el millón de habitantes. En términos de representación visual, se trata de la única novela en la que la estética urbana puede ponerse en relación con las representaciones plásticas de la ciudad ofrecidas por la pintura expresionista y, en parte, cubista. La ciudad descrita por Burel es un espacio dominado por la velocidad, el estrés, la tensión y la prisa de sus habitantes, y se presenta como un ámbito en el que los seres humanos conviven con una aceleración diaria de sus ritmos vitales.

Con frecuencia la trama pone en evidencia al lector que el protagonista no sólo es consciente de haberse entregado a este círculo vicioso de aceleración existencial, sino que –además– se ve obligado a reconocer su incapacidad para sustraerse a esta condición: “Necesita combatir el estrés, la presión de cada día, la sensación de que una cosa terrible puede suceder en cualquier momento”.⁷²⁷ Las referencias a un estado continuo de tensión, a la presión de ritmos vehementes y, sobre todo, al peligro latente de una amenaza oculta, remiten a la estética del expresionismo alemán, que –en sus representaciones de la modernidad urbana– se había inspirado, a su vez, en el mensaje futurista. Los representantes de esta última corriente –entre ellos Giacomo Balla, Gino Severini, Umberto Boccioni y Alberto Carrà– consideraban que la única inspiración posible para la representación pictórica de la realidad había que buscarla en “los prodigios tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los transatlánticos, en los maravillosos aeroplanos que surcan en los cielos [...] ¿Acaso podemos permanecer insensibles ante la actividad frenética de las grandes

⁷²⁷ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 57.

ciudades [...]?”⁷²⁸. Una versión crítica de representación de estos nuevos “prodigios tangibles” de la ciudad aparece en *Metrópolis*, cuadro que el pintor alemán George Grosz pintó en 1917.⁷²⁹

Esta obra –mediante el uso de colores intensos y llamativos– retrata un paisaje urbano imaginario, caracterizado por la presencia de construcciones imponentes pero destartaladas, anuncios estridentes en rojo y azul, animado por una multitud de personas que parecen amontonarse unas sobre otras. En particular, la arquitectura del gran edificio que ocupa el centro de la composición es una anticipación de la estética que dominaría los cánones constructivos mundiales en el periodo comprendido entre las dos Guerras; un estilo que será utilizado con frecuencia en Montevideo en las dos décadas de los Veinte y los Treinta, a partir de la edificación del Palacio Salvo –cuya enorme torre remite a la que retrata Grosz– y, poco después, del Edificio Lapidó, en la avenida 18 de Julio. Mediante una distorsionada representación arquitectónica, Grosz pone en el centro de su composición la velocidad extrema de la vida urbana, sus tensiones psíquicas y sus problemas sociales irresueltos, elementos que son –según Tomás Llorens, ex director del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid– prototípicos de la interpretación psicológica expresionista del mundo urbano: “Edificios descuajados por una perspectiva postcubista, con sus perfiles iluminados por el fuego rojo de la electricidad, estridentes anuncios luminosos, tranvías que se precipitan chirriantes en medio de la confusión sobre una multitud ¿espantada?, ¿codiciosa?, ¿ansiosa? La imagen de *Metrópolis* nos llega acompañada de su fama de cuadro expresionista”.⁷³⁰

La pintura de Grosz no se limita a anunciar el vértigo de los cambios que acontecen en la gran ciudad y que habían fascinado a los futuristas; su manera de representar el mundo se configura también como una forma de denuncia plástica y de

⁷²⁸ El fragmento citado forma parte del “Manifiesto de los primeros futuristas”, lanzado el 8 de marzo de 1910 en Turín. En González García, Ángel/Calvo Serraller, Francisco/Marchán Fiz, Simon: *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999, p. 143.

⁷²⁹ George Grosz nació en Berlín en 1893 y murió en la misma ciudad en 1959, después de una larga temporada en los EE.UU. Su producción se desarrolló, sobre todo en sus comienzos, en el ámbito de la caricatura de índole social, utilizando formas marcadamente expresionistas. La referencia a su obra en esta tesis se debe a que entre sus temas recurrentes –además de la brutalidad militar y la disipación de las costumbres–, se evidencia la avidez de los hombres de negocios, que llegaron a convertirse en el blanco de sus burlas estéticas.

⁷³⁰ Llorens, Tomás: “*Metrópolis*”. Disponible en: http://www.elcultural.es/versionpapel/ARTE/18175/George_Grosz/, p. 2 [31/3/2010].

crítica visual, describiendo la sociedad urbana como una concentración de capital en incesante movimiento, una fantasmagoría inagotable de luces nocturnas y furiosa destrucción de precarios equilibrios. A diferencia de los cánones estéticos futuristas, que recibían con fervoroso entusiasmo los estímulos de la nueva cultura urbana⁷³¹, la búsqueda expresionista evidenciaba la doble naturaleza de la ciudad –como concentración de oportunidades y peligros– al punto que Ludwig Meidner en sus “Instrucciones para pintar la gran ciudad”, de 1914, afirmaba que “las manos febriles [de los pintores expresionistas] deberían trazar sobre telas innumerables [...] toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de la avenidas, estaciones, fábricas y torres”⁷³². En el cuadro de Grosz, las casas que aparecen en los dos lados se presentan a la mirada bajo formas geométricas y lineales, transmitiendo una sensación de desnudez: la peculiaridad de esta extrema linealidad estética resulta una suerte de anticipación de la arquitectura dominante en el mundo tras terminar la Segunda Guerra. En el ámbito montevideano, la geometría de las formas se consolidará –en una superación del Art Déco– a partir de los años cincuenta.

La idea misma de velocidad y febril actividad, que Burel transmite mediante reiteradas referencias al estrés y a la presión laboral de su protagonista, está presente, en la obra de Grosz, tanto en los objetos como en los personajes: en primer lugar, en lo que a la idea de velocidad se refiere, esta asociación se produce a través de la presencia de los trenes que pasan a toda velocidad, entran con la rapidez del rayo en el espacio urbano, recorriéndolo sin tregua, y desaparecen inmediatamente después. Luego, la descripción del extravío del hombre urbano, así como su dificultad para soportar la tensión que se genera en la ciudad, se traduce en la obra de Grosz en la representación de una multitud espantada, que transmite sensaciones de codicia y ansiedad al mismo tiempo.

⁷³¹ Llorens, que ha sido profesor de Estética en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y Valencia, director del MNCARS de Madrid y del IVAM de Valencia, considera que –además del rechazo evidente tanto del mensaje futurista como de los pseudovalores presentes en la ideología expansionista alemana– existen en el cuadro trazas de una posible adhesión de Grosz a lo que parece estar rechazando con su arte. Afirma el crítico: “¿No podría advertirse también en *Metrópolis*, si lo miramos bien, el rescoldo de una militancia febril, el fuego de un entusiasmo equívoco, latente bajo la moralidad aparente de las imágenes apocalípticas?”. Llorens, Tomás: “*Metrópolis*”, art. cit., p. 2.

⁷³² González García, Ángel/Calvo Serraller, Francisco/Marchán Fiz, Simón: *Escritos de arte...* Op. cit., p. 115.

Las referencias a las formas de representación pictóricas del movimiento expresionista encuentran su fundamento en consideración a las afinidades existentes entre –por un lado– la manera de percibir y retratar la vida urbana por parte de sus miembros y –por otro– el examen del impacto emocional que se genera en sus habitantes por el bombardeo sensorial al que la ciudad los somete. Encontrando un sólido respaldo teórico en la lectura de Simmel, amplios sectores del expresionismo consideraron que el elemento más representativo y fascinante de un espacio metropolitano no residía únicamente en la exactitud calculadora de las transacciones que en ella acontecían, sino que –por el contrario– el impacto más significativo de la ciudad en las representaciones artísticas y literarias se generaba a partir del aluvión caótico de estímulos sensoriales y del consiguiente impacto emocional sobre el individuo, causado por este sinfín de “encuentros urbanos”.

La enorme y caótica cantidad de estos estímulos sensoriales constituye, a su vez, uno de los principios inspiradores del movimiento. Como se infiere de las palabras de Meidner: “Una calle no está hecha de valores tonales, sino que es un bombardeo de filas silbantes de ventanas, conos que pasan a toda velocidad, de luz entre vehículos de todo tipo y miles de globos dando brincos, de jirones humanos, carteles de propaganda y masas cromáticas amenazadoras, informes”⁷³³. Reflexionando sobre la relación existente entre la ciudad-hervidero retratada por los pintores expresionistas y las descripciones literarias propuestas por las más recientes obras de ficción, se evidenciaría el fuerte impacto a nivel psíquico y emocional que la gran ciudad provoca en sus habitantes. David Frisby analiza esta relación, y afirma que “los espacios regulados de la circulación metropolitana se trasponían en espacios implosivos y caóticos que incidían con gran violencia en la ‘vida mental’ de sus habitantes”⁷³⁴.

Dentro de la variada producción de la breve experiencia expresionista, incluyendo en ella a artistas no-alemanes como, por ejemplo, el noruego Edvard Munch⁷³⁵, la elección de focalizar la atención en *Metrópolis* encuentra su lógica a partir

⁷³³ *Ibid.*, p. 115.

⁷³⁴ Frisby, David: *Paisajes urbanos...* Op. cit., p. 38.

⁷³⁵ *Música en la calle Karl Johan* (1889) y *Tarde de primavera en la calle Karl Johan* (1892) son dos cuadros que Munch pintó en el mismo escenario y que dan muestra del interés del autor noruego por las dinámicas sociales del espacio urbano. A la misma época se remontan otras obras cuyas temáticas

de lo que se podría definir como una “afinidad psíquica” entre, por una parte, una dinámica característica del Berlín de comienzos del siglo XX y, por otra, algunas de las tendencias sociales que se observan en el Montevideo actual. La aparente improbabilidad *a priori* de esta similitud entre dos capitales tan disímiles, reguladas por normas legales, códigos sociales, valores morales, exigencias colectivas e individuales tan diferentes, resulta, sin embargo, viable en consideración de la afirmación –en ambos lugares y en épocas distintas– de una misma dinámica socioeconómica. Berlín, antes de la Primera Guerra Mundial, no era sólo una ciudad moderna, caracterizada por la presencia de grandes espacios públicos destinados a la fruición de sus habitantes, según los modelos de planificación urbana importados desde Londres y París, sino que empezó a convertirse en una de las primeras “víctimas” de lo que Frisby definió como “la encarnación de la distopía espacial que, por obra de su extrema cuantificación de todo lo contenido en ella, ya simbolizaba el craso materialismo endémico en las ciudades estadounidenses y en el *Amerikanismus*”,⁷³⁶.

Aplicando la presente reflexión al caso de Montevideo, este materialismo endémico que caracterizaba la vida económica y social en el Berlín de Grosz resulta ser el mismo que, en la actualidad, está determinando en la capital uruguaya un grave fenómeno de desregulación espacial y social. El desequilibrio surge a partir de la presunción de existencia de una dicotomía peligrosa: a los ojos de los montevideanos, todo lo antiguo y todo lo que, simplemente, encarna una forma de tradición se ha transformado en una idea cargada de connotaciones negativas, en cuanto expresión de un estilo de vida considerado vetusto y anticuado, y de cuya obsolescencia es preciso librarse. Semejante imaginario encuentra en los mensajes de la filosofía consumista y en los estímulos del materialismo urbano –el *Amerikanismus* al que hace referencia Frisby– su peculiar respuesta, en el sentido de dejar patente el contraste entre, por un lado, una tradición en creciente desuso y, por otro, todas las expresiones de un mundo regulado por la intensidad cuantitativa de las transacciones.

relacionadas con el espacio ciudadano se insertan en un canon común; entre ellas: *Yo y la ciudad* (1914), de Ludwig Meidner; *La città sale* (1911) del futurista Umberto Boccioni, *New York* (1920) de Joaquín Torres García, y la ya citada *Les hommes dans la ville* (1919) de Fernand Léger.

⁷³⁶ Frisby, David: *Paisajes urbanos...* Op. cit., p. 38.

El surgimiento de grandes *shopping-centers* en zonas residenciales estratégicas de Montevideo (en particular, el *Shopping Portones*, ubicado en Carrasco; el *Shopping Punta Carretas*, en el área homónima, muy próxima a la bahía de Pocitos, escenario de la novela), está vaciando las zonas urbanas tradicionales de sus contenidos como centros geográficos y de encuentro social y comercial para sus habitantes. Aldo José Altamirano, en su estudio “La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano”, denuncia la pérdida del rol social de estos espacios, afirmando que “los denominados centros históricos, casco central o distritos centrales, guardan una carga simbólica (la memoria urbana), pero han perdido sobre todo su rol social, a veces son transformados en barrios-museos, y también el carácter de corazón de la ciudad (ausencia de actividades)”.⁷³⁷

A esta dinámica de vaciamiento en la capital uruguaya se suma la evidencia de una marcada tendencia a la concentración de las transacciones en áreas delimitadas, ajenas al tejido social de la ciudad: se trata de un proceso de importación, basado en la reproducción del modelo estadounidense de los *malls*, y que en Uruguay resulta todavía inconcluso. La afirmación de este modelo subraya el contraste entre, por un lado, el anonimato de las grandes superficies –caracterizadas por someter a sus visitantes a un continuo bombardeo sensorial y por modificar sus mensajes de propaganda y publicidad según un ritmo vertiginoso– y, por otra, la supervivencia de ámbitos comerciales reducidos, definidos por tiempos pausados e integrados en la estructura social urbana; estos reductos funcionan como un último baluarte que a duras penas resiste a la dinámica implosiva de la ciudad y al torbellino de impresiones fugaces y fortuitas típicas de los centros del consumismo contemporáneo. En relación con la aplicación de estos fenómenos a *El corredor nocturno*, se observa la siguiente concatenación: la miríada de encuentros urbanos y estímulos sensoriales presentes en los espacios más caóticos e implosivos de la ciudad son factores que guardan una notable afinidad con el mecanismo de las grandes empresas multinacionales, las cuales –a su vez– presentan una sustancial similitud de funcionamiento con la estructura organizativa de un *Shopping Center*; esta serie de relaciones afecta a la vida psíquica del protagonista de la

⁷³⁷ Altamirano, Aldo José: “La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano”, en Campra, Rosalba: *La selva en el damero...* Op. cit., p. 25.

novela en el sentido de que genera en él una condición permanente de desequilibrio emocional, contra el que no es capaz de oponer resistencia. Esta incapacidad para mantenerse firme frente a las agresiones y a los estímulos del mundo urbano causa en López una continua sensación de inestabilidad y fragilidad que –en el caso específico del asedio de parte de Conti– resulta evidente en la siguiente observación: “No quería seguir hablando con Raimundo pero no tenía excusas para negarme a llevarlo. O podía tenerlas pero él lograba anularlas”⁷³⁸. En la anulación de la voluntad del protagonista se oculta toda una serie de consecuencias nefastas, a partir de las cuales se construye la trama de la novela: se trata de elementos a los que Burel vuelve reiteradamente para que tanto el nivel de estrés que su personaje experimenta, como la creciente presión a la que es sometido y la agobiante sensación de que una cosa terrible puede suceder en cualquier momento, se consoliden como la causa verdadera de la aparición de Conti en su vida; es decir, de su necesidad de mirarse en el espejo de la conciencia⁷³⁹.

En sus trabajos sobre la transformación económica de la sociedad moderna, el sociólogo y economista alemán Werner Sombart se ha detenido en el examen de las causas de la aglomeración masiva de personas y mercancías en los centros metropolitanos, afirmando que esta concentración no es sólo reflejo de las migraciones hacia los grandes polos urbanos, sino que son causas de este proceso de aglomeración dos fenómenos paralelos como la colectivización del consumo y la incertidumbre económica de las masas. Esta aglomeración crea una cultura urbana en la que la vida comunitaria está marcada por una tecnología distintiva: el uso de esta tecnología determina una fractura entre el ser humano que la experimenta y la naturaleza; esta brecha, a su vez, hace que la vida intelectual del sujeto urbano se desarrolle en la que Sombart define como “cultura del asfalto”⁷⁴⁰. En esta cultura, el hombre recibe centenares de impresiones desde el exterior y experimenta un aluvión de estímulos tan

⁷³⁸ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 20.

⁷³⁹ No hay que olvidar que el rol que Conti se otorga al presentarse a López es el de benefactor; es decir, Burel lo retrata como alguien (o algo) que, en un determinado momento, “decide” aparecer en la vida del protagonista. Hay un diálogo entre los dos personajes centrales que hace patente esta condición de aparición necesaria: “–¿Podremos nosotros llegar a ser amigos? –No entiendo tu afán. Los amigos se eligen, la vida los proporciona, es absurdo pensar... Conti me interrumpió: –Yo te he elegido, Eduardo”. *Ibíd.*, p. 67.

⁷⁴⁰ Sombart, Werner: *Lujo y capitalismo*, Madrid, Alianza, 1979, p. 33.

intenso que se enfrenta a crecientes dificultades para “realizar su naturaleza personal distintiva”⁷⁴¹: la cultura del asfalto crea un individuo que lleva una vida sin una genuina afinidad con la naturaleza viva y lo hace prisionero de condiciones externas que vuelven “inestable, intranquilo y apresurado el núcleo interior de los seres humanos”⁷⁴². Las conclusiones de Sombart pueden aplicarse a la trama de *El corredor nocturno*, en el sentido de que las sensaciones de intranquilidad e inestabilidad interior se convierten para López en un estado anímico habitual. Como él mismo se ve obligado a reconocer: “Mi ánimo era el de alguien que sabe que va a enfrentarse con un monstruo que, por obra de un extraño sortilegio, esa noche va a estar aplacado o adormecido, pero sin perder un gramo de peligrosidad”⁷⁴³.

Adaptando las reflexiones de Sombart al fragmento que acabo de citar, y extendiendo su alcance a los efectos de la tecnología en la vida urbana, es posible concluir que una de las causas de la sensación de persecución que percibe el protagonista bureliano reside en la interacción que se produce entre la metrópolis, la cultura moderna y la tecnología. De la misma manera que en la pintura expresionista de Grosz el mundo de las tensiones urbanas y su estética se relacionaban con la tecnología e incluso se inspiraban en ella, esta dinámica genera en la novela de Burel y en su personaje una sensación de embriaguez que nace de la infinidad de posibilidades: éstas lo exponen a un exceso de experiencias y teóricas oportunidades, que lo llevan a buscar su perdición en el fáustico “crecimiento infinito”. Una definición de Max Weber relacionada con este fenómeno de hiperactividad urbana puede cerrar el presente análisis de la ciudad en *El corredor nocturno*: “La metrópolis moderna, con sus tranvías, su subterráneo [...] y toda esa danza desenfrenada de tonos e impresiones cromáticas: las impresiones que producen efectos en la fantasía sexual y las experiencias en variaciones de maquillaje psíquico, que afectan a la hambrienta muchedumbre, ofreciéndole todo tipo de posibilidades, aparentemente inagotables, de estilo de vida y felicidad”⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴³ Burel, Hugo: *El corredor...* Op. cit., p. 158.

⁷⁴⁴ Weber, Max: *Sobre la teoría de las ciencias sociales*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1985, p. 51.

Fotografía 15 – Vista parcial de la bahía de Pocitos, a la altura de Punta Trouville, una zona urbana de nivel socio-económico elevado, en la que el protagonista de la novela vive y suele salir de noche para correr y descargar las tensiones acumuladas en el trabajo.



Fotografía 16 – Vista del antiguo Hotel y Casino de Carrasco: el edificio marca el límite oriental del desarrollo urbano de la ciudad de Montevideo y, pese a su estado de abandono actual, sigue siendo el símbolo de una zona exclusiva de la ciudad. Es aquí donde termina la rambla urbana.



Fotografía 17 – George Grosz: *Metrópolis*, (1916–1917), óleo sobre lienzo, 100 x 102 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



A modo de conclusión

¿Qué grado de influencia de la urbe real se puede rastrear en los espacios ficcionalizados por el imaginario de cada autor? ¿Qué distintas caras adquiere una “pequeña metrópolis” como Montevideo en la obra de Hugo Burel? Son éstas las preguntas fundamentales a las que hemos tratado de dar respuesta en la presente investigación. En este trabajo hemos trazado un mapa de la ciudad literaria bureliana, analizando el rol del escenario urbano en su narrativa para constatar en qué medida sus espacios son el resultado de una transposición de la ciudad real a la ficción y cuánto de imaginario hay, en cambio, en los escenarios descritos. Al comienzo de la investigación hemos referido la evolución del concepto de ciudad, revisando las peculiaridades estructurales e ideológicas subyacentes al desarrollo urbano en el subcontinente latinoamericano y preguntándonos qué tipo de papel puede desarrollar la polis en un país tan joven, poco poblado y escasamente urbanizado como Uruguay.

En el capítulo inicial, “Itinerarios urbanos: evolución histórica de la imagen de la ciudad. Un recorrido estético y social”, se ha analizado, en primer lugar, la evolución del espacio urbano en el subcontinente, esclareciendo si resulta justificada su identificación como territorio de inestabilidad permanente. Este análisis parte de la evidencia de una innegable mutación geo-social: si durante la etapa colonial el proceso fundacional consistía, primero, en pensar la ciudad, convirtiéndola en resultado de una elaboración *a priori* anterior a la edificación del espacio urbano, la conformación de los nuevos centros habitacionales se ha caracterizado por una ausencia de proyectos o, en el mejor de los casos, por la coincidencia entre el momento del proyecto y el de la reconstrucción.

El surgimiento de los primeros asentamientos en el subcontinente obliga a hacer referencia a los conceptos fundacionales de *instrumentalidad*, *finalidad religiosa* y *exigencias defensivas*, ante los que se resalta –por contraste– la hibridación urbana: la ausencia de una planificación para asegurar el orden del espacio interno ha determinado la transformación de la ciudad en territorio incontrolado, sin centro neurálgico ni puntos

de referencia. Este desorden institucionalizado, que ha sustituido la implantación del orden *a priori*, obliga al ser humano a un proceso de adaptación continua.

Entre los textos consultados sobre la evolución urbana y sus efectos en el individuo, estudios como los de Juan Carlos Rovira, Fernando Aínsa, Rosalba Campra o Zenda Liendivit nos han ayudado a interpretar el verdadero rostro de la ciudad contemporánea en Latinoamérica, con miras a desentrañar si esa faz existe todavía o se ha extraviado ya, transformando la urbe en una Babel informe. Estas reflexiones han sido planteadas teniendo en cuenta que la ciudad latinoamericana –y, en este sentido, el espacio rioplatense no es una excepción–, se ha caracterizado más por la abolición de lo existente que por su preservación, desarrollando una perenne dinámica de mutación de valores que acaba convirtiéndose en una forma de mutilación de la memoria.

Puesto que este desarrollo urbano incontrolado ha promovido la creación de megalópolis inconclusas, hemos analizado también de qué manera la ciudad real puede ofrecerse como símbolo literario. Para el examen de este punto ha sido importante detenerse, *in primis*, en la observación de las modernas modalidades de relación y desplazamiento urbanos: las nuevas condiciones de adensamiento determinan –en un espacio históricamente organizado según la división dicotómica entre el “adentro” y el “afuera”– un obligado encuentro de los extremos, lo que genera una forma peculiar de percepción de la otredad urbana y –por ende– de su representación. En este contexto, hemos analizado la manera bajo la cual se manifiestan, en las grandes metrópolis de la contemporaneidad, las dinámicas relacionales y de movimiento, siguiendo a Richard Sennett. A partir de los cambios conceptuales ocurridos en los procesos y en las formas de interacción social del hombre urbano, surge la duda de si se está asistiendo al ocaso de las utopías humanísticas: retomando a Georg Simmel, hemos visto cómo –en muchos aspectos– la gran ciudad contemporánea parece todavía dominada por las tendencias intelectualistas detectadas por el sociólogo alemán a comienzos del siglo XX, dinámicas sociales resultantes de una geografía urbana pensada y realizada *ad hoc* para la nueva experiencia de la “soledad cívica”.

Dedicamos la primera parte de “Evolución y crisis del espacio urbano en la modernidad. La visión de Montevideo en la obra de Hugo Burel” a un análisis, a nivel

continental, no ya del periodo fundacional, sino de las posteriores modificaciones socio-económicas que tuvieron lugar en las ciudades latinoamericanas, examinando el proceso que llevó a pasar del mundo criollo burgués al patriciado urbano. A partir de esta etapa se genera una nueva densidad habitacional que determina una dinámica de segregación espacial; si, anteriormente, la construcción de una ciudad y la “defensa” de sus límites habían representado una forma de afirmar la cohesión del grupo humano que la había levantado, ahora, este universo homogéneo ya no puede marcar las distancias respecto al “extranjero”. La nueva línea a partir de la cual hay que defenderse de lo ajeno será levantada intramuros; en esta indefinición fronteriza reside la endémica inestabilidad contemporánea.

A este propósito, Simmel y Max Weber –a partir de perspectivas muy distintas y con resultados finales opuestos–, consideraron la ciudad como escenario de un gran experimento social: en este universo se asiste a una serie de reajustes perceptivos que, en el caso de la gran metrópolis iberoamericana, hacen prevalecer la visión del primero. Se estaría viviendo una nueva etapa de deshumanización de las relaciones, según un proceso que lleva al individuo del espacio del sentimiento al del puro entendimiento, dominado por la razón y el cálculo. De allí que las “relaciones cuantitativas” tiendan a prevalecer y a extender su dominio en la ciudad contemporánea. La segunda parte del capítulo se ha centrado en las distintas percepciones del espacio urbano provocadas por realidades socio-culturales diversas, por lo que se ha comparado el contexto uruguayo con lugares caracterizados por un denso pasado urbano. Se ha apreciado cómo las teorías de David Frisby sobre la doble dinámica de creación y destrucción urbana (a la demolición sigue una inmediata “reescritura”, sustituyendo lo eliminado por un nuevo *texto arquitectónico*), suscitan distintas formas de inteligibilidad del espacio, y cómo el sujeto se ve obligado a desarrollar un instinto de captación de instantes puntuales para atrapar la transitoriedad congénita de la urbe.

¿De qué manera los acontecimientos históricos pueden intervenir en la creación literaria? ¿Bajo qué tipo de perspectiva la representación ficcional de Burel ha incorporado la historia reciente de Uruguay? Hemos contestado a estas preguntas reflexionando sobre los acontecimientos de las últimas tres décadas examinando

también el periodo previo a la dictadura, proponiendo una posible interpretación de la imagen de la ciudad descrita por Burel a la luz de la historia reciente del país. En primer lugar, se ha evidenciado la importancia de los cambios acontecidos en la década del cincuenta, con énfasis en las causas sociales, económicas y políticas que determinaron el derrumbe del sistema democrático. Se ha tomado el año del triunfo futbolístico en Brasil como punto de inflexión entre, por un lado, el Uruguay modélico, socialmente avanzado, empeñado en mantener el buen funcionamiento del sistema social y educativo del que se enorgullecían sus habitantes y, por otro, el país que entró en crisis tras gozar de un último periodo de bonanza durante la guerra de Corea. La desintegración del tejido social y económico del país –que Burel refleja en la descripción de microcosmos barriales– convirtió en mero *souvenir* añorado el lema batllista “Uruguay, Suiza de América”: tanto la insostenibilidad del sistema interno como los cambios radicales en las dinámicas internacionales sentaron las bases para los conflictos que marcaron el final de los sesenta y la consiguiente reacción de las fuerzas militares. En segundo lugar, se ha reparado en la influencia de *los años oscuros* de la dictadura, al representar personajes angustiados, sumidos en una cultura profundamente deshumanizadora, de impunidad, donde todo es válido y nada merece castigo: el espacio urbano que surge de esta construcción da abrigo a personajes urbanos dominados por la apatía o la presión exasperada, incapaces de encontrar su lugar en el mundo.

Como paso previo al estudio de las tres novelas de Burel, se han identificado dos etapas en la cronología de su trayectoria, caracterizadas por el predominio de distintos géneros. Hemos distinguido una primera fase de escritura, definida como *etapa de la constitución literaria: las antologías de cuentos y las primeras novelas (1974 – 1998)*, caracterizada por una supremacía de la producción cuentística sobre la novela. La publicación de *Los dados de Dios* y de la antología *El elogio de la nieve y 12 cuentos más* constituye un punto de inflexión y marca el límite entre la primera fase y la madurez literaria del autor: empieza así la *etapa de definitiva afirmación o de las “grandes” novelas (1999 – 2010)*. En ella, la novela se vuelve poliédrica y plural, manteniendo los logros conseguidos en la fase de formación en relación a su limpieza estilística, precisión narrativa y uso de un lenguaje extremadamente culto.

A partir del tercer capítulo nos hemos aplicado a analizar tres de las novelas de la segunda etapa creativa. *El guerrero del crepúsculo*, publicada en 2001, revela un particular tratamiento de la ubicación espacio-temporal de la historia: aquí las coordenadas temporales parecen abolidas, como si el protagonista hubiera ingresado en una ciudad hecha de materia ilusoria, de luces amortiguadas y sonidos difusos, donde realidad e irrealidad se mezclan sin solución de continuidad. La vuelta del protagonista a su vida rutinaria, lo que *a priori* debería ser una simple cuestión de readaptación a los ritmos vitales pasados, se transforma, al salir del hospital, en un inesperado recorrido por una realidad urbana inhóspita, ajena y desestructurada. La novela se convierte, así, en un *collage* de fragmentos temporales que remiten a distintas épocas, abarcando tres décadas de la historia nacional, entre los años cincuenta y los setenta. En esta ambigüedad temporal, el vendedor de enciclopedias se configura como inquilino provisorio de su misma ciudad, sin relaciones fijas con el espacio.

Frente al proceso de fragmentación de la sociedad, la novela muestra la extrema sensibilidad de Burel hacia la vulnerabilidad del sujeto debida a la disgregación progresiva de los valores y de los grandes sistemas de cohesión social. De hecho, pese a la diversidad de puntos de partida y a las distancias cronológicas y culturales que separan su gestación de la producción novelística uruguaya más reciente, se comprueba en ella una mirada sesgada que se expresa en el uso de descripciones minuciosas de la debilidad del ser, concentrando el análisis en sujetos frágiles, integrados en espacios urbanos amenazantes y presionados por tensiones relatadas por un narrador omnisciente que comparte –cómplice– la angustia. En el caso puntual de *El guerrero del crepúsculo*, esta pugna se manifiesta en la sensación de invisibilidad: el ser humano siente que no forma parte del mundo perceptible, constituyéndose como una suerte de entidad borrosa, invisible para los demás; se trata de una condición esencial para la comprensión de la novela, y que ha dado lugar a una interpretación orientada a sostener la endémica incapacidad del sujeto para inducir –en los demás actores urbanos– el funcionamiento eficiente de los mecanismos de la atención sobre sí. Fue necesario preguntarnos, entonces, en qué medida esta ausencia de atención depende de la inconsistencia del objeto de la observación (el mismo protagonista) o del deterioro en la

capacidad de percepción característica de la contemporaneidad. A este respecto, las teorías de Jonathan Crary sostienen que la falta de atención muestra la precariedad e insustancialidad del sujeto: por ello, la disminución de “atención recibida” que percibe el personaje de Burel no es generada tan sólo por su inconsistencia como *objeto*.

Respecto de la percepción del espacio urbano por parte del protagonista de *El guerrero del crepúsculo*, las descripciones novelescas ofrecen la imagen de un mundo sin colores, una ciudad cuyos cromatismos se balancean entre los distintos matices del gris, lo cual ha permitido acreditar una importante correlación –que supera los límites de la presente novela– entre la percepción psíquica y la composición espacial-geométrica del mundo ficcional representado. Hemos propuesto cruzar el Río de la Plata para sondear la obra de Roberto Arlt, uno de los escritores más atentos a la influencia del espacio urbano sobre sus personajes. La citada correlación es muy evidente en las descripciones naturalistas del conurbano bonaerense; en particular, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Al crear una suerte de “poesía geométrica” que señala la tensión de la nueva verticalidad urbana, la estética arltiana crea una dependencia mutua entre la conformación del espacio citadino y la psicología de sus personajes, determinando una relación exterior–interior, que se revela asimétrica. Esa ósmosis desequilibrada hace que el mundo geométrico de la ciudad termine volcando su presión sobre los habitantes. Como la geometrización exasperada de la cuadrícula de la época colonial, el espacio geométrico de los siglos XX y XXI revela un poder mutilante, produciendo un efecto inhibitorio sobre los impulsos emotivos y la imaginación. En la nueva geografía de la opresión en los centros urbanos resalta la relevancia del cubo, así como su asociación con el espacio de la angustia y con ambientes degradados. En particular, esta relación se reitera en *El astillero* de Onetti y se hace patente, también, en *El guerrero del crepúsculo*.

Este perfil de protagonista motiva una comparación con la figura del paseante urbano que deambula sin meta por ciudades irreconocibles. Hemos considerado legítimo buscar una relación con la *flânerie* descrita por Charles Baudelaire: en el caso del poeta francés, la ciudad que él había descubierto y recorrido de joven ha desaparecido. París se ha convertido en un territorio extraño y polimórfico: como

consecuencia del “progreso”, la capital experimenta un estado de perenne mutación y el yo poético se siente desprotegido, en un universo urbano que la modernidad ha transformado en metrópolis.

En el caso del protagonista de *El guerrero del crepúsculo*, el sentimiento de desarraigo surge de una extranjería de la conciencia nacida de un estado patológico. Su alejamiento metafórico de la ciudad se genera a partir de la pérdida de identidad inducida por motivos clínicos. Este desajuste con el entorno es de origen muy distinto al de Baudelaire, puesto que no nace de la experiencia del *shock*. No obstante, tanto la *flânerie* del poeta francés como las reiteradas pérdidas de orientación del montevideano, constituyen la expresión de una misma búsqueda de “pureza”, expresada en una experiencia de aislamiento y extrañeza en relación a la ciudad, que ya no se reconoce como propia.

En el corpus de novelas seleccionadas para nuestro análisis, nos hemos preguntado qué tipo de escenario urbano encarna Montevideo. En el caso de *El guerrero del crepúsculo*, vimos que el mundo personal del protagonista se ha convertido en un limbo donde tiempo y espacio siguen reglas paralelas a las de la “vida normal”. En la ciudad, dominada por una atmósfera de decadencia social y económica, se vislumbran una degradación incipiente y una tensión hacia el obstinado mantenimiento de hábitos y *modi vivendi* del pasado. El *flâneur* descrito por Baudelaire se sitúa en otro limbo, pues observa la vida de la gran ciudad y la retrata, pero siente que no pertenece a la misma.

En el cuarto capítulo examinamos *Tijeras de Plata*, publicada en España por Lengua de Trapo, en 2003. La novela está construida alrededor de dos ejes temáticos. Por un lado, resalta la operación de rescate literario de *topoi* urbanos evocados por el individuo mediante la construcción de un recorrido por espacios de la memoria colectiva en los que resultan evidentes las referencias a lugares y paisajes de la geografía urbana montevideana. La búsqueda del protagonista narrador se confunde con la del escritor, ambos *à la recherche* –altamente metafórica– de un ubicuo peluquero, símbolo de un Uruguay desaparecido. En este sentido, hemos reparado en el carácter altamente simbólico de la ambientación espacial de la historia. Por otro lado, se ha subrayado la importancia de la nostalgia en la novela como condición peculiar del espíritu oriental

surgida en una “arcadia” extraviada y que ahora sólo pervive en el recuerdo de los personajes que se asoman en la narración.

Desde el punto de vista de la estructura, la novela se presenta como un experimento de ductilidad narrativa. Puesto que mantiene como perspectiva central la de un sujeto que ocupa el espacio urbano, sus experiencias de lo efímero se manifiestan mediante el uso de formas expresivas construidas sobre un proyecto de fragmentación narrativa: de ahí que la obra nazca a partir de una elaboración basada en una sucesión de relatos enmarcados. En esta estructura fragmentada, que transpone a la literatura la atomización contemporánea del sistema social, funge como *trait d'union* y factor que impone coherencia a la narración el deseo por parte del protagonista de recuperar la “memoria histórica” del Uruguay.

De esta manera, hemos identificado en la novela una puesta en acto simbólica, reflejo de una fractura del espacio social: la fragmentación formal de la obra puede interpretarse como metáfora de la condición del país, evidenciándose una sensación de corte con el pasado que –a lo largo de la segunda mitad del siglo XX– se ha ido incrementando en especial a partir de la década del cincuenta. La ausencia de tonos amargos en la rememoración bureliana revela su postura en relación a la mirada nostálgica que caracteriza gran parte de las actuales visiones socio-culturales internas: éstas se vuelven anacrónicas al añorar un mundo edénico que –tal y como se lo describe hoy– nunca existió. Estas reflexiones nos han llevado a preguntarnos qué peso tiene el autobiografismo en la novela; en *Tijeras de Plata* las reflexiones sobre el deterioro urbano de Montevideo no surgen de una melancólica comparación entre presente y pasado, sino que implican una tarea de reactivación de la memoria personal del autor, quien emprende un viaje de rescate en el tiempo hacia los años del país de la Arcadia. Su evocación del pasado carece de cualquier matiz melancólico, persistiendo sólo la voluntad de salvar del olvido una época; por eso, el barrio de la Aguada, recreado en la ficción novelesca, representa un sitio real, pero supone sobre todo la evocación de un paisaje que sigue persistiendo en la memoria del escritor.

En la segunda sección del capítulo mi atención se ha centrado en las modalidades de percepción del tiempo, en un país que –por cultura– exalta *a posteriori* el espacio-

tiempo mítico en el que se concentran los grandes acontecimientos de la historia nacional, y que elabora una visión fracasada del presente. He intentando responder a la cuestión de si el triunfo de la épica oriental de la derrota surge como consecuencia conceptual de la “larga siesta” que caracterizó el período de transición de la década del cincuenta. De este modo, la retrospectiva temporal que efectúa Burel puede ser leída como ejercicio autobiográfico vinculado al recuerdo de una experiencia o de una etapa vital entera: así, la ciudad real, con anclaje en la geografía, acaba confundándose con la inventada.

Por último, en el quinto capítulo hemos analizado *El corredor nocturno*, novela publicada en Buenos Aires por Alfaguara, en 2005. En esta obra –en una clara oposición a las representaciones urbanas anteriores– la ciudad de Montevideo se convierte en descubre como espacio de una deshumanizadora modernización. En la descripción de la lenta aniquilación del protagonista, la urbe no es presentada sólo como escenario de la historia, sino como emblema de una modernidad que fagocita al ser humano. En la narración Burel introduce, ficcionalizándolas, las teorías de Simmel, según las cuales los conceptos de urbe, modernidad y crisis de la cultura resultan indisolubles. La ciudad sigue generando, a comienzos del siglo XXI, inestabilidad en cualquier forma de la acción humana. En este contexto de alienación y mutua explotación, el protagonista podría ser visto como una “versión actualizada” del *flâneur* de Baudelaire. El decimonónico ejercicio de curioso y apasionado vagabundeo por el laberinto de las nuevas mercancías se convierte, en el caso del ejecutivo sin escrúpulos creado por Burel, en un irresistible afán de adquisición total. El magnetismo irrefrenable del descubrimiento, que Benjamin había evidenciado en el *flâneur* baudelaireano, se transforma, en el Montevideo contemporáneo, en un deseo de posesión, adquisición y mantenimiento del poder. En *El corredor nocturno* no son tanto las mercancías expuestas en las tiendas las que atraen al protagonista, sino lo que ellas representan o –mejor aún– el poder económico necesario para poseerlas. Admirarlas, codiciarlas, adquirirlas y luego mostrarlas son actos que configuran –en su conjunto– el símbolo de un estatus social finalmente alcanzado: su defensa se convierte en una obsesión para el

neoburgués que, como en el caso del protagonista bureliano, se ocupa más de la rapidez de su ascenso que de la ética subyacente a este proceso.

En este contexto, nos hemos preguntado: ¿de qué manera las connotaciones de impureza ética y deshumanización que caracterizan la vida diaria del protagonista pueden emerger en su conciencia? ¿Constituye la ciudad un mero telón de fondo de la trama o invade el “interior” del individuo? Estas cuestiones han sido estudiadas a partir del proceso epifánico del personaje, interpretándolo como posible recorrido de un moderno Fausto: la trama se desarrolla siguiendo el paulatino proceso de rendición del cínico sujeto al poder mefistofélico de un ser misterioso que súbitamente se instala en su vida. Esta presencia amenazante lo enfrenta al espejo de su propia conciencia y lo obliga a cuestionarse de qué manera y a qué precio ha conseguido los logros profesionales de los que se siente orgulloso. Interpretar la novela como una lectura actual del mito fáustico ha sido posible en la medida en que el personaje busca perpetuar su estado de bienestar, mantener sus privilegios materiales y preservar una elevada autoestima, descuidando los medios utilizados para la consecución de sus objetivos.

Toda la novela puede leerse como transposición literaria de un conflicto moral, con escenario en una hipertrofiada ciudad en la cual la sociabilidad protectora del Montevideo descrito en obras anteriores es sustituida por la imagen de una urbe “contaminada” por el arribismo capitalista. El conflicto moral del protagonista y la aceptación de su condena, que implica su definitivo hundimiento ético, conduce a la preocupación que Zygmunt Bauman expresa acerca de las tendencias vitales en nuestra era: la de una perspectiva rígidamente individualista que elige la búsqueda solitaria de la felicidad a cualquier precio, a partir de la cual el sociólogo polaco desarrolla su imagen de identidad-palimpsesto.

Hemos reflexionado, además, acerca del derrumbe de las falsas barreras que existen entre el “adentro” y el “afuera”: frente a la aparición del extraño –proyección de la conciencia del protagonista, según vimos–, éste experimenta el desamparo y la falta de abrigo que, erróneamente, creía asegurados en su espacio familiar. La muralla protectora detrás de la cual todas las implicaciones morales habían quedado escondidas,

se derrumba: nuestro propósito ha sido averiguar en qué medida las incursiones de la amenazante figura en el espacio de la intimidad simboliza un traumático enfrentamiento del protagonista con su subconciente.

La segunda sección del capítulo se ha dedicado al examen del espacio urbano: ¿Cómo cambia la representación de la ciudad en un mundo en que el vértigo parece no ofrecer lugar a la rememoración? Hemos visto que el nuevo escenario elegido por Burel presenta un contexto opuesto a los anteriormente examinados, subrayando la existencia acomodada del protagonista en un área residencial de la ciudad. Así, hemos leído el texto como una metáfora de la “contaminación” a la que el sujeto se ve obligado: junto a la imagen ficcional de la ciudad del bienestar se retratan –como polo contrario de la oposición– una reiterada serie de incursiones en la Ciudad Vieja. En las callejuelas del trazado colonial, el individuo se pierde como en un laberinto, resaltando la confrontación entre los espacios deseables de su mundo y el territorio de la disolución y el peligro; sin embargo, vislumbramos en el uso de una red simbólica –pasadizos oscuros, callejuelas laberínticas, escaleras, puertas escondidas– la voluntad de describir la pérdida de orientación del protagonista y el recorrido laberíntico como metáforas de un camino de introspección.

La literatura de Hugo Burel acusa la influencia de autores clásicos, nacionales y extranjeros: el uruguayo nunca ha ocultado su profunda admiración por Kafka. Al igual que escritores como Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski y sus contemporáneos Leonardo Rossiello y Rafael Courtoisie, Burel crea –a partir de una personal reelaboración del patrimonio estético y cultural del Uruguay–, un espacio de independencia intelectual. Expuesta a la fragmentación de la realidad en el mundo contemporáneo, su narrativa no permanece anclada a un único registro temático ni a una sola modalidad de expresión: alterna momentos de escritura coloquial y de lenguaje llano con otros caracterizados por un estilo cuidadosamente elaborado. Resulta evidente, de todos modos, su predilección por estructuras narrativas impecables en las que, a una riqueza expresiva que nunca cae en excesos barrocos, se añade la búsqueda de la perfecta coherencia en el manejo de los tiempos del relato.

La oportunidad que tuve de conocer personalmente a Hugo Burel y su contexto sociocultural me ha permitido un acercamiento a sus temáticas desde una perspectiva más “interna” y ha fortalecido mi propósito de seguir indagando en el futuro, con la misma fascinación, en sus universos ficcionales. En particular, en relación con el ámbito literario del subcontinente latinoamericano, me parece relevante examinar los parentescos existentes entre su obra y la “literatura de la decrepitud”. En cuanto a la posibilidad de emprender estudios comparativos con el espacio europeo, considero que existen por lo menos dos posibles desarrollos analíticos que permiten entroncar la obra de Burel con algunas expresiones literarias del Viejo Continente. Me refiero, en primer lugar, al clima de inminente derrumbe de un sistema ya carcomido que se respira con claridad en las letras austrohúngaras de las dos primeras décadas del siglo XX. Por otra parte, las frecuentes ambientaciones marítimas de varios relatos burelianos –la saga de Marazul, a la que hay que añadir *Diario de la arena*, de próxima publicación–, ofrecen un espacio para indagar sobre la influencia de Cesare Pavese (*La spiaggia*, *La bella estate*) en su obra. Se desarrollaría un análisis de la geografía subjetiva, atendiendo a la manera en que la poética personal de Burel convierte en plausible una adaptación rioplatense de cartografías que parecían intransferibles. Así, se confirmaría la reflexión de Aínsa con la que quisiera concluir mi estudio: “El mundo es redondo. Pero nunca es más redondo que cuando uno se aleja y, al seguir alejándose, empieza a volver”. ♦

APÉNDICE

ENCUENTROS DE *BOLICHE*.

CONVERSACIONES EN CAFÉS MONTEVIDEANOS CON HUGO BUREL,
RAFAEL COURTOISIE, ENRIQUE ESTRÁZULAS Y ELVIO GANDOLFO.

En Montevideo el viento viene del Río, viene del norte, viene del este, viene del oeste, se mete en las calles, invade las casas, entra en la cabeza de la gente, la vuelve descreída, pesimista y gris. Por culpa del viento, a los tres meses de haber nacido, el montevideano adquiere las características nacionales para toda la vida. Viento y humedad, eso es Montevideo.

(Carlos Liscano)

**LOS PARAÍOSOS DE LA CIUDAD DESVANECIDA.
EL DETERIORO DEL PANORAMA DE MONTEVIDEO EN LA MEMORIA
LITERARIA DE HUGO BUREL⁷⁴⁵.**

Una tarde montevideana de noviembre. A una cuadra del ruido y del bullicio de los comercios de la 18 de Julio, la calle Colonia descansa en su digna y apaciguada decadencia. En la antigua confitería de tradición alemana en la que nos ha citado el escritor es el momento de la lectura del diario y de un café, que siempre viene acompañado por masas y otros azucarados detalles de la casa. Las ramas de los plátanos casi rozan los ventanales y ocultan en parte la visión del cielo.

Pocos minutos antes del horario acordado Hugo Burel entra al local: sus palabras y el saludo dirigidos a los mozos evidencian que ha estado allí esa misma mañana.

Después de conquistar una mesa con vista a la calle Convención, el primer intercambio de palabras es dedicado a la obra teatral “La memoria de Borges”, una *piece* para la cual Burel redactó el guión, se ocupó del diseño de la escenografía y de la selección musical. Una pieza que quien escribe tuvo la oportunidad de ver pocos días antes de este encuentro. La fama del lugar como confitería de renombrada tradición contribuye a la creación de un clima adecuado al tema de la entrevista: el deterioro del paisaje montevideano y su relación con la producción literaria del escritor.

G.G.– En la mayoría de sus novelas, la ciudad de Montevideo aparece como un escenario melancólico y, al mismo tiempo, como un lugar cargado de memoria: el paisaje urbano en su literatura evoca un pasado cuyos testimonios van desapareciendo. ¿Se podría decir que por medio de la literatura Usted esté realizando una operación de recuperación de los símbolos de la capital?

H. B.– Ese procedimiento no busca otra cosa que dar satisfacción al autor: la descripción de determinados espacios o el rescate de determinados lugares de la

⁷⁴⁵ El encuentro con el escritor tuvo lugar en la Confitería *El Oro del Rhin*, tradicional salón de té montevideano de origen alemán ubicado en pleno centro urbano, entre las calles Colonia y Convención.

geografía urbana montevideana son el resultado de una mirada personal que se nutre no solamente de lo que ve en la calle, sino también de lo que existe en el interior, en el recuerdo. Se trata de un mecanismo que aspira a una reconstrucción simbólica del deterioro, como si fuera la constatación de este mismo deterioro desde la mirada del autor. En fin, es una mirada personal y no social; una mirada individual que nace de una necesidad personal.

G. G.— ¿No existe, entonces, ninguna voluntad de crítica social?

H. B.— No, no hay ninguna intención de establecer una crítica. Lo que sí puede ocurrir, en un segundo momento, es que se perciba así, una vez que el lector o el crítico terminan de leer el libro: allí es cuando pueden elaborar, a nivel personal, un discurso interpretativo que se nutre precisamente de esta mirada.

G. G.— Sus libros evidencian una gran atención a los procesos de elaboración y construcción de las historias personales: todos sus personajes reflexionan acerca del paso del tiempo, del poder evocativo de la memoria y de lo que, con los años, se ha perdido ineluctablemente. En *Los dados de Dios*, por ejemplo, la descripción de una etapa de la historia rioplatense hace de escenario para representar diferentes períodos en la vida personal del autor/narrador.

H. B.— Hay, en *Los dados de Dios*, un marcado énfasis en los tiempos. Una primera parte transcurre en 1955, cuando yo tenía 4 años: esa época remite a la infancia del autor y reconstruye una ciudad, un espacio, una convivencia y una historia que —obviamente— yo no pude conocer a esa edad y que, por lo tanto, es una invención. Sin embargo, traslado una parte de la historia a esa época porque intuyo que en ese momento había un contraste importante entre la Argentina peronista y el Uruguay, todavía batllista y democrático. El nuestro era un país que tenía un gobierno colegiado, en evidente contraste con el talante dictatorial de Perón, derrocado ese mismo año. Eso por un lado; por el otro, está el romance del protagonista, el pintor, que establece una relación con una mujer argentina, una exiliada. En esta fase, la novela plantea una historia de amor imposible, que además tiene una grave consecuencia indirecta: la poliomelitis que contrae la hija de la protagonista. Estos acontecimientos tienden un

puente con la tercera parte de la novela, que transcurre en 1969, período en el que el autor cumple 18 años y realiza realmente ese viaje a Buenos Aires, tal cual está descrito en el libro: con la excepción del episodio de la chica en el ferry –durante el viaje de regreso–, tanto el clima como los compañeros de viaje remiten a hechos y elementos reales.

G. G.– Al realizar el viaje, el protagonista descubre un mundo del que sólo había escuchado hablar: llega a la gran metrópolis rioplatense, poblada por esos “seres míticos” que son las tan celebradas porteñas. ¿Para él es un viaje iniciático?

H. B.– Hay efectivamente un episodio de descubrimiento autobiográfico: yo cumplí mis 18 años en Argentina y era la primera vez que salía del país. También era la primera vez que veía Buenos Aires y quedé deslumbrado. Puesto que en lo real se produjeron una serie de episodios de descubrimiento de la ciudad y de su gente, lo que hice con *Los dados de Dios* fue aprovechar esta situación de vivencia personal y convertirla en materia narrativa, para ilustrar en la ficción un determinado momento de la historia. En cambio, la segunda parte de la novela refleja ya un momento casi presente, porque el libro se publicó en 1997 y los acontecimientos de esta segunda parte transcurren en 1994. En esta sección toma protagonismo otra época y otra situación: el personaje que de joven había viajado a la Argentina para descubrir Buenos Aires, ahora es un periodista y escritor que empieza el descubrimiento de otro mundo, su mundo interior. De hecho, la novela está formada por tres novelas breves que se podrían leer de manera independiente y que, en su conjunto, configuran una especie de rompecabezas. Y eso es justamente el intento de las fracturas temporales: de 1955 a 1997 y, después, la vuelta atrás hacia 1969.

G. G.– ¿De qué depende la elección de utilizar recursos que determinan un desorden temporal, como es el caso de estos saltos cronológicos?

H.B.– Depende de una elaboración “a posteriori”: el orden de la novela bien podría haber sido otro. En realidad, nació con otro orden: empezaba por la segunda parte, la que acontece en 1997, e iba atrás en el tiempo, pero finalmente llegué a configurar la estructura actual por considerarla más válida y la que mejor funciona.

G. G.– En la misma novela, más allá de la recuperación literaria de lugares y episodios de la historia y de la cultura uruguaya (y rioplatense), destaca también el intento de recuperación de un pasado personal por parte de los protagonistas. Tomando la siguiente frase de la novela, “la tragedia de su vida era recordar, con obsesivo detalle y lucidez, aquellos momentos en los que no se había animado a ser feliz” (p. 188). ¿Se puede afirmar que sus héroes viven más anclados en el pasado que en el futuro, un poco como todo el país?

H.B.– El anclaje en el pasado está condicionado por un presente siempre amenazante, porque el presente siempre provoca incertidumbre. Desde que yo tengo conciencia, en el Uruguay siempre hubo crisis, económica, social, política. Yo no pude participar del “país de la arcadia”: viví mi niñez en un lugar humilde, con sus carencias, sobre todo materiales. Eso no originó en mí un sentimiento de rencor; al contrario, tuve una niñez muy feliz pero sí fui captando los procesos de deterioro. Viví, por ejemplo, con mucha conciencia el triunfo del Partido Blanco en las elecciones de 1958, que determinó una ruptura con una tradición de más de 90 años de gobiernos colorados. Ese cambio, ahora que lo veo con perspectiva, tiene que haberme impresionado, de niño. Después de un segundo gobierno blanco, vuelve a subir al poder el Partido Colorado y eso ocurrió cuando yo era ya un adolescente: comienzan así las luchas políticas y los enfrentamientos ideológicos que caracterizarían los años ‘60, con el consiguiente cuestionamiento del sistema mismo. Y no hay que olvidarse de que existió también una revolución desde el punto de vista de la música, a través de los Beatles: la liberación podía pasar por el Che Guevara como por los cuatro de Liverpool.

G. G.– Toda la gran etapa de cuestionamiento del sistema que marcó la década de los ‘60 está presente en su novela *Tampoco la pena dura*. ¿Cuál era su objetivo en el momento de redactarla?

H.B.– *Tampoco la pena dura* es una novela que se afina en los años ‘60 e intenta ofrecer una instantánea de aquella época. En su momento consiguió muy buena acogida crítica, pero muchos la tildaron de apresurada, afirmando que en ese momento no se podía alcanzar todavía una perspectiva lo suficientemente alejada como para representar

aquel período. En realidad, la novela se publicó en 1989; es decir, 20 años después de los hechos, pero aparentemente en Uruguay las cosas tienen que masticarse mucho tiempo. Todavía seguimos masticando los doce años de la dictadura militar. De todas formas, creo que *Tampoco la pena dura* fue en su momento una novela audaz: los hechos que se plantean no son invenciones y nada de lo que está narrado puede asombrar a quien haya vivido en esa época. Los acontecimientos que se relatan y que tuvieron un vínculo con la política ocurrieron realmente, y no existe nada en la novela que no sea verificable en hechos reales.

G.G.– En sus novelas más típicamente urbanas, como por ejemplo *Tijeras de Plata*, parece evidente el intento de rescate de un Uruguay perdido, de un país extraviado. Esta imagen de una nación que tuvo grandes aspiraciones, logros, y que ahora se enfrenta a una decadencia que dura desde hace décadas, sin embargo, no es triste: más bien se evidencia una alternancia de ilusión y desánimo, como si todo fuera dominado por un clima nostálgico.

H.B.– Se trata de autocomplacencia. Y sí hay también un poco de nostalgia. En otra novela todavía inédita se ve bien que esta nostalgia se manifiesta casi como una condición del espíritu nacional. Allí es cuando esa forma de nostalgia hace eclosión y se transforma en una especie de peculiaridad.

G.G.– ¿De qué manera se relaciona esta condición del espíritu nacional con el desarrollo textual y argumental del cuento “El elogio de la nieve”?

H.B.– Creo que esta relación implica la siguiente situación paradójica: como país tenemos muy poca historia, un recorrido muy breve; en comparación con cualquier país de Europa, no tenemos nada. Y, sin embargo, experimentamos una tendencia a mirar hacia atrás y a buscar en el pasado mundos que, de repente, no lograron ese brillo que adquieren a nuestros ojos al evocarlos. Hay como una nostalgia de algo que se perdió, la necesidad de encontrar algo que, quizá, nunca tuvimos. En particular, existe una nostalgia por determinados momentos del país, que coinciden con los primeros 45 ó 50 años del siglo XX, en los que Uruguay había implementado un sistema social de bienestar, con una educación difundida y en el que se ofrecía al ciudadano la posibilidad

de un ascenso vertical. Después, cuando este sistema empieza a decaer y a deteriorarse, lo que nos queda es el recuerdo, un recuerdo que va transmitiéndose a generaciones que ni siquiera vivieron esa época. En definitiva, la sensación dominante es la de la pérdida del paraíso, pues los verdaderos paraísos son aquellos que se pierden.

G.G.– En la Montevideo actual se pueden evidenciar dos formas de deterioro. Por un lado, lo que se puede definir como “deterioro monumental”; es decir, el de los edificios que conforman el sistema celebratorio del país. Se genera, en este caso, la paradoja de la existencia de estos grandiosos edificios que modelaron y modernizaron el paisaje urbano y que ahora se van deteriorando por falta de los recursos para su mantenimiento. Fuera de lo literario, ¿qué opina de la actual imagen arquitectónica de la ciudad y de su progresivo deterioro?

H.B.– Considero que Montevideo es una ciudad fea. Hay también lugares muy lindos, pero nuestra capital sigue siendo una ciudad extremadamente despareja desde el punto de vista edilicio porque conviven muchos estilos distintos. Basta con asomarse a la Plaza Independencia para darse cuenta de que ese lugar es un catálogo de horrores, debido a una secuencia arquitectónica según la cual ningún edificio a continuación es similar al que le antecede. ¡Imaginemos la Plaza Mayor de Madrid o la Grand Place de Bruselas concebidas con el criterio que tiene la Plaza Independencia! Aquí, del Palacio Salvo hasta el edificio del Victoria Plaza o el Ciudadela, no existe ninguna continuidad arquitectónica y no hubo ningún pudor en construir según el estilo que surgía en cada momento, sin programación. Hay un desprecio por determinadas políticas de preservación: uno puede modernizar un edificio pero, por fuera, tendría que quedar la fachada original. Aquí en Montevideo no es así: aquí se tira y se levanta. Por ejemplo, la Rambla de Pocitos en su tiempo era como Biarritz, luego vinieron el boom de la construcción y la gran expansión vertical urbana y se tiró todo, haciendo desaparecer testimonios arquitectónicos muy valiosos. Y, además, se construyó mal, porque no se calculó que la altura de los edificios iba a llevar sombra a la playa, al atardecer.

G.G.– ¿Su literatura va hacia una simple recuperación simbólica de los edificios emblemáticos o también existe la secreta esperanza de que se convierta en una forma de

denuncia útil, como ocurrió en Francia con la novela *Notre Dame de París*, con la que Victor Hugo llamó la atención sobre el estado ruinoso en el que se encontraba entonces la catedral parisina?

H.B.– La reflexión sobre determinados espacios y arquitecturas es una defensa literaria para que, por lo menos, se conserve en una página algo que –de acuerdo a la natural tendencia de la ciudad– bien podría desaparecer. Es, en definitiva, un testimonio literario personal que tiende a rescatar lo ya perdido. Puesto que mi literatura no es una fotocopia exacta de la realidad y que hay muchos anacronismos deliberados, lo que rescato lo recupero para mí.

G. G.– En este sentido, ¿se puede afirmar que los que se querían signos de modernidad y lugares de la memoria colectiva, se convirtieron en símbolos de la actual decadencia?

H.B.– Es evidente, hoy en día, una falta total de conciencia colectiva. Tomo como ejemplo este mismo lugar en el que estamos sentados ahora: si desapareciera, la ciudad perdería una confitería histórica, cuya arquitectura interior remite a una época precisa. A este lugar, como a otros símbolos urbanos, se le deberían ofrecer las mismas posibilidades de existencia que se prometen en Madrid al Café de Gijón o en París al Café de la Paix.

G. G.– ¿Cree que la responsabilidad de este progresivo deterioro reside más en la falta de una cultura de la preservación o pesa más la escasa disponibilidad de recursos económicos?

H.B.– Es el resultado de ambos factores. Sin embargo, ahora empiezan a funcionar mecanismos que declaran patrimonio nacional un edificio de interés histórico. Todavía hay mucho por hacer: lo demuestra, en las últimas décadas, la espantosa transformación de los antiguos cines tradicionales en templos o en galerías de tiendas baratas.

G. G.– La segunda forma de deterioro parece estar relacionada con el menosprecio del pasado colonial de la ciudad. Mientras en Europa durante las últimas 3 ó 4 décadas los cascos históricos se han convertido en lugares privilegiados, en Uruguay la dictadura militar hizo de la Ciudad Vieja un lugar fantasma, en un doble sentido: por un lado,

despoblada y decadente en sus edificios que se derrumban; por el otro, arrasada desde el punto de vista histórico. ¿No tiene valor la historia?

H.B.– En la actualidad, en la Ciudad Vieja se observa alguna recuperación, notable sobre todo en la peatonal Sarandí y en algunos edificios de la Plaza Zabala, más hacia el puerto. Durante el día la Ciudad Vieja manifiesta, a diferencia del pasado, un gran movimiento y se vislumbra por fin la intención de respetar estos espacios y mejorarlos: es el caso, además de la Sarandí, de la calle Bacacay, que lleva al Teatro Solís.

G. G.– Con referencia a la pregunta anterior, en *El corredor nocturno* Usted escribe que “toda la Ciudad Vieja está cruzada por pasadizos y estrechos túneles que aún funcionan” (p. 167). ¿Se podría afirmar que las galerías secretas en el subsuelo de la Ciudad Vieja representan un intento de rescatar un mundo desaparecido? ¿O se trata más bien de una metáfora de un mundo que se vio obligado a vivir “a escondidas” durante los años de la dictadura?

H.B.– En la novela he retomado simplemente una antigua leyenda, que cuenta que en la Ciudad Vieja se habían excavado túneles interconectados. Se decía que en estas galerías tenían lugar los encuentros y las actividades de algún tipo de logia secreta. Me estoy refiriendo a la época de la colonia. Se trata de leyendas urbanas, y lo que aparece en la novela es una referencia a esta historia y a la posibilidad de que estos túneles existan.

G. G.– En *El corredor nocturno* el protagonista no es un personaje marginado, un Eladio Linacero que vive encerrado en un cuarto mugriento: al contrario, es un hombre que vive en el barrio residencial de Pocitos, en un apartamento con vista a la Rambla y a la bahía. Usted dijo que ésa es una condición deliberada y que, sin este contexto agradable, la novela perdería su sentido, porque vendría a ser inútil la amenaza de esa presencia mefistofélica que –de golpe– se instala en las vidas de los protagonistas. Basándose en la frase “No puede escapar, pero tampoco puede dejar de correr. Ésa es la trampa: correr hasta la extenuación, hasta ser apenas un solo cansancio” ¿se podría decir que el protagonista es un Fausto al revés, un ser que busca la aniquilación?

H.B.– Yo creo más bien que es un Fausto moderno: el protagonista termina pactando con Conti-Mephisto. La novela es una lectura actual del Fausto porque el protagonista es un hombre que busca perpetuar su bienestar, mantener una cierta idea de sí mismo y de lo que ha conquistado y que evidencia la necesidad de no descender. Por eso, al final termina aceptando con conciencia lo que antes hacía por simple impulso, sin tener demasiado claro por qué lo hacía. La diferencia es que, al llegar el protagonista a la madurez, Conti-Mephisto lo enfrenta al espejo de su propia conciencia y le dice claramente: “Mirá, esto es así. Ya lo hiciste; ahora tienes que volver a hacerlo, pero esta vez siendo consciente de lo que eliges y del porqué.”

G. G.– ¿Se puede hablar, hoy en día, de Montevideo como de un lugar convertido en símbolo por la literatura, como ha pasado con el Dublín de Joyce, el París de Zola, la Praga de Kafka, la Budapest de Márai o el San Petersburgo de Dostoievski?

H.B.– Yo me considero un escritor muy montevideano, he escrito mucho sobre la ciudad. Montevideo como lugar literario depende de los escritores, depende de cómo los escritores incorporan la ciudad y de cómo la van mostrando después. Y depende también de la voluntad del escritor de convertirla en un lugar reconocible: en mi obra, por ejemplo, nombro poco a Montevideo; en realidad no la quiero nombrar pero está allí, presente. Cada autor encuentra su espacio: hay una apropiación del escritor de ciertos territorios, casi una conquista. Montevideo no es patrimonio solamente de Mario Benedetti o de alguna literatura onettiana, más allá de que Onetti escribió también sobre Buenos Aires y Santa María. Cada escritor ve Montevideo desde una perspectiva individual y vinculada a su propia experiencia, edad y valores. No hay una exclusividad de uso de Montevideo, porque cada uno desarrolla el tema y la imagen que quiere proyectar en función de su mirada. En cuanto a si es una ciudad literaria, sí, hoy lo es, sin duda.

G. G.– Dentro del panorama literario nacional, los “héroes” que habitan sus novelas y que recorren los paisajes de un Montevideo ruinizado, no se parecen a los seres desgarrados y marginados que protagonizan la mayoría de los relatos de Onetti, José Pedro Díaz y Carlos Martínez Moreno. ¿Sería correcto decir que sus personajes –en vez

de vivir su decadencia— se limitan a tener una melancólica visión retrospectiva de la existencia y del Uruguay que fue?

H.B.— La cuestión fundamental reside en no generalizar. Dentro de mi literatura hay personajes que viven en la ciudad de Montevideo, pero no comparten entre ellos ni la misma naturaleza ni los mismos sentimientos. No es lo mismo el grupo de parroquianos descrito en “El elogio de la nieve” que los personajes de *El corredor nocturno*. Y tampoco es lo mismo el personaje de *Tampoco la pena dura* que el protagonista del relato “Contraluz”: cada cual vive de manera distinta. Sí creo que todos tienen un sentimiento de pérdida, pero también un cierto malestar metafísico que va más allá de la simple percepción del deterioro urbano o social. Son ellos así: la ciudad funge sólo como escenario, no por culpa de la ciudad viven este malestar.

G. G.— ¿Se podría afirmar que este malestar metafísico del que padecen los protagonistas de sus novelas y cuentos desemboca en una medianía existencial, como demuestran los diálogos de “El elogio de la nieve”, sin llegar nunca a las situaciones desgarradoras descritas por Onetti?

H.B.— Mi literatura surge de otra psicología. Onetti es un inmenso escritor, pero era un hombre muy amargado. Yo no soy así. La literatura refleja la visión que cada uno tiene sobre la vida. El personaje es una creación misteriosa; resulta posible incluso que mis protagonistas sean todos parecidos a mí. Desde mi perspectiva no puedo tener la capacidad para verlo, pero quizá alguien desde fuera pueda darse cuenta mejor. No tengo demasiada consciencia de los procesos: las historias salen, se dan así. Sería incapaz de dar una explicación de mis relatos y de mis novelas porque hay un umbral que no llegamos a ver ni a aclarar y creo que esto es bueno, le hace bien a la obra. No todo es decodificable de acuerdo a algo; al contrario, hay códigos que no se pueden entender y que se limitan a provocar una sensación, nada más. Yo creo que la obra de arte siempre necesita tener una parte absolutamente inexplicable: no podemos explicar los cuadros de Cézanne, ni se puede explicar *Les demoiselles d'Avignon*. Tampoco se puede explicar un cuadro de Hopper: ¿Por qué esa mujer está sola en su cuarto de hotel? ¿Por qué el marido la dejó? ¿Porque el amante se fue con otra? Puede estar sola porque quiere estar sola; o porque está esperando a alguien que todavía no llegó. Capaz que el

cuadro está pintado tres minutos antes de que se abra la puerta. Lo que nos ofrece Hopper es la idea de soledad. El porqué de la soledad no lo podemos saber.

Montevideo, 19 de noviembre de 2008

Fotografía 18 – Vista parcial de la plaza que se abre frente al Mercado del Puerto, en la Ciudad Vieja de Montevideo.



**HUGO BUREL Y LOS TERRITORIOS POSIBLES.
RESCATE DEL PASADO, ENFRENTAMIENTO CON EL PRESENTE Y
DISLOCACIÓN DEL TIEMPO EN TRES NOVELAS DEL ESCRITOR
URUGUAYO⁷⁴⁶**

G. G.– De todas las novelas que usted ha publicado, la que posiblemente ha cosechado las mejores críticas ha sido *Tijeras de Plata*. Se trata de una novela cuya trama se basa en una alternancia continua entre las investigaciones del protagonista/narrador y una serie de cuentos en serie relatados por el peluquero objeto de la búsqueda. ¿En qué medida podríamos afirmar que se trata de una novela construida sobre el concepto de fragmentación narrativa?

H. B.– La fragmentación narrativa que se evidencia en *Tijeras de Plata* surge de mi problema como escritor a la hora de elegir el camino para escribir esa novela. Primero tuve la idea de los cuentos del peluquero: la novela en ese momento iba a ser simplemente una serie de historias contadas por él, pero sin tener una ilación entre sí. Estaba sólo el peluquero que cortaba y contaba, en la misma situación que se mantiene en la versión definitiva. Después me di cuenta de que la idea perdía fuerza porque llegaba un momento en que el recurso era muy evidente; entonces, decidí introducir un narrador distinto al peluquero, que tuviese la misión de encontrarlo, muchos años después. A partir de allí, decidí alternar un capítulo en el que estaba presente el narrador/protagonista y un capítulo donde aparecían estas historias, que ya estaban

⁷⁴⁶ El encuentro con el escritor tuvo lugar en el *Café Expreso Pocitos*, restaurante y confitería tradicional ubicado en el barrio homónimo, en la intersección de la calle Juan Benito Blanco con Avenida Brasil. La publicación *Cafés y bares de Montevideo: una herencia con futuro*, describe así el local: “A punto de llegar a sus cien años de vida, el *Expreso Pocitos* se ha consolidado indiscutiblemente como punto de encuentro social de la zona. Sus mesas reúnen cotidianamente incontables tertulias conformando una imagen urbana poco frecuente en el resto de la ciudad. Además de su estratégica ubicación en relación a la costa y al área central de Pocitos, el *Expreso* forma parte nada menos que de *El Mástil*, uno de los ejemplos más destacados del Art Déco náutico de Montevideo”. En González, Nery; Gómez, Leonardo: *Cafés y bares de Montevideo: una herencia con futuro*, Montevideo, Intendencia y Junta departamental de Montevideo/Ministerio de Educación y Deporte/Comisión de Apoyo y Promoción de los Comercios/Cambadu, 2006.

escritas. Así la obra, en su conjunto, quedó como un híbrido entre novela y libro de cuentos: y era lo que quería. El producto final me parece haber logrado el objetivo que me había fijado: un libro que participa tanto de la cuentística como de la narrativa novelística.

G. G.– En la novela, la actividad de rememoración y recuperación de fragmentos del pasado parece darse mediante dos operaciones. ¿Está de acuerdo en que hay, en paralelo: a) un recorrido –tangible– por los deteriorados espacios físicos de su antiguo barrio; b) un viaje en el tiempo redescubriendo personajes, costumbres y rarezas de una época gracias a los relatos de Arístides Galán?

H. B.– Hay en la novela una voluntad muy clara de recuperación tanto de los espacios de la memoria como de los espacios físicos de la ciudad. Montevideo es un lugar que – si bien se ha deteriorado y ha perdido muchas de las características de una época más floreciente– me interesa justamente por este proceso de degradación. Intento rescatar esos años, quiero que no queden en el olvido, trato de devolverlos a una situación presente, a una vigencia. Pese a que soy consciente de que se trata de una evocación con cierta actitud nostálgica, siento que están recuperados. En relación con la recuperación de los espacios de la memoria y con el compromiso autobiográfico presente en la novela, en la búsqueda llevada a cabo por el protagonista/narrador es relevante el siguiente episodio: yo me cortaba el pelo en la peluquería de la calle Yatay que describo en *Tijeras de Plata*; había allí dos peluqueros, Iván y Toto, y un tercer peluquero en el último sillón, que nunca supe quién era. Y que pudo ser Arístides Galán o no. Aproveché ese agujero de la memoria para llenarlo de ficción.

G. G.– La literatura y lo vivido aparecen en *Tijeras de Plata* muy estrechamente entrelazadas: Usted resulta al mismo tiempo autor, narrador y personaje de la ficción. ¿En qué medida esta novela representa un punto de intersección entre la escritura y la vida?

H. B.– Creo que todas las novelas representan un punto de intersección entre la vida y la escritura; lo que ocurre es que, en algunos casos, es más evidente y, en otros, no es tan fácil detectar esta relación. Son recursos narrativos. Creo que depende de la posición

del autor en cada momento: en cuanto narrador omnisciente o en cuanto protagonista. Pero, en definitiva, se trata de ropaje, de una manera de “vestirse”. Algo de esta intersección se ve en la etapa en la que creé Marazul: en los cuentos que ambienta en ese pueblo están las vivencias de mi juventud, gran parte de un pasado en el que descubría el océano y la costa del este uruguayo. A partir de esa base, elaboré una suerte de espacio propio, creado desde la escritura pero que recoge un espacio verdadero.

G. G.– ¿El Montevideo ruinoso de la calle Yatay que aparece en *Tijeras de Plata* o el de la pensión de *El vendedor de sueños* responden sólo a la voluntad de representar una estética del deterioro, o en estas descripciones se inserta también la necesidad de representar una dimensión melancólica más amplia de la condición humana?

H. B.– Ambos son espacios que surgen de una necesidad: la de evidenciarlos y de construirlos a través de la escritura, de volverlos a levantar si estaban destruidos y darles un estatus narrativo que les confiera una permanencia. A mí me duele mucho ver –en este barrio como en toda la ciudad– casas deterioradas o derruidas, ver cómo se destruye un edificio antiguo para levantar otro, moderno y anónimo. Esta zona de Pocitos, por ejemplo, era un lugar como Biarritz en su momento, o como San Sebastián. Y eso se ha perdido: si uno ve una fotografía de la década del ‘20 de la zona, se lamenta de que no haya habido ni lógica, ni criterio para preservar las dos primeras cuadras que lindan con el mar y se sorprende de que no se haya pensado en construir en altura a partir de la tercera, tierra adentro. Nadie calculó la caída de la sombra sobre la playa: parece mentira que la arquitectura no sirva para respetar la natural exposición al sol de una bahía urbana. Pero aquí ocurre.

G. G.– En un momento de *El corredor nocturno*, Eduardo López –ejecutivo brillante y sin escrúpulos–, se ve obligado por el mefistofélico Raimundo Conti a recorrer oscuros pasadizos de la Ciudad Vieja. ¿Se podrían interpretar estos recorridos como un metafórico viaje al infierno, en el sentido de una inmersión en una realidad que obliga al protagonista a confrontar su pasado, unos años caracterizados por la falta de escrúpulos y la ausencia de valores morales?

H. B.– Sí, evidentemente el descenso a ese local nocturno de la Ciudad Vieja, “La Puerta Roja”, y el recorrido laberíntico, son un viaje a los infiernos. Un descenso que implica también para López un enfrentamiento, como en el caso del espectáculo que hay en el escenario, con una vivencia muy violenta de su pasado, cuando era un niño. En esa escena hay una representación, una repetición y una visión de algo que él vio siendo un niño y que, ahora, de adulto, quizás pueda apreciar de otro modo. Por eso creo que se podría definir también como una lectura sobre el pecado: ahora en el protagonista es diferente la capacidad para percibirlo. En relación con el personaje de Conti, hay en esta escena una actitud de guía de parte de él y, al mismo tiempo, una inmersión inexorable de parte de López, que lo sigue en el descenso. No puede resistir a Conti y esta indefensión adquiere una connotación de dominio, de voluntad doblegada por un poder que no sabemos bien en qué consiste, pero que se ve funcionar de manera muy clara.

G. G.– Al comienzo de la novela, el protagonista se nos presenta como atrapado por una obsesión: hacer carrera sin importarle la ética subyacente a sus acciones y, luego, conservar los resultados profesionales adquiridos: ha logrado un puesto de gerente, puede despedir a sus subalternos y está finalmente disfrutando de las disponibilidades económicas que su cargo implica. Al aparecer la figura de Conti, ¿qué es lo que más preocupa a López? ¿Perder los “objetos” de su esfuerzo o ser sometido a un examen de conciencia?

H. B.– López es un individuo que está sometido a determinadas dependencias, sobre todo las materiales, y en un primer momento él no tiene claro que Conti lo va a enfrentar a su conciencia: al principio, le preocupa más lo que Conti moviliza con relación a su situación en la empresa y a sus beneficios económicos y al poder. Hay una serie de cuestiones, allí, que en una segunda apreciación pueden explicar un examen de conciencia de parte del protagonista. Pero, evidentemente, el hecho de perder lo que tiene y de enfrentarse a su pasado son elementos muy removedores: por ellos, en algún momento, las dos sensaciones convergen y generan en López una lectura desde el presente de todo lo que tuvo que hacer para llegar adonde está. Conti es un espejo: es una conciencia que se presenta y que le dice: “Mirá, vos sos esto. Sos así. Hiciste tal

cosa para llegar adonde estás. Lo importante es que tomes consciencia de eso. En algún momento lo hiciste sin casi darte cuenta, ahora tenés que aceptar quién sos”. Se trata para López de una aceptación fuerte, traumática. A lo largo de mi actividad como empresario y publicitario he visto a muchas personas manejarse como él: gente ambiciosa, trepadora, inescrupulosa, que no ha tenido demasiada reflexión en sus actos para llegar adonde está. No es un tipo en concreto, son muchos los que están agrupados en esta figura prototípica que es López.

G. G.– Según Marshall Berman, la tragedia de Fausto se produce cuando él pierde el control de las energías de su mente, cuando éstas adquieren vida propia. ¿Conti/Mephisto es un personaje real o es una proyección del protagonista?

H. B.– Conti no es un personaje real, no hay dudas, pero actúa como si lo fuera. Es una figura que está al servicio de develar una consciencia y una serie de actitudes del otro personaje central de la novela. Por eso, no creo que importe si es real o sólo imaginado por López: lo vemos en acción, como lectores. Y en esto, me parece, reside la ventaja de la literatura: no tengo por qué hacerlo real a Conti, no me importa. Es posible que esta ambigüedad contribuya también a darle al personaje cierta condición misteriosa o incluso sobrenatural. Pero esto tampoco importa, pues Conti actúa en todo caso como si fuera real.

G. G.– En *El guerrero del crepúsculo* el protagonista, un vendedor de enciclopedias, después de una operación a cerebro abierto parece perder fragmentos de memoria y, con ella, el contacto con el mundo real: ¿Hasta qué punto este distanciamiento de la realidad es sólo resultado de una recuperación inesperadamente complicada?

H. B.– Lo que sucede en *El guerrero del crepúsculo* ocurre en la mente del protagonista y nosotros, como lectores, dependemos de esta mente para saber adónde vamos. Nunca sabemos más de lo que el protagonista sospecha o sabe: siempre estamos con él y no tenemos ningún indicio de lo que va a venir después, porque el protagonista –que es también el narrador– parece vivir un eterno presente, donde la concordancia y la coherencia del momento presente con el siguiente no existe. Hay en la novela una dislocación del tiempo desde el punto de vista de su decurso normal, cronológico: este

extrañamiento me permite plantear –para el protagonista– una especie de aventura de regreso a la salud, a la normalidad y al trabajo como vendedor. Toda una serie de cosas que el protagonista no puede lograr y esto es lo que –creo yo– hace inquietante la novela, el hecho de no saber hacia dónde va este hombre. Hay otro elemento que contribuye a crear este tipo de situación: la historia está estructurada en escenas, más que en capítulos; cada escena ilumina ese momento, pero no permite inferir qué pasa después o antes. Es una fragmentación muy meditada, pues lo que me interesó al redactar la novela era poder jugar esos naipes.

G. G.– En la novela, el médico tiene un apellido extranjero, húngaro: Andrassy. Y Andrassy es el nombre del boulevard más elegante de Budapest, un recorrido por palacios *art nouveau*, declarado en su conjunto Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. ¿Hay una voluntad de poner en contraste la elegancia habsbúrgica con el actual deterioro urbano de algunas zonas de Montevideo?

H. B.– No hay una voluntad explícita de comparación o de crear un contraste. Se trata, más bien, de usar un apellido extranjero bastante común en la época en la que se desarrolla la novela y, en particular, en áreas urbanas como el barrio de la peluquería, cerca del mercado agrícola, o la zona de la Avenida General Flores. En resumen, me refiero al barrio Goes, donde yo me crié. En este sentido, la mención a la Avenida General Flores, que el protagonista recorre, así como el uso de ese apellido húngaro, son recursos para la recreación del barrio de mi infancia. Cuando era niño, en toda la zona había una presencia muy fuerte de italianos, españoles, judíos y húngaros: lugares y personajes, en la novela, reflejan esa realidad.

G. G.– ¿No será que su aislamiento y preguntas sobre lo que le está ocurriendo responden a una exigencia más profunda de búsqueda de identidad, en una sociedad que ya no comprende?

H. B.– Sí, hay una búsqueda de identidad y de conocimiento; de hecho, el protagonista es un vendedor de enciclopedias que va perdiendo su memoria; allí surge el juego entre entender lo que ocurre, saber quién es uno, para qué uno está. El personaje central de la historia es un hombre extraviado. Y no sólo eso: la novela plantea, además, la existencia

de un territorio posible, que se ubica después de la vida y antes de la muerte. La novela se presenta como una pregunta acerca de qué hay en este espacio que precede a la muerte: el lector percibe que el protagonista ya está fuera de la vida, pero no ha llegado a la muerte todavía.

G. G.– En muchas ocasiones, los individuos que lo rodean no perciben su presencia física (el vendedor de helados, el mismo doctor Andrassy): ¿Se trata sólo de una manera de denunciar un sistema que premia el individualismo exasperado o hay otra moral?

H. B.– Es una manera de exacerbar en el protagonista la sensación de pérdida de la identidad y de los parámetros necesarios para saber quién es y por qué está donde está. Lo desesperante para este hombre es no poder entender qué le ocurre y aunque –a veces– se da cuenta de pasar desapercibido, no tiene cómo escapar a esta situación. Se podría decir que es un individuo que se mueve a tientas, que va viajando en una dimensión que no se sabe bien cuál es y que, en definitiva, culmina en una camilla y con una mujer que va a reclamar el cadáver.

G. G.– Muchas ciudades europeas, como Atenas, Estambul, Lisboa o Roma, son lugares constituidos por estratos múltiples, en los que el tiempo va creando un diálogo continuo y cambiante. Fernando Aínsa afirma en su *Espacios de la memoria* que Montevideo también se puede considerar una ciudad palimpsesto, pese a su breve historia. ¿Está de acuerdo?

H. B.– Totalmente de acuerdo. Basta verla. Montevideo es una superposición desordenada de estilos arquitectónicos, de ruinas, de mejoras, de estancamientos, de lugares deteriorados y otros recuperados. En fin, es una ciudad muy despareja arquitectónicamente, donde no hay una idea estética coherente: la Plaza Independencia, por ejemplo, es un “mamarracho” absoluto. Lo que ocurre es que nosotros, los montevideanos, ya no nos damos cuenta de esto, o lo aceptamos, pero si un viajero llega y lo ve por vez primera, no va a poder entender el sentido de esta acumulación caótica de estilos. No hubo nunca un criterio regulador de este espacio y sigue habiendo una falta absoluta de sentido estético, pese a que en algún momento debe de haber sido un lugar homogéneo. Creo que la primera gran ruptura se dio con la construcción del

Palacio Salvo, con todo lo que significó desde el punto de vista de la modernidad, con el hecho de ser, entonces, el edificio más alto de Sudamérica: allí, en ese momento, hubo el primer quiebre evidente con la homogeneidad preexistente. A diferencia de lo que ocurre en Europa, aquí lo antiguo ni se ha valorado ni se ha protegido: se ha perdido “la conciencia del patrimonio”, si bien hay personas que se esfuerzan y se preocupan por su salvaguardia.

G. G.– Después de haber llevado a la pantalla del cine *El corredor nocturno*, ¿Existe la posibilidad de repetir el experimento con otras novelas, o incluso con alguno de sus cuentos?

H. B.– En la industria del cine hay procesos complejos: llevar a la pantalla *El corredor nocturno* no fue una iniciativa mía, me compraron los derechos de la novela. A mí me interesaría seguir trabajando con el cine, pero no sé si es una experiencia que se puede repetir otra vez. Tengo ya escrito un guión para el cine: es un proyecto que desarrollé con Gerardo Herrero, el director de *El corredor nocturno*, y estamos evaluando si se puede filmar o no. Sin duda, llevar una novela a la pantalla del cine hace que la obra sea más visible: en el caso particular de *El corredor nocturno*, el hecho de que la película haya mantenido el mismo título de la novela es una suerte. Supongo que, en Montevideo, los lectores que hayan apreciado la novela querrán ver su adaptación al cine, pese a que haya habido algún cambio. Puesto que la producción no es uruguaya, sino argentino-española, la peli se tuvo que rodar en Buenos Aires. Se trasladó la historia: desde la bahía de Pocitos, los personajes “se mudaron” a los bosques y jardines de Palermo y me parece que la idea funciona muy bien, dado que el cosmopolitismo de Buenos Aires le sirve a ese tipo de trama.

Montevideo, 10 de diciembre de 2009

Fotografía 19 – Vista parcial del Puerto de Montevideo. Resalta en segundo plano la mole de la torre de la Aduana, edificio de estilo Art Déco todavía utilizado por las autoridades marítimas.



**UN ROSARINO EN MONTEVIDEO: LA MIRADA EXTRANJERA
DE ELVIO GANDOLFO Y SU PERCEPCIÓN DE LA CAPITAL URUGUAYA⁷⁴⁷**

G. G.– Como argentino nacido en Rosario, Usted tiene el privilegio de poder observar y reflexionar sobre la sociedad y la cultura montevideanas desde un punto de vista más alejado y, por ende, neutral ¿En la actualidad, Montevideo es más una pequeña metrópolis o una somnolienta y provinciana capital de un estado incrustado entre dos gigantes?

E. G.– No creo demasiado en la percepción mayor que pueda tener alguien de afuera. Yo llevo mucho tiempo viviendo aquí en Uruguay, y me acuerdo que durante los ocho años que estuve viviendo en Buenos Aires me consideraba como un habitante de Montevideo que vivía en Baires. Creo que mi origen, de Rosario, me da una perspectiva más cercana a la capital uruguaya. Estoy convencido de que, en la actualidad, todas las ciudades –sacando cuatro o cinco grandes megalópolis como Nueva York, Londres, París, São Paulo– son mezclas medio psicóticas de pequeñas metrópolis y somnolientas ciudades provincianas. Lo que tiene Montevideo, y esto lo percibe en particular un individuo que vive aquí sin ser un nativo, es el siguiente lugar común: Montevideo es la capital de un país diminuto enclavado entre dos gigantes. En mi caso, yo tengo un “alivio” que me permite no exagerar los incontables defectos graves que tiene esta ciudad. En cambio, a quienes hayan nacido aquí, les pasa lo mismo que me ocurría a mí con Rosario: llegó un momento en que no la toleraba más, sin saber por qué. Creo que

⁷⁴⁷ El encuentro con el escritor tuvo lugar en café *Gran Sportman*, restaurante y bar tradicional ubicado en el centro urbano, en la zona de la feria de Tristán Narvaja, intersección de la calle homónima con Avenida 18 de Julio. La publicación *Cafés y bares de Montevideo: una herencia con futuro*, describe así el local: “Fundado en 1892, este café y bar constituye un testigo privilegiado de infinidad de acontecimientos políticos, sociales y culturales del siglo XX. Han desfilado por sus mesas innumerables generaciones de estudiantes y profesores de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas, de los liceos IAVA y Francés. Desaparecido el edificio que lo alojó en sus primeros ochenta y siete años de vida, el *Sportman* continúa defendiendo su esquina, configurando por su larga y rica historia uno de los cafés y bares más antiguos de la ciudad”. En: González, Nery; Gómez, Leonardo: *Cafés y bares de Montevideo...* Op. cit., p. 3.

se trata de una sensación que se manifiesta como si uno sintiera el peso de haber asistido a la formación de cada una de las cosas que no te gustan.

G. G.– Afirma Fernando Aínsa que “la condición de extranjero agudiza la vista y el oído. Gracias a esta agudeza se ven y se escuchan cosas que los nativos no perciben”. En la ficción, ¿un escritor no montevideano describiría su ciudad de manera diferente a como lo haría un local?

E. G.– Yo vivo desde hace mucho tiempo en Montevideo. Sin embargo, recién ahora estoy escribiendo algo largo semi-narrativo que tiene que ver con esta ciudad, a pesar de tener ya algunas cosas escritas que nunca recolecté. Supongo que el de afuera describe la ciudad un poco distinta, pero es objetivamente muy difícil percibir en qué reside la diferencia y hasta qué punto ésta se manifiesta. Norman Mailer, por ejemplo, tiene un fragmento bastante largo y muy bien escrito sobre Montevideo en *El fantasma de Harlot*: en su obra, la descripción de la ciudad no es tan distante de la realidad; no se sabe bien si conoció a un uruguayo que le pasó unos datos sobre la ciudad, pero el resultado es de una verosimilitud socio-estética que nace de la paradoja de no conocer personalmente el lugar descrito.

G. G.– ¿Está de acuerdo con quien afirma que los cambios socio-económicos que se han manifestado en Uruguay en las últimas dos décadas tienen una fuerte relación con la decadencia urbana de Montevideo, tanto en términos culturales como urbanísticos?

E. G.– No lo tengo claro, ni aquí en el caso de Montevideo, ni en ninguna de las tres ciudades que mejor conozco. El caso más claro quizás sea el de Rosario: se trata de una ciudad que siempre había sido bastante fea y que se transformó en una bonita mariposa a partir de la serie de intendencias socialistas. Ahí fue cuando se dio el primer cambio; después, cuando tuvo lugar el *Congreso de la Lengua* en 2004, Rosario se autorreconoció como una “ciudad grande”, algo que nunca había pasado antes, dado que se percibía a sí misma como una ciudad provinciana. Ahora, se ha ido hacia el otro extremo y ha empezado a acelerar mal, a tener algunos *tics* típicos de Buenos Aires: en el tráfico, en el caos de la calle peatonal, donde te empujan pero todavía te piden perdón, como en Montevideo. En Buenos Aires y en Montevideo ha habido una serie de

cambios económicos que juzgo positivos: a las dos las veo mucho más dinámicas, aun si siguen alternando periodos de brillo y otros en los que parecen sumergirse. En el caso de Montevideo, la falta de percepción de este brillo creo que depende mucho del pesimismo crónico de sus habitantes: es un pesimismo que surge a su vez de lo extensísimo que es el invierno y de que la ciudad no está nada preparada para recibirlo. La diferencia con Buenos Aires, donde también el invierno es larguísimo, es que en la capital argentina no hay viento todo el tiempo y no se siente esta crudeza tan típica de todas las ciudades marítimas. Montevideo se parece bastante a Lisboa, incluso en sus comunes elementos de decadencia. Lo que en Lisboa se puede considerar decadencia es también conservación; lo interesante de Montevideo es que, en la capital uruguaya, no se trata exactamente de conservación, sino de una mezcla entre conservación y ruina. Hay en Montevideo sólo unos casos puntuales de conservación voluntaria: hay lugares de la ciudad que están bien conservados, pero se trata de un porcentaje pequeño.

G. G.– Volviendo a sensaciones más subjetivas, ¿existe alguna diferencia entre su forma de percibir la ciudad antes de instalarse en Montevideo y su actual perspectiva, a la luz de su proceso de integración en el tejido social y profesional de la capital uruguaya?

E. G.– La percepción que un sujeto tiene de una ciudad, después de haberse instalado en ella, va siempre cambiando a medida que uno se dedica a cosas nuevas y que va modificándose la ciudad misma. Con referencia a un caso concreto y objetivo, Montevideo es una capital que entra ahora en un segundo gobierno de izquierdas y en su fisonomía social y material no creo que puedan darse cambios radicales. Sí, hay polémicas y críticas a priori, en relación con el nuevo presidente, acusado de “impresentable”. Sin embargo, considero que si Mujica hace las cosas medianamente bien durante sus primeros años como presidente, su aspecto exterior ya no va a ser tan determinadamente negativo y pasará como en Argentina, donde teníamos a un presidente que no sabía hablar y que fue sin embargo muy capaz. Cuando llegué aquí por primera vez, en 1968, la ciudad me gustó mucho enseguida y ahora me doy cuenta de que la vida en Montevideo me sigue cayendo muy bien, pese a que a veces se vuelve muy dura por los problemas económicos. Es una ciudad que paga muy malos sueldos,

sobre todo a partir de niveles medios para arriba y que, por otra parte, es carísima en casi todo. Me refiero en particular a lo antieconómico que son los servicios públicos, un problema consecuencia del peso brutal que sigue teniendo el Estado: el agua, el teléfono, la luz tienen precios de “primer mundo”. Y el problema no es sólo la falta de recursos energéticos, sino la presencia –como en cualquier otro país– de una serie de incongruencias, de malas gestiones y de procesos engorrosos enganchados entre sí que forman un complejo entramado de irracionalidades muy difícil de desactivar. En Argentina, la propia Rosario también se enfrentó a este problema y en parte logró resolverlo: hoy, de hecho, Rosario es otra urbe y, cada vez que la ciudad que un individuo conoce se transforma en otra, uno descubre que esta otra –aunque sea nueva– tiene una carga de ventajas y desventajas que persisten y son ineliminables. En mi ciudad, por ejemplo, estalló una especulación inmobiliaria absolutamente psicótica: en cada terreno baldío ubicado a 20 minutos en auto del centro empezaron a surgir edificios de 30 ó 40 pisos y, para responder a este aluvión humano, en Rosario en los últimos diez años surgieron cuatro grandes *shopping center*, mega-estructuras que nunca habían aparecido antes fuera de Buenos Aires.

G. G.– ¿Se podría identificar una relación entre el deterioro material urbano de amplias zonas de la ciudad, por ejemplo la Ciudad Vieja, el Cordón y en general toda el área norte de la ciudad, y la natural tendencia nostálgica de los uruguayos a mirar hacia un pasado perdido?

E. G.– Las ciudades son por definición espacios caóticos; son conglomerados humanos y los seres humanos somos muy complicados, entreverados: reunidos en un espacio urbano, no parecemos participar de nada que nos permita tender naturalmente hacia algo mejor. Y eso no se da nunca, ni aquí, ni en la Unión Soviética de hace dos o tres décadas, ni en los Estados Unidos, ni en Inglaterra. En mi caso, de apasionado lector de literatura y de ciencia ficción, se me acentúa no el escepticismo sino la conciencia de que existen unos límites claros, y sin embargo esto no tiene por que “destruirnos”. Pasando al tema de la nostalgia, creo que la mirada nostálgica de los uruguayos viene en parte de la composición étnica y de este casi 40% de población de origen español que se instaló aquí: los “gallegos” son muy nostálgicos, muy cuadrados y algo mezquinos.

Aquí, quien da trabajo en general es muy mezquino: tanto en los trabajos “menores” (pienso en un empleado de supermercado), como en una librería, donde los que atienden saben mucho más que los dueños, se pagan sueldos de hambre. En resumen, si la atmósfera general de la ciudad es nostálgica, me parece que esto se debe a una natural tendencia a la mezquindad de parte de su población.

G. G.– ¿Está de acuerdo con lo que escribió Carlos Maggi en su *El Uruguay y su gente* cuando afirma que “la progresiva ruina económica” del país no impide que se mantenga viva esa “preciosa calidad moral, inalterable” que caracteriza al pueblo oriental?

E. G.– Como postura a priori no suelo estar muy de acuerdo con lo que afirma o escribe Carlos Maggi, y además él lo sabe bien. En relación con la frase citada, estoy convencido de que esta “preciosa calidad moral” de los uruguayos es en parte un mito, no creado pero sí inventado por los argentinos. Sin embargo, es verdad que Montevideo, y el Uruguay en general, es un lugar más tranquilo y donde se roba y se estafa algo menos que en Argentina. De todos modos, las personas de “mala ralea” de aquí son igual de “bravas” que en mi país. Cada ciudad tiene, obviamente, algunas cosas en favor y otras en contra: no se trata de elementos equivalentes, son distintos y además van continuamente cambiando.

G. G.– En *El amante de paja* (1987), Enrique Estrázulas define Montevideo como “una cálida ciudad raquílica al costado de un anchísimo río marrón o azulejo”. ¿Es un verdadero raquitismo físico o se trata más bien de una forma de autocrítica referida a aspectos socio-económicos?

E. G.– Personalmente, nunca percibí Montevideo como una ciudad raquílica. Me parece más bien que la cita de Estrázulas pertenece a otra creencia general que se añade a la de la “preciosa calidad moral” del pueblo oriental: me refiero a esta frecuente tendencia de los uruguayos a exagerar los defectos de su país y de sí mismos para, de algún modo, sacar una cualquier ventaja de esta autoflagelación. Eso del país pequeño, de la ciudad raquílica, me suena un poco a estereotipo; me parece equivalente a lo que se hace en Argentina, cuando se canta Buenos Aires como la “ciudad tanguera” por excelencia.

G. G.– Y sin embargo, la cinematografía actual refleja casi siempre una ciudad gris, raquíta, adormecida y muy provinciana. ¿Se trata de la misma actitud o hay algo más?

E. G.– Considero que el cine que se hace hoy en día en Uruguay no es un espejo de la realidad: se limita a reflejar una parte muy reducida de la vida y de la sociedad uruguaya. Los directores juegan con ese estereotipo, con esa autoflagelación, y además no son capaces de abarcar nunca la totalidad de aspectos socio-culturales de Montevideo. El raquitismo es como la lentitud: puede existir, pero es acrecentado a priori.

Montevideo, 5 de diciembre de 2009.

Fotografía 20 – Vista parcial de la bahía de la Playa Ramírez, en las inmediaciones del Parque Rodó. La bahía está dominada por la mole del edificio que actualmente es la sede del Mercosur.



**ENRIQUE ESTRÁZULAS Y EL ELOGIO DE LA LOCURA: TRADICIÓN
PATRICIA Y TANGOS NOCTURNOS EN EL BARRIO SUR⁷⁴⁸**

G. G.– Hace pocos meses se reeditó una de sus novelas de mayor éxito: *El amante de paja*. ¿Cómo nació el personaje de Jaime, tan contradictorio en sus manifestaciones?

E. E.– El personaje de *El amante de paja*, Jaime, es un gigoló sentimental: él mismo llega a afirmar, en un fragmento de la novela, que ningún gigoló es feliz. Para crearlo, me inspiré en un ser real, un tío mío que había sido nadador y que llegó segundo en una carrera en la que competía también Johnny Weissmüller, en la época en que éste hacía de Tarzán. A diferencia del alemán, este tío mío no se cuidaba nada: tomaba copas, salía con mujeres. Aunque yo, siendo muy chico, lo vi una vez en Montevideo y tengo que confesar que nadaba de verdad por encima del agua. Volviendo a la novela y a su protagonista, Jaime, éste es un bohemio que –instalado en París– resulta ser el mejor alumno del círculo de pintores que se reunían alrededor de André Lot, y que procedían de toda Europa, de Asia, de América Latina. En todas sus actitudes, Jaime parece acariciar la teoría de Arthur Rimbaud, según el cual había que desperdiciar toda condición intelectual y artística. De hecho, el gran poeta francés lo hizo, cuando se fue a África para traficar armas.

G. G.– Y sin embargo, acerca de esta segunda larga experiencia vital de Rimbaud no existe tanto interés.

E. E.– Es verdad: es una etapa casi olvidada de la vida del poeta y creo que este olvido depende de que la izquierda actual –que sostiene que todos los grandes escritores, poetas e intelectuales son de izquierda–, tiende a no mencionar lo que ocurrió durante esos años de la vida de Rimbaud, y tampoco menciona nunca que Balzac era monárquico, católico, anti-revolucionario y además gigoló. Yo soy un admirador de

⁷⁴⁸ El encuentro con el escritor tuvo lugar en café *Chez Piñeyro*, restaurante y bar tradicional ubicado en pleno centro de la zona de Punta Carretas, en la intersección de la calle Ellauri con la calle 21 de Septiembre.

Sartre, lo he leído copiosamente y me parece un autor fundamental para la literatura y la filosofía del siglo XX; pese a no ser un hombre de izquierda, puedo admirar sin problemas a gente de izquierda. Ahora, ¿ellos pueden admirar completamente a un genio como Borges? Algunos seguro que sí, pero otros tratan, con evidencia, de ningunearlo y, sin embargo, este ninguneo es inútil, pues la obra del argentino les pasa por arriba.

G. G.– Su nombre, en lo literario, va junto con el del protagonista de su novela más conocida y más traducida en el extranjero, *Pepe Corvina*. ¿Hubo un evento en particular que determinó la génesis de la obra?

E. E.– *Pepe Corvina* es una novela que me sorprendió. La escribí a los 31 años, pero nació cuando yo tenía seis o siete años, dado que un día apareció en la puerta de mi casa, un antiguo caserón de origen patricio, un pescador que llevaba una lata oxidada. Este señor empezó a contar a mi padre y a mi tío que allí, en esa lata, estaba grabado el mapa del paraíso terrestre y ellos se hacían los que le creían. Yo, a esa edad, era el único que le creía profunda y admirativamente. Me quedé con esa idea, que se convirtió en una de las claves de una novela que terminé casi a los 32 años y se publicó en Sudamericana, en Buenos Aires, cuando yo tenía 33. Fue una novela que me permitió viajar muchísimo porque ha tenido, desde su publicación, un gran apego en los lectores y unas críticas también muy favorables.

G. G.– ¿Cómo surgió la idea de construir la novela a partir de pequeñas historias relatadas por los mismos protagonistas, de forma independiente entre sí?

E. E.– Lo que intenté hacer con *Pepe Corvina* fue armar un caos y luego ordenar este caos. La novela contada por sus propios personajes me pareció la mejor manera para que el lector los conociera. Si yo relato en tercera persona, es más difícil que el lector pueda conocer realmente a los protagonistas de la historia. En cambio, si los hago hablar, si los hago narrar, logro ese “elogio de la locura” que es la novela, descrito por sus mismos protagonistas.

G. G.– Además del pescador que da el nombre a la novela, ¿cuánto hay de fantasía e imaginación en la creación de los personajes de *Pepe Corvina* y cuánto de adaptación de la realidad a la ficción?

E. E.– Todos los personajes están tomados de la realidad, esto sí; pero también es cierto que están todos ficcionalizados. Me inspiré en personajes que definiría “más o menos” reales: por ejemplo, el poeta lo inventé al 90%, aunque tiene unos rasgos que coinciden con los de un determinado aristócrata que conocí. En este caso puntual, parte de mi familia se enfureció porque creyó que me había inspirado en Juan Zorrilla de San Martín, mi bisabuelo paterno. Una persona de mi familia, que ya no vive, intentó incluso un juicio, pero su abogado le dijo: “Se trata de ficción, siempre va a ganar Enrique Estrázulas”.

G. G.– Dada la disparidad temática y amplitud de registros narrativos que aparecen en sus novelas, ¿qué tipo de lector hay que ser para poder acercarse a su obra narrativa?

E. E.– Para contestar a esta pregunta, es necesario reflexionar sobre el siguiente hecho. A lo largo de los años, me he encontrado con gente que ha leído sólo *Pepe Corvina*, incluso lo ha leído varias veces, y que no quiere leer ningún libro que haya publicado después. Es para mí curioso y extraño. A los dos años de publicar *Pepe Corvina*, escribí otra novela cuyo título es *Lucifer ha llorado* (1980), que –a mi criterio– está al mismo nivel de *Pepe Corvina*, aun siendo muy distinta. Sin embargo es una novela que cuesta leer, porque al lector que lo quiere todo explicado le resulta “irrespirable”. Algunos lectores la dejaron por la mitad; otros, los que considero los buenos lectores, la apreciaron. Allí fue cuando tuve una gran satisfacción, pues percibí que las buenas cabezas me habían –de algún modo– dado la razón. Y sin embargo, soy perfectamente consciente de que es una novela que nunca va a ser tan popular como *Pepe Corvina*. En relación con los temas tratados, mi última novela, *Espérame Manón*, tiene como tema dominante el erotismo sáfico, pero también está poblada por personajes humorísticos, al estilo de los que habitan las páginas de *Pepe Corvina*. En *Espérame Manón* habría que detenerse en particular en el final y fijarse en que no es Manón la que relata: lo que ella hace es escribir un diario mientras el verdadero narrador aparece en el último capítulo y es un personaje mencionado algunas veces en fragmentos anteriores de la novela. Algún

día, si en un futuro va a salir una nueva edición, me gustaría darle al lector unas pistas más certeras: no quiero ni apuntar hacia la oscuridad, ni hacia una literatura críptica.

G. G.– ¿Cuál es, a esta altura de su vida, su percepción de los lentos ritmos de Montevideo, en comparación con el caótico dinamismo de la vecina Buenos Aires?

E. E.– Montevideo es el lugar en el que nací y me crié, y si volví aquí después de tantos años en el extranjero por algo será; sin embargo, considero que la única ciudad verdaderamente europea de toda América Latina es Buenos Aires: allí uno se siente en una París que habla español con acento italiano. En realidad, en ambas ciudades del Río de la Plata hay mucho de Italia; basta pensar en el porcentaje de inmigración que provenía de allá entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX; sin embargo, a mi criterio sólo el acento porteño conserva esa tonalidad, que suena tan marcadamente napolitana.

G. G.– ¿Cree que ambientar una ficción literaria en una gran metrópolis como Buenos Aires es más fácil que hacerlo en una pequeña capital como Montevideo?

E. E.– No sé si es más fácil, pero Buenos Aires ofrece mucha diversidad. En relación con la ambientación de relatos y novelas en la capital argentina, hay varios cuentos de Borges que se desarrollan en la zona sur del conurbano bonaerense, por ejemplo en Lomas de Zamora. Me acuerdo de uno en particular, que cuenta de dos malevos que vivían juntos con una mujer y la compartían. Llega un momento en el que la tienen que vender en un prostíbulo y –después de venderla– se encuentran en la cola de este prostíbulo. Al ver que el asunto no podía tener otra salida que la que estaban experimentando, deciden matarla. A pesar de parecer un cuento muy crudo y “salvaje”, es posible que –en el tiempo en que Borges lo redactó– ese hecho haya acontecido realmente: me atrevería a no considerarlo como una simple “manía tanguera” de Borges.

G. G.– ¿Su amistad con Borges se basó más en intercambios culturales o se fue construyendo a partir de contactos extra- literarios?

E. E.– Recuerdo que cuando Borges quiso escribir el cuento “Avelino Arredondo”, yo colaboré con él: no lo ayudé a escribir, por supuesto, dado que él escribía maravillosamente, sino que lo ayudé con datos históricos. Se hace referencia a cuando alguien mata al presidente uruguayo Juan Idiarte Borge a la salida del *Te Deum*, fuera de la catedral de Montevideo (el hecho ocurrió en agosto de 1897). Después de pasarle a Borges los datos históricos que de casualidad tenía, –y digo “de casualidad” pues no soy un historiador–, lo puse en contacto con Carlos Machado, historiador y autor de *Historia de los orientales*, que hasta hoy me está muy agradecido porque pasó un muy grato momento con él. En efecto, cuando estaba de buen humor, Borges era muy simpático. A propósito del término “orientales”, él lo usaba siempre y nunca decía “uruguayos”; cuando le pregunté el porqué, me contestó, haciendo referencia a nuestro himno: “Yo jamás oí decir: *Uruguayos la patria o la tumba*”. Y tenía razón, pues no sólo en el himno, sino también en los documentos oficiales y en la crónica policial aparece siempre el término “oriental”.

G. G.– En el año 1986, Hugo Burel obtiene el primer premio para la categoría Obra Inédita en el Concurso Literario Municipal con su cuento “El vendedor de sueños”. Usted formó parte del jurado que le otorgó el premio. ¿Cuál es su opinión sobre la obra de Burel y qué tipo de relación mantiene con los escritores uruguayos contemporáneos?

E. E.– En efecto, ese año yo formaba parte de aquel jurado que concedió el premio a Hugo Burel. Ya desde esa primera vez, me pareció que se trataba de uno de los pocos escritores rescatables de nuestro país, en la contemporaneidad. No tengo un concepto muy asombrado de la literatura uruguaya de hoy. Sin embargo, cuando le estuvimos otorgando ese premio, sentí que en él sí podía “confiar”. En cambio, con relación al resto de los escritores de hoy, mi opinión es –por lo general– negativa: y no me refiero sólo a los locales, incluyo también a los llamados *best-sellers*, que evidentemente no me interesan para nada. A nivel local, no me entusiasman ni Mario Benedetti ni Eduardo Galeano, al que quiero muchísimo, pues es un gran amigo desde hace mucho. En particular, volviendo a lo que antes comentaba sobre Benedetti, me parece que se trata de un escritor popular, para mentalidades simples.

G. G.— ¿No le parece, sin embargo, que en libros como *Montevideanos* Benedetti refleja con gran eficacia una determinada realidad social —que es la experimentada a diario por una gran parte de la población de la ciudad— y una dada idiosincrasia, muy oriental?

E. E.— Sí, es verdad: de hecho, Benedetti tuvo un altercado con Sergio Renán, el director de cine que en el año 1974 llevó a la pantalla *La tregua*. Benedetti quería que la película fuera ambientada en el Montevideo de los años cincuenta. Esto me lo contó primero Benedetti y después me lo volvió a contar el mismo director, una excelente persona, tal como Mario, que era un exquisito ser humano. El punto es que yo vengo de lecturas de Balzac, de Shakespeare, de Borges y confieso que —cuando tomo un texto de Benedetti—, me parece algo elemental. Y tal vez me haya perjudicado también la íntima amistad que tuve con Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges. Entonces, no me atraen mucho otros escritores, por lo menos de este medio. Cuando iba a los congresos literarios, conocía autores como Juan Rulfo. Él en particular era una persona que me encantó conocer, pues casi nunca hablaba de literatura, igual que Borges e igual que Onetti.

G. G.— A propósito de este último, una vez usted le dijo que —a su criterio— las mejores novelas que había escrito no eran las redactadas en España, sino las que había compuesto a orillas del Río de la Plata. ¿No había, sin embargo, en España, un gran ruido halagador alrededor de la producción madrileña de Onetti?

E. E.— En esa ocasión, Onetti admitió que yo tenía razón y tuvo el gran coraje de confesarlo. Él sabía que esos periodistas españoles no estaban siendo del todo sinceros, pero me miró y me dijo: “¿Y qué voy a hacer? ¿Los echo a todos?”. Onetti podía ser una persona muy divertida, también. Un día me encontraba cerca de la editorial Alfaguara y vi a Guido Castillo, un gran crítico, y a Paco Porrúa —que trabajaba por Sudamericana, quien recibió la primera mitad de *Cien años de soledad*, y le dijo a García Márquez que le mandara todas las siete novelas que las demás editoriales le habían rechazado. El asunto es que Castillo y Porrúa sabían que yo imitaba muy bien la voz de Borges, a tal punto que una vez China Zorrilla, que es tía mía, hizo una grabación dirigiéndome unas cuatro/cinco preguntas y luego todo el mundo se tragó que esa voz era la de Borges; incluso, se lo creyó el mismo Bioy Casares. Cuando con

Castillo y Porrúa fuimos a ver a Onetti a su casa –él vivía en su cama–, al subir Porrúa me dijo que yo tenía que “ser” Borges. Así, en el salón empecé a imitar la voz del argentino, sabiendo que mi voz se oía en el dormitorio, y dije: “Bueno, si este Onetti es un escritor para las minorías, es posible que sea un gran autor, como dicen. Yo no puedo ahora aventurar este juicio, pues lo he leído muy poco. También recuerdo que tenía un acento un poco particular, que hablaba como un compadrito italiano”. Efectivamente, Onetti tenía un acento un poco arrabalero. Lo que ocurrió fue que, mientras estábamos sentados allí en el salón, apareció Onetti con un “saco” elegante y tratando de ponerse una corbata, creyendo que estaba Borges. Al verme a mí, en seguida supo que la voz de Borges era la mía y me corrió por el apartamento: en realidad, me corrió muy poco, porque yo era mucho más ágil y más joven que él, tendría entonces unos 35 años. No me agarró, no me quiso agarrar ni mucho menos pegar: simplemente, había armado toda una especie de parodia con el caso de la imitación.

G. G.– ¿Hay un episodio en particular a partir del cual se puede decir que empezó su relación de amistad con Juan Carlos Onetti o fue algo que se consolidó a partir de breves contactos?

E. E.– Hubo un episodio muy específico. Onetti era enfermizamente gardeliano y era un amante del tango en general. En la época en que lo conocí, yo tenía 20 años y me daba por tomar demasiado. Un día caí en el barrio Sur, tenía entonces una novia por allí, la cual –al verme tan borracho– no quiso ni recibirme ni salir conmigo, y tenía razón. Entonces, me fui por la calle Gonzalo Ramírez, me senté en un portal y me dio por cantar el tango *No placée*. De repente, oí una voz: levanté la mirada y vi a Onetti, parado frente a mí. Me ayudó a levantarme y me invitó a su apartamento, recuerdo que vivía muy cerca, en un sexto piso. Sacó de repente un revólver, me lo puso en la cabeza y me dijo: “¡Si no volvés a cantar ese tango, te vuelo la tapa de los sesos!”. Cuando le contesté que sí, iba a cantar pero que me sacara el revólver de la sien, su respuesta fue: “El revólver queda acá, por las dudas”. Todo lo hacía en broma, jugaba con el absurdo de la situación: empecé a cantar y allí empezó nuestra amistad, que duró hasta su muerte.

G. G.– ¿Hubo algún tipo de “influencia intelectual” de parte de Onetti en los años en que redactó *Pepe Corvina*?

E. E.– Efectivamente, cuando *Pepe Corvina* se publicó Onetti vivía todavía en Montevideo. Justo en este barrio, cerca de este café, en la calle Bompland: todavía está su casa y allí, después de que él se fuera a Europa, vivió su hermano. Nos veíamos, pero nunca hubo intercambio de comentarios críticos sobre lo que escribíamos. Nuestra amistad nunca fue una amistad intelectual, pero sí hablábamos muchísimas veces de escritores como, por ejemplo, César Vallejo o Carlos Martínez Moreno. A él tampoco le gustaba mucho Benedetti. Hablábamos sobre todo del concepto de “generación literaria”, de cómo a veces los escritores que conforman una presunta generación, se juntan sólo para dialogar entre sí, en su restringido círculo. Grandes de verdad, en el caso de Uruguay, no hay muchos: por ejemplo, de la Generación de 1945, yo me quedaría con Idea Vilariño. Onetti hablaba sobre todo de autores extranjeros: de William Faulkner, de Dylan Thomas, pero más que nada hablaba de tango, de la noche, de “minas”. Y contaba historias muy curiosas. Me di cuenta, por ejemplo, que había escrito el cuento “Jacob y el otro” sabiendo algo de lucha; de hecho me contó todo el encuentro entre el argentino Luis Ángel Firpo y el norteamericano Jack Dempsey, cuando Firpo cayó fuera del ring y se tiró para adentro y el juez no dio por terminada la pelea, a pesar de que debería haberlo hecho. Todo esto me lo estaba contando Onetti cuando llegó uno de los escritores que siempre quería estar cerca de él: Onetti abría la puerta según quien fuera; por ejemplo, yo tenía que silbar un tango para que se diera cuenta de que era yo. Y a veces no abría, lo hacía sólo cuando quería: no le encantaba la gente, le gustaban sólo unos pocos amigos.

G. G.– Usted vivió muchos años en el extranjero: en Roma, en París, en La Habana; Juan Carlos Onetti también se fue al extranjero, a Madrid. Pero, mientras usted viajó para volver, Onetti se quedó hasta su muerte en España. Dos escritores uruguayos fuera de su propio país, y una manera muy distinta de actuar.

E. E.– Sí, en efecto, creo que hay una diferencia muy evidente entre mi experiencia en el extranjero y la que vivió Onetti. Yo siempre traté de integrarme en la realidad socio-cultural en que me encontraba. En cambio, Onetti nunca fue un ciudadano de Madrid: se

limitó a ser un ciudadano de su apartamento, un espacio que se parecía en todo al apartamento de Montevideo de la calle Gonzalo Ramírez. Él no salía casi nunca de casa; le tocaba hacerlo en casos puntuales, como cuando se le otorgó el premio Cervantes. Nunca vio el Museo del Prado; estaba encerrado en casa, a veces hundido en periodos de depresiones muy largas y otras veces muy alegre, feliz de recibir a los amigos.

G. G.– Montevideo es una ciudad en la que conviven modernidad y deterioro, en la cual el descuido parece concentrarse sobre todo en las áreas del antiguo núcleo urbano. Y sin embargo, ¿No cree que salvaguardar el patrimonio arquitectónico es una forma de tutela de la historia misma de la ciudad?

E. E.– Para contestar a esta pregunta quisiera hacer referencia a una anécdota familiar. A lo largo de los siglos, hubo algunos miembros de la familia Estrázulas que fueron legisladores, diputados, o incluso senadores; en particular, hubo un cierto Santiago Estrázulas, párroco de la catedral de Montevideo y que bautizó a Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont. Ahora bien, el conde vivía frente a la catedral, en el *Hotel Pyramides*, cuyo edificio todavía existe, pero no sé si sigue siendo un hotel. El problema de Montevideo es que aquí no tienen absolutamente ningún problema con destrozarse la historia de la ciudad: ni los militares, antes, ni los políticos, ahora. El arquitecto Arana, hombre verdaderamente culto y que hace unos años fue intendente de la ciudad, hizo todo lo posible para salvar su patrimonio artístico y arquitectónico. A mi criterio, hoy, debería ser el ministro de cultura de este gobierno. Arana ama realmente Montevideo y vio cómo –mientras él intentaba levantar zonas venidas a menos– otros las tiraban abajo. El tema del descuido de lo antiguo es muy actual, y lamentable. Aquí en Uruguay el nivel cultural bajó terriblemente: uno se pregunta por qué razón y, para mí, la respuesta reside en la politización, a partir de la cual todos se olvidaron de temas culturales.

G. G.– Volviendo a lo propiamente literario, usted nunca formó parte de un grupo o de una corriente literaria. ¿Elegió tomar esta distancia o no le parecía que pudieran darse las condiciones para una forma de integración?

E. E.— Como ya dije, no me gusta la idea de “grupo literario”; y no es que sea anti-cultura ni quiera destruir la literatura. Del mismo modo, detestaba lo que llamaba el “grupo diplomático”: cuando fui embajador o agregado cultural en el extranjero sabía por qué puerta me tenía que escapar, antes de que terminara toda la farsa de esos obligados encuentros vacíos. El tema es que no soporto a los “escritores públicos”, y en Uruguay los hay: son autores que están llenos de literatura y por eso resultan pedantes. Hay también casos contrarios: por ejemplo, Ángel Rama era un hombre que sabía de la vida y que no se limitaba a la información literaria. Estos escritores públicos no me llenan: en mi juventud empecé a leer a Flaubert, a Balzac, a Shakespeare y me doy cuenta de que vengo caminando al revés, vengo de los grandes escritores. Como ya dije, pude conocer muy bien a Onetti y Borges y la gran mayoría de los de hoy no me transmite nada. Considero que autores como el brasileño Paulo Coelho no pertenecen a la literatura y, de hecho, hay un interesante episodio a este propósito: un periodista argentino, Osvaldo Quiroga, en una entrevista a Coelho concluyó diciéndole: “¿Usted es consciente de que su obra no pertenece a la literatura, verdad?”. Coelho se levantó y, sin contestar, se fue. Ahora, volviendo a una anterior pregunta, no quiero con eso decir que Mario Benedetti pertenezca al mundo de la sub-literatura: él se encuentra muy por encima de gente como Coelho.

G. G.— ¿A pesar de esta última aclaración, no le parece que su postura hacia la obra de Benedetti sea quizás demasiado crítica?

E. E.— Habría, en efecto, que distinguir: para mí, Benedetti como crítico literario es una figura importante, que destaca en este medio. Ve bien la literatura, tiene una gran visión literaria. De hecho, era un crítico practicante, nunca fue sólo un crítico académico. Yo leí *Letras del continente mestizo*, siempre sobre literatura latinoamericana, y me parece un libro claro, coherente y completo. A propósito del nivel de la crítica literaria que se hace en Uruguay, hace años Mario Vargas Llosa escribió un artículo para la agencia EFE, fue con ocasión de la muerte de Ángel Rama, que falleció más o menos en la misma época que Emir Rodríguez Monegal. Bueno, en ese artículo Vargas Llosa afirmó que los congresos literarios posteriores al fallecimiento de estos dos grandes críticos iban a ser aburrísimos, porque ya no iban a estar esos dos “grandes oradores

uruguayos”, definiéndolos como los grandes críticos literarios de Latinoamérica, a los que agregaba Octavio Paz.

Montevideo, 9 de diciembre de 2009.

Fotografía 21 – Vista del Palacio Salvo desde los soportales de la Plaza Independencia. Edificado en 1928, el Salvo fue –en su época– el edificio más alto de América del Sur.



**MONTEVIDEO: DE MADRE CRUEL A APACIBLE HOGAR NAIF.
PELIGRO DE BELLEZA Y PELIGRO DE MUERTE EN LA NARRATIVA
DE RAFAEL COURTOISIE.**

G. G.– La distancia creciente entre las actuales formas de actuar del ser humano y la ética de la responsabilidad parecen estar trazando un camino de degradación de los valores de la contemporaneidad: ¿Su literatura se puede considerar el resultado de la percepción de ese incipiente porvenir degradado?

R.C.– Yo creo que más que hablar de porvenir degradado, habría que hablar de la percepción de un presente y de un pasado, y de la disconformidad con este presente. Creo que la ética de la responsabilidad nunca existió: no hay un pasado paradisíaco donde esta ética fuera una suerte de regla y entonces vivamos un presente de caos. Creo, más bien, que esta ética de la responsabilidad es un producto del deseo de ciertas zonas intelectuales del presente; no creo que haya una mayor degradación, ahora. Lo que sí creo es que hay una mayor información sobre la degradación de la ética de la responsabilidad, y de esta mayor información y de este bombardeo mediático sobre esa degradación, trata parte de mi literatura. No creo en un pasado paradisíaco, arcádico; sí me preocupa el futuro y esa enorme cantidad de información sobre los deterioros éticos y morales y la corrupción del carácter; y esta preocupación es parte de mi literatura. No como una imposición moral sino simplemente porque se refleja en la narrativa. Ahora, insisto en que no creo que haya un pasado paradisíaco y entonces existe un futuro caótico, infernal, sino que la actividad humana a lo largo de los siglos ha sido siempre oscilante entre la construcción de una ética de valores y la destrucción y la ignorancia de esta misma ética. En todo caso, la literatura no es un reflejo de eso, sino que la narrativa que uno escribe trata de ironizar, parodiar, hablar sobre eso desde la ficción, sin necesariamente plantear una moraleja, aunque el sentido, la interpretación y la moraleja misma los puede añadir el lector.

G. G.— En su producción artística parecen evidenciarse unas características que apuntan hacia actitudes literarias “defensivas” frente a la progresiva erosión de los actuales valores sociales. ¿Se podría afirmar que la paulatina descomposición de los grandes sistemas de “integración social” implica, hoy en día, una sensación de vulnerabilidad y constituye una de las causas de este deliberado “replegamiento”, detectable en su obra?

R.C.— Yo no quisiera utilizar las metáforas “defensivas” y “ofensivas”, que son formaciones verbales que parecen provenir directamente de lo militar. Yo no siento que mi literatura sea “defensiva”, y tampoco siento que sea “ofensiva”: creo, más bien, que uno construye sobre las bases de una disconformidad con la realidad que ve y la que está por venir. Entonces, lo que construye es la parodia, exagerando, como una caricatura exagera ciertos rasgos para hacerlos patéticos, para convertirlos en objeto no sólo de percepción estética sino humorística, y entretener. La diferencia, en todo caso, estaría en la construcción de mundos diferentes al real, y que tienen relación con el real: la relación sería la que puede haber entre un dibujo con algunos rasgos muy marcados, parodiados con ironía, y el modelo. Creo que mi literatura es propositiva, pero no como un programa de valores filosóficos y humanistas “per sé”: el humanismo se da a través de patentizar, de hacer evidente lo ridículo de ciertos rasgos de la realidad. No siento que me estoy defendiendo; prefiero el planteo de “propuesta”, en el sentido de proponer la construcción de un mundo que sea parecido al real, pero que a su vez denuncie ciertos rasgos patéticos del real.

G. G.— Su producción parece dirigirse hacia un proceso de “desacralización”, que utiliza el humor y la parodia para asumir una mirada voluntariamente marginal frente al mundo y que —como afirmó Tomás de Mattos— se mantiene abierta a cualquier género, “desde las apologías kafkianas, cuentos históricos, narraciones realistas y relatos de ciencia ficción”. ¿Se reconoce en esta definición?

R.C. — Sin duda. Creo que el instrumento del humor, cuando es elaborado y consciente, está muy cerca no digo de la inteligencia, pero sí de la posibilidad del entendimiento, de inteligir, no de la inteligencia como la virtud de captar la realidad y sus causalidades, sino de tratar de entender. Creo que el humor es una forma de la razón en este siglo

XXI: la razón poética debe valerse en este momento del humor, de la parodia. No sé si estamos viviendo la post-modernidad o la post-post-modernidad, pero creo en la vigencia del humor y la parodia. Al mismo tiempo, no los veo como descubrimientos absolutamente novedosos: salvando las enormes distancias, Cervantes cuando trabaja el Quijote, lo hace bajo el aspecto de la parodia, parodia las novelas de caballería para decir algo absolutamente nuevo. Insisto, salvando las enormes distancias: no me comparo, pero yo puedo parodiar el género policial en una novela o parodiar la acción narrativa violenta para reflexionar sobre muchísimas cosas que, de otra manera, no podría. Por un lado, el humor como forma de inteligencia, como forma de entender y dar a entender una realidad; por otro, la parodia como forma de superar marcos genéricos o formales. Por ejemplo, la novela policial –parodiada– da la posibilidad de construir otro tipo de novela.

G. G.– Parece muy evidente esta voluntad en su última novela, *Goma de mascar*.

R.C.– *Goma de mascar* es una obra que yo percibo como novela que utiliza la forma del policial, o de la novela negra, del *thriller*, para –a partir de esta forma–, construir recreaciones, representaciones del mundo de lo cultural, del mundo muy mezquino de la *intelligentsia*. En *Goma de mascar* claramente hay una opción por la forma policial para poder decir algo que no tiene nada que ver con el policial: es una novela donde el mundo de la industria cultural está presente, donde el mundo de la competencia literaria –no a nivel de premios Nobel– está parodiada a partir de lo policial. Si no existiera esta estructura de lo policial, sería mucho menos entretenida. Y aquí hay una función fundamental en la narrativa, y sobre todo en la narrativa de largo aliento como es la novela: ésta es ficción y entretenimiento, a partir de esta base de ficción y entretenimiento se pueden construir reflexiones. No puede existir la pura reflexión, la solemne, en el sentido de los grandes ensayistas de los siglos XVII, XVIII y XIX: creo que la reflexión de hoy, de pronto, uno la encuentra más dentro de la ficción, de la poesía, dentro de ciertos tipos de productos textuales híbridos. En resumen: rescato el humor como forma de inteligencia, de entendimiento y la parodia como una manera de apoderarse de formas consagradas para –a partir de ellas–, decir otra cosa, e inaugurar formas nuevas de la novela y del relato. En cuanto a la palabra “desacralización”, me

agrada: así como las palabras “defensivo” y “ofensivo” no me resultan propias, la palabra “desacralización” sí, porque creo que constantemente los movimientos culturales se sacralizan. La historia de las vanguardias en el siglo XX ha sido caracterizada por movimientos anti-solemnes, espontáneos, vivos, que irrumpen en un panorama más o menos rígido y que después llegan a sacralizarse. Eso pasó con el futurismo, con el surrealismo, incluso llegó a pasar con el ultraísmo. Me gusta la idea de una literatura que desacralice, pero constantemente. Por otra parte, no me gusta sacralizar lo desacralizador: si es necesaria en un cierto momento de la historia literaria latinoamericana una corriente solemne, bienvenida sea frente a la desacralización institucionalizada. Creo que la desacralización es un principio motor que tiene que ver con la dinámica de la creación literaria; lo que ocurre es que en América Latina, desde México hasta Tierra del Fuego, ha habido siempre retóricas sacralizadoras. En Colombia, esto es muy claro en su poesía; y si uno toma, hoy, el *Boom* latinoamericano se da cuenta de que ha sido sacralizado de tal modo que se ha transformado no en un elemento de provocación y de transformación de la realidad y del quehacer cultural, sino en una especie de monumento pétreo. Esta sacralización del *Boom* me parece negativa: no soy un anti-*Boom*, por el contrario, los considero como mis abuelos literarios y los admiro; lo que no me parece positivo es la sacralización que congela, que pone en un altar. Creo que Latinoamérica siempre está luchando contra esta retórica de la sacralización y esta lucha con uno mismo es constante, cuando uno se toma tan en serio que se enajena.

G. G.– En efecto, en Europa se percibe esta sacralización del período y de los autores del *Boom*.

R.C.– La mirada europea con respecto a Latinoamérica en el siglo XX creo que en parte ha sido una especie de canonización –en el sentido eclesiástico, no en el sentido de Harold Bloom solamente–, una beatificación, una santificación del *Boom*. Y me parece que detrás de este fenómeno hay un movimiento de inmovilización; o sea, en la medida en que el *Boom* representado por una novela total se sacraliza, se toma como un referente absoluto, también se impide el desarrollo de posibilidades con una dinámica narrativa diferente. El *Boom* surge antes de la explosión del *global village*, y son

novelas que a su vez surgen después de la gran etapa del indigenismo: se colocan en una zona de una cultura latinoamericana urbana post-indigenista pero pre-medios masivos electrónicos de comunicación. Creo que ha pasado mucho tiempo desde entonces y que, si bien el *Boom* es fundamental como punto de partida, la narrativa latinoamericana contemporánea trabaja también en la deslocalización, en la no regionalización; trabaja, por ejemplo, en el espacio urbano virtual, que se da en la red. O a través de los medios electrónicos, o que dialoga entre el espacio topológico real, geométrico de la ciudad y los medios electrónicos. Quedarse en el *Boom* como referencia absoluta es una manera de ocultar o semiocultar estos cuarenta o cincuenta años de nueva narrativa.

G. G.– En el ámbito montevideano, Carlos Liscano construyó su novela *La ciudad de todos los vientos* sobre este tema: sobre la imagen que la literatura latinoamericana, sobre todo del *Boom*, sigue manteniendo en el imaginario europeo y juega con la diferencias que existen entre –por un lado– la ciudad latinoamericana prototípica creada por el *Boom* –por ejemplo, Macondo– y por otro lado, una ciudad como Montevideo, que se aleja de estos esquemas apriorísticos.

R.C.– En este sentido, la herencia de William Faulkner, que se da en Gabriel García Márquez a través de Macondo, en Juan Rulfo a través de Comala y de una manera contundente en Juan Carlos Onetti a través de la fundación mítica de Santa María, es absolutamente respetable, significativa de un medio siglo XX, y marcó de una manera muy honda el fenómeno del *Boom*. Pero creo que, cuarenta o cincuenta años después, nosotros podemos percibir otro tipo de trabajos: narradores latinoamericanos que, siendo latinoamericanos, están escribiendo novelas que pueden ocurrir en los Estados Unidos; de hecho, *Goma de mascar* es ambientada en Sappy City, una ciudad inventada de este país; Edmundo Paz Soldán, boliviano, escribe tanto sobre Cochabamba como sobre Ítaca; y también escribe sobre eventos que ocurren en el cyber-espacio. Gabriel Peveroni, un narrador uruguayo joven, en la novela *El exilio según Nicolás*, habla de un exilio que no es ni el famoso exilio político, ni el exilio económico tradicional de Latinoamérica, sino que el protagonista de la novela se exilia en el garaje de su casa en Montevideo y, desde allí, se exilia en la red, contactándose por chat y e-mails con el mundo. De allí, hay una ruptura del espacio contiguo de la ciudad y de lo urbano en

general. Creo que es mucho más difícil para el aparato crítico entender que hay latinoamericanos o incluso iberoamericanos (incluyo a los españoles) que puedan tener esta forma de expresión. Podría mencionar por ejemplo a Santiago Roncagliolo, capaz de escribir una novela absolutamente peruana que ocurre en Perú, pero también de escribir otra que ocurre en Japón. Esta deslocalización no es una búsqueda del exotismo, como podrían haber sido *Salomé* o las novelas del siglo XIX: es realmente una deslocalización producto de la contracción del mundo; es la producción de una aldea global, sea por los medios electrónicos de comunicación o por los viajes. Yo mismo en este año llevo hechos quince viajes: parte de mi narrativa es evidentemente tributaria de una experiencia vital que puedo haber tenido un día en Salamanca y otro día en Nueva York. Y no porque yo busque una suerte de *tour* literario, sino porque son experiencias vitales. Todas las mañanas me estoy conectando con 20 personas en distintos lugares del mundo, algunos en grandes capitales y otros en lugares diminutos, en el Mato Grosso o en la selva amazónica. Y eso es parte de mi realidad. Entonces, es mucho más difícil para el aparato crítico adscribir esto como un epígono del *Boom*, pero es un problema del aparato crítico, no de nosotros los narradores. Y lo mismo ocurre en España con narradores españoles.

G. G.— Ya sus primeros textos, publicados durante la época de la dictadura, se caracterizaban por su brevedad e intensidad, entreverando la típica ironía benedettiana con la cruda “sentenciosidad” de frases casi periodísticas. ¿Se podría decir que esta inusual mezcla de estilos le ha servido (y le sirve) para que la incursión en la vida cotidiana de la violencia y la crueldad —sólo en apariencia gratuitas— no fuera demasiado traumática para el lector?

R.C.— Sin duda. Yo creo que vivimos en un mundo tan violento como el que precedió al Imperio Romano, tan violento como lo fue el mismo Imperio Romano. El problema es que esta violencia no es la misma, por ejemplo, que la de los años sesenta, que era una violencia revolucionaria, una violencia colectiva y aparentemente buscaba un cambio profundo en las estructuras económicas, sino que a esta altura hay un afloramiento de la violencia a nivel individual. El *homo violentus*, lo acabo de inventar, ya no es el *homo ludens*: es el hombre que a nivel individual y consciente —en algunos

de sus actos– ejerce una violencia cotidiana; y además, la sociedad en la que vive es consciente de esta violencia individual, ficcionalizada y banalizada por los medios de comunicación. Frente a esto, creo que la enorme ventaja que tiene la literatura es que siempre permite un margen de reflexión. La ficcionalización de la violencia a través del cine y la televisión o a través de otros sistemas semióticos, fónicos, audiovisuales, es siempre más impactante, más inmediata que la literaria. La literaria siempre permite la parodia, incluso –mediante la exageración del humor– la reflexión. Mi mezcla de estilos, por ejemplo el microcuento o el cuento ultra breve casi apólogo, o el híbrido con la poesía, permite construcciones culturales que no se dan con otros medios o que por lo menos yo no he encontrado, a pesar de dedicarme también al guión cinematográfico. Esta mezcla de estilos me permite también pasar de una expresión muy profunda y muy fuerte de la ternura a otra de la hiperviolencia en el mismo conjunto de textos.

G. G.– Su mirada se centra en las tensiones urbanas, en el sexo llevado a extremos brutales y en la presencia de formas de racismo, a veces evidentes y otras ocultas. ¿Cuánto pesa, en esta representación del mundo, la percepción de la fragmentación de los actuales valores sociales, sobre todo en el espacio metropolitano?

R.C.– Más allá del espacio urbano que yo supuestamente habito por asignación y que sería Montevideo, en los últimos cuatro años he estado viviendo en ciudades de distintos países como Estados Unidos o México, y en algunas ciudades europeas por cortos períodos. Esta fragmentación logística a mí me permite pasar, como acabo de decir, de la extrema ternura y de la construcción literaria a partir de esta temática del amor, a la violencia, tanto a nivel individual como urbano. También, esta fragmentación me permite añadir testimonios: es decir, contar eventos que por ejemplo viví en Estados Unidos. Estaba escribiendo mi novela *Goma de mascar* y vi en la televisión que había un estudiante universitario que había asaltado con armas un instituto secundario, incluso ejecutando a algunas víctimas. O sea, a través de la televisión esto irrumpió en mi novela: no era algo que yo fui a buscar morbosamente, sino que a las ocho de la mañana mientras yo me disponía a escribir en mi *laptop*, irrumpió, y durante muchas horas, cada vez que encendía la televisión, seguía el relato de la toma de rehenes. Y eso invadía mi

realidad, al mismo tiempo que yo hablaba por *skype* con mi novia que me contaba cosas muy agradables: ese contraste, ese vivir en un día del cielo al infierno, de la violencia extrema sin solución a diversas manifestaciones de la ternura, era parte de mi realidad en esos largos períodos vividos en EE.UU. Todo esto lo reflejé, más que como una catarsis, como una mirada reflexiva: sobre este contraste me dije, es el lector quien va a tener que reflexionar. Yo trataré de componer de la mejor manera posible el espectáculo, con sus mundos absolutamente acariciadores, agradables, confortables, y aquellos otros que crean espanto. Esto fue siempre una característica de mi literatura, pero se fue desarrollando con una muy grande reflexión de la conciencia como creador en los últimos cinco años, sobre todo viviendo en países que no son el mío. Montevideo, a pesar de que se dice que está transformándose en una ciudad violenta, es infinitamente más pacífica que cualquier otra ciudad latinoamericana. Yo acabo de pasar diez días en Monterrey, muchísimo más peligrosa y compleja que esta ciudad. Y si uno va más al norte de México, al *borderline* con EE.UU., allí es violentísimo; y la frontera sur de México con el resto de Latinoamérica también, no sólo por los secuestros y por el machismo, por las bandas armadas que están construyendo una identidad que tiene que ver con el capitalismo y el machismo. En este sentido, Montevideo es un país de hadas. A un gran amigo de Lima le contaba que en Montevideo también hay pobreza y que los hurgadores de basura van con su carrito y su caballo recogiendo y reciclando los cartones y las latas; él me dijo que en Lima se comerían a los caballos. Que existan los carritos con los caballos es para él una muestra de civilización. Me doy cuenta de que Montevideo es aún hoy una ciudad privilegiada. Hablé de México pero podría hablar de Colombia, otro lugar adonde fui muchísimas veces: los extremos de violencia van mucho más allá de lo que pueda imaginar la mente literaria más perversa y morbosa. Por eso digo que, cuando en mis novelas aparece una especie de supuesta exageración, casi siempre se trata de elementos sacados de la realidad, que no exageré: lo único que hice fue transformarlos poniéndole un toque de humor, en particular humor negro.

G. G.— A pesar de su brutalidad, los actos llevados a cabo por sus protagonistas no parecen ser el resultado de una voluntad aniquiladora hacia el ser humano: por el contrario, la impresión es que Usted defiende un nuevo humanismo, entendido –según

una definición de Hugo Achugar– como respuesta a la “barbarie de las certezas.” ¿Se podría afirmar que en el caos contemporáneo, su escritura –incómoda, desafiante, sutil– es un instrumento de constante erosión del mundo de los “poderosos y de los seguros de sí mismos”?

R.C.– La respuesta es sí. Creo que a la barbarie de los hechos que acabo de plantear corresponde también una barbarie de las certezas, de los que están seguros, de los que tienen puestos de poder. Yo reivindico la duda en el plano del arte y de la cultura, no sólo de la literatura: reivindico la duda no como una duda metódica, cartesiana, para llegar a unas certezas, sino una duda para llegar a una relativización de nosotros mismos, a una desacralización. Esta defensa de la duda no implica un no saber qué hacer en ningún momento, sino enfrentar los dogmatismos, las ortodoxias absolutas del tipo que sean, preferir la heterodoxias. Claro, si uno llega a un grado tan alto de heterodoxia o de aceptación de la variabilidad que ya no hay nada absoluto y sólo existe lo relativo, se alcanza un estado de inmovilismo; pero creo que, entre una heterodoxia tal que sea de variabilidad absoluta y que lleve al inmovilismo, y todas las ortodoxias que estamos viviendo en esta postposmodernidad (desde los talibanes hasta el feminismo llevado a ultranza como una ideología casi de terror, lo políticamente correcto como una política también del terror), entre estos extremos la posibilidad que existe es la de instaurar el sentido común. La heterodoxia nos da los instrumentos para sentir lo que piensa el otro y tratar de comprenderlo. Yo enfrento las ortodoxias y los maximalismos a partir de la heterodoxia y, para hacerlo, la herramienta mejor son el humor y la parodia, y a veces la reflexión. En este sentido, creo que el humanismo del siglo XXI no es un posthumanismo, aunque parece serlo por el tema de los cyber y de los robots; creo que existe la posibilidad de la refundación de un humanismo basado en la heterodoxia, un humanismo que admita también el horror, pero no como práctica, sino que admita la existencia del horror. Me refiero a una frase de hace muchos años de Ernesto Cardenal según el que –y lo digo en italiano– “le dittature nascono all’interno delle nostre anime”. Cada uno de nosotros puede ser un dictador, cada uno de nosotros puede ser un talibán, cada uno de nosotros puede ser un George Bush: el reconocimiento y la conciencia de esta posibilidad nos permiten construir el

humanismo. Si esta posibilidad no se reconoce, no se puede construir nada desde la postura del *petit bourgeois* políticamente correcto; si yo, como escritor, creo que estoy en lo cierto, que soy no solamente un *bon vivant* sino que también soy un *bon bourgeois* y que estoy en lo correcto y no dudo ni un instante ni hago dudar a mi lector, es probable que ese Bush, o ese Pinochet, o ese talibán, o ese Bin Laden que existen en potencia, en algún momento se manifiesten en manera terrible, y más terrible cuanto más poder yo pueda administrar. Entonces, la construcción del humanismo creo que pasa por reconocer en las naturalezas humanas esas diversidades y por administrar unas y encauzar otras.

G. G.– En su literatura parece no existir distancia entre el lenguaje frío de las Ciencias Exactas, de las que proviene, y la magia alquímica de la palabra poética. ¿Le parecería acertado decir que este “realismo poético” de algunas de sus descripciones responde a la necesidad de representar la sociedad actual y que, de esta confrontación con la variedad de lo real, surge la imposibilidad de utilizar un único molde estilístico?

R.C.– Yo creo que utilizo el discurso de la ciencia por una cuestión de formación personal, pero también porque este discurso muchas veces se plantea, en el siglo XXI, como tributario de los siglos XIX y XX, como un discurso axiomático, positivista o neo positivista. Tomar este discurso de la ciencia en el mundo de la poesía y de la narrativa es una manera de ponerlo en tela de juicio, de dudar de él. En mi libro *Estado sólido*, un libro de poesía en prosa, cuando el autor, el yo lírico, hace afirmaciones contundentes análogas a las que se hacen en la ciencia, estas afirmaciones se van poniendo en cuestión; no digo que disolviendo, pero se van deconstruyendo a medida que el texto avanza. En EE.UU. hay muchísimas frases que parecen axiomáticas; dicen: “la alegría es gaseosa, la tristeza pertenece al estado líquido”. Son afirmaciones absolutamente arbitrarias que se van deconstruyendo en el propio texto, pero que también van tratando de delatar el origen metafórico del discurso científico, que en definitiva –como tal– no implica un absoluto, sino una creación de posibilidades de verdad. Ahora, en este mundo postpostmoderno en que vivimos, aprovechando que yo tengo una formación científica, me parece útil e importante integrar todo tipo de discurso, incluso parodiar el discurso científico e implementar dentro de lo posible el uso reflexivo que

tradicionalmente respondería al ensayo o a la filosofía. Implementarlo, trabajar con él, hacerlo dialogar o entrar en contraposición con un discurso de otra índole: todo esto tiene que ver con un discurso ecléctico; algunos los llaman *pastiche*, mas yo creo que *pastiche* es una suerte de recortar y pegar y lograr una realidad a partir de este *collage*. Yo, en cambio, creo que más que *collage*, es la confluencia de distintos modos de decir y –dentro de esta confluencia–, debe estar la posibilidad también de deconstruir. En *Estado sólido* hay una apelación al discurso científico para construir un libro poético y a la vez está, aunque sea implícita, la propuesta de deconstrucción del discurso científico y que quede simplemente la poesía a este nivel metafórico. En otros casos, la recurrencia a elementos científicos o incluso tecnológicos ofrece una enorme posibilidad de ficcionalizar y dar rienda suelta a la imaginación, sin que por eso yo haga ciencia ficción. Sin hacer ciencia ficción, la posibilidad de utilizar elementos científicos me da una enorme libertad de construcción literaria. A veces esto hace, sobre todo en poesía, que algún lector sienta el lenguaje como un poco frío, en la medida que evita la efusión sensible. Hay una idea muy hispano-americana de que la poesía es una suerte de construcción constante del romanticismo, de un neorromanticismo post-becqueriano. Yo, en cambio, creo que la poesía está muy cercana a ciertos lenguajes reflexivos y matemáticos. Octavio Paz en sus ensayos y en parte de su poesía demuestra que el lenguaje poético se aleja bastante de esa postura del romanticismo español para trabajar el lenguaje desde dentro, desde su autorreferencia, para decir cosas sobre el lenguaje y para reflexionar.

G. G.– En su obra, hay momentos en los que la violencia y el realismo sucio llevan al lector a niveles de extrema tensión; sin embargo, en otras descripciones, Usted utiliza el grotesco o se sirve de la duda. ¿Se podría definir esta alternancia como una manera de reflejar el sinsentido de la existencia en el mundo contemporáneo?

R.C.– Creo que hay, sobre todo en la narrativa, un parámetro fundamental: la variabilidad. La narrativa, no sólo la contemporánea sino la de todos los tiempos, tiene parámetros que son pilares básicos: uno es la verosimilitud, que tiene que ver con la suspensión voluntaria de la incredulidad. Otra es la variabilidad, que tiene que ver con ensayar distintos modos de discurso, pero también con lograr clímax y anticlímax. Para

que una reflexión dentro de la ficción, donde se está construyendo un tiempo ficcional, tenga cierto valor específico, tiene que haber –antes o después–, un contraste. La utilización del realismo sucio o incluso de la violencia extrema tiene que ver con la construcción estructural de estos contrastes. Pero también se relaciona con dar espacio a lo que percibo diariamente. La enorme ventaja que tiene la literatura frente a otros medios es que la existencia de una violencia extrema o de un realismo también extremado deja siempre la posibilidad de reflexionar. La cultura tipográfica, donde se da la literatura –no hablo de lo libresco: puede ser en pantalla plana o en el medio que se quiera, no estoy hablando de tinta sobre celulosa–, es una cultura en la que nos enfrentamos a un sistema de signos totalmente arbitrarios y en la que recreamos una realidad virtual a partir de este sistema de signos. Ahora bien, en lo literario esa posibilidad siempre incluye la reflexión: el hacer comparecer ciertas olas de violencia urbana da la posibilidad, de inmediato o más adelante, de un acto de reflexión, cosa que no ocurre con un sistema semiótico audiovisual, donde la percepción y la percusión constante de lo violento impiden la reflexión misma o la minimizan. La gramática narrativa siempre da la posibilidad de que, tras una escena de sexo o violencia, venga otra de reflexión, de discurso, de pensamiento. En cambio, es muy difícil que en un medio audiovisual esto ocurra, aunque no digo que sea imposible. Yo, en mi literatura, lo tomo como un recurso de estilo y también como una denuncia. Me hacen gracia aquellos críticos que se horrorizan ante algunas escenas de violencia que aparecen en mis novelas; me hace gracia que no se den cuenta de que a la hora de cenar encienden la televisión, y –mientras están comiendo un plato de “penne rigate”–, están viendo los muertos de un asalto o los muertos, hace 15 años, del sitio de Sarajevo. En cambio, cuando uno lee un libro siempre tiene la posibilidad de cerrarlo y continuar de otro modo el discurso. Y, además, se tiene la posibilidad de una actitud de reflexión prácticamente constante. En fin, yo no creo ser un “narrador violento”; soy más bien un narrador que –tomando la herencia de Horacio Quiroga– escribo cuentos, escenas y capítulos de novela de todos los colores, como decía él. Quiroga, uno de los grandes cuentistas latinoamericanos, era capaz de escribir los *Cuentos de amor, locura y muerte*, pero también de expresar una profunda ternura, como en algunos de los *Cuentos de la*

selva. Esta enseñanza heterodoxa la asumo como mía: no es que la adapte, trato de hacer un vertido, de ofrecerla en este siglo XXI.

G. G.– La crítica despiadada de los extravíos inducidos por la tecnología resulta uno de los núcleos de su narrativa: sus novelas y cuentos van conformando una satírica radiografía de los supuestos fundamentos de la cultura imperante. ¿Podríamos afirmar que el extravío existencial de sus personajes, más que metafísico, es moral?

R.C.– Sí, en algunos textos míos, sobre todo en los primeros cuentos, hay una crítica despiadada de las consecuencias de ciertos usos y prácticas tecnológicas. Pero no de la tecnología. Yo no soy ni apocalíptico ni integrado. Soy un integrado crítico, o sea estoy integrado críticamente; utilizo los medios de comunicación, los uso en la vida diaria y, además, soy consciente de que me sirven para hacer literatura de manera más comfortable. Pero soy también un “apocalíptico optimista”: no me rasgo las vestiduras ante la tecnología, pues ella no es ni buena ni mala. Hay que ver el uso que de ella se hace, a nivel individual y a nivel de sociedad. Subrayo la importancia de ambas esferas porque muchas veces se dice “a nivel de sociedad” como si esto fuera una expiación, un descargar culpas sobre un colectivo. Yo creo que hay un nivel individual, en el que uno tiene que ser responsable del para qué usa la tecnología. Ahora, insisto, estoy abierto a toda tecnología: mi crítica es despiadada con sus usos absurdos, sobre todo en mis primeros cuentos, pues cuando los escribí yo estaba mucho más cercano a una formación científico-tecnológica. Ahora el tema me sigue preocupando, pero no lo trabajo tanto a nivel narrativo; sí me ocupo de trabajar cómo se construyen los aparatos culturales. De todos modos, la crítica despiadada a las consecuencias del mal uso de la tecnología sigue estando presente y la sigo reivindicando.

G. G.– Georg Simmel afirmaba que, en las sociedades urbanas modernas, las exigencias en términos de destrezas necesarias para elevar el rendimiento cualitativo del ser humano acaban reduciéndolo a una *quantité négligeable*. ¿Se identifican sus personajes en estas “partículas insignificantes” que se enfrentan a la “poderosa organización” de la cultura objetiva?

R.C. – Mi respuesta es sí y no. Es verdad que algunos personajes se podrían identificar con estos roles, pero hay otros que, en cambio, son parte de esa cultura objetiva. Es más: son agentes de esta cultura y administran poderes dentro de ella.

G. G.– Wilfredo Penco, en el prólogo que escribió para *El mar de la tranquilidad*, sostiene que la contradicción entre la brevedad imperturbable de su narrativa y su concepción estética reside en “mostrar, con la presunta objetividad del hombre de ciencia, sórdidas realidades, lacras que lastiman, descomunales o cotidianas opresiones, destinos inexorables en su desgracia, todo con un lenguaje nítido, punzante y a la vez terso y hasta seductor”. ¿En qué medida, en la descripción de estas realidades, está presente el actual espacio urbano montevideano?

R.C.– Cuando Wilfredo Penco escribió este prólogo se refería específicamente a *El mar de la tranquilidad*. Yo ya había viajado, pero no tanto como ahora: en los últimos quince años he estado mucho más tiempo fuera del país que dentro, de modo que el espacio urbano montevideano ha sido resignificado en mí, al punto de verlo hoy como una zona querible, como un hogar. En mis inicios narrativos veía Montevideo como una madre cruel, como una ciudad dura. Después de haber vivido casi un año en México, en una sociedad sólo aparentemente paradisíaca como la estadounidense, muy confortable y terrible a la vez, el espacio urbano montevideano lo resignifico con sus cosas absolutamente amables, queribles y con otras que definiría hasta de ingenuas, *naives*. Estar en Londres puede significar un gran goce para uno en el sentido de inmersión en la civilización; sin embargo, este sentido de inmersión esconde al buen salvaje que cree el cuento de civilización y barbarie. En Londres también hay barbarie: basta que uno recorra algunas cabinas telefónicas del centro de la ciudad y vea los avisos sadomaso, de sexo duro y hasta de películas porno-violenta, para darse cuenta de que la barbarie está dentro de lo que fue la capital del imperio británico. Lo mismo, o peor, puede pasar en cualquier ciudad de los EE.UU. También en Montevideo se puede encontrar una condición despiadada, pero ahora veo con más indulgencia esta ciudad. Una resignificación de este tipo me hace sentir vivo, me hace sentir que no estuve sólo viajando por el mundo sino también dentro de mí; si no, no hubiera regresado. Mi postura de los 26, 27 años era renegar contra el provincianismo, querer creer que el

mundo estaba afuera, como Arthur Rimbaud. Mi postura actual es diferente: por supuesto el mundo está afuera pero también está aquí, adentro, y ya no reniego del provincianismo uruguayo como antes; o, en todo caso, reniego de ello a un nivel de autorreferencia ombliguista cultural. Pero ahora me gusta la ciudad de Montevideo y veo este espacio de otro modo. Veo que los “buenos” y los “malos” están en todas las ciudades y todos los lugares que he conocido, y eso que me faltan muchos por conocer. En fin, sí suscribo lo que dice Wilfredo Penco para ese libro en particular y esa época.

G. G.– En el cuento “Sarajevo”, perteneciente a la misma recopilación, *El mar de la tranquilidad*, la hostilidad del espacio urbano nace, evidentemente, del horror cotidiano experimentado durante el sitio de la ciudad. Aun cuando las condiciones ambientales no son tan extremas, los protagonistas de sus novelas o relatos parecen convivir con una perenne sensación de amenaza. ¿En qué reside para ellos, lejos de la tragedia de la guerra, el “peligro”?

R.C.– Me ha pasado algo interesantísimo con respeto a Sarajevo. Recordemos que en el periodo 1992-1995 Sarajevo era una ciudad sitiada en plena Europa: no olvidemos que la ciudad se encuentra a muy pocos kilómetros de Italia, basta tomar un ferry. Tuve la fortuna, el año pasado, de viajar a Sarajevo para participar en un encuentro de poesía que –de alguna manera– se relaciona con la reconstrucción intangible de la ciudad, con la respuesta poética y estética a la que fue la violencia experimentada por ella. Me encontré con una ciudad que conserva profundísimas heridas, y esto no es una metáfora, pues las conserva en sus monumentos, en sus casas. Es una ciudad sólo en parte reconstruida y en la que me contaron que desde la civilizada Europa (estoy hablando de España, Francia, Inglaterra e Italia) llegaban, de forma clandestina pero organizada, safaris para cazar personas en las montañas. O sea, uno pagaba 2.000 ó 3.000 euros y formaba parte de un safari en el que se le daba el derecho de cobrar, una, dos, tres piezas humanas desde las montaña que rodean la ciudad de Sarajevo. Eso no ocurría en la Amazonia venezolana o en los Andes peruanos, eso se daba en pleno corazón de Europa y tengo testimonios. La resignificación de Sarajevo pasa por su asimétrica reconstrucción y recuperación, por ver cómo hay enormes contradicciones, cómo uno puede pasar de una torre hecha hace dos o tres años de treinta pisos a un lugar que está

absolutamente destruido, o conocer gente que ha visto desaparecer a toda la familia, o pasear por parques que uno sabe son tumbas y fosas comunes y ver que apenas hay unas estelas de piedra blanca señalando el lugar. Ese viaje me hizo pensar que esa amenaza no ocurre solamente en una ciudad sitiada como Sarajevo: puede estar ocurriendo en Chicago o en una ciudad cercana a Montevideo. Este sentido de la amenaza es algo que –como narrador– trato de transmitir: vivimos en peligro de belleza y vivimos también en peligro de muerte. Estas dos condiciones hacen muy excitante pero a la vez muy riesgosa la aventura humana. Vivimos en un mundo globalizado, contraído, donde nadie está a salvo: ni detrás de sus rejas y sus mansiones, ni en los asentamientos marginales a las afueras de ciudad como, por ejemplo, Caracas. Los riesgos son diferentes, pero todos convivimos con este peligro. Insisto, vivimos también en peligro de magia: también en Sarajevo había poesía. Allí, al día de hoy, quince o dieciséis años después del sitio, se lleva a cabo un ejemplar festival de poesía que me parece una manifestación de ese humanismo que mencionaba antes. Porque Sarajevo es una ciudad compleja, donde hay cristianos y musulmanes, y la poesía y ese festival en particular están respondiendo a esta diversidad.

G. G.– En sus novelas aparecen ciudades imaginarias como Sappy City en *Goma de mascar* (2008), o el pueblo de Salvo en *Caras extrañas* (2001). ¿Se trata de creaciones metafóricas o existe algún otro tipo de voluntad en la “edificación” de estos espacios urbanos en su ficción?

R.C.– Salvo es una ciudad inventada que no tiene nada que ver ni con la ciudad de Salto, en el norte del país, ni con el Palacio Salvo, el primer rascacielos que hubo en Montevideo. Hay un juego de palabras entre Salvo como nombre propio y el verbo: “yo salvo, yo te salvo”. Detrás de este nombre está un poco la idea de hablar de lo mesiánico, de los mesianismos tanto de ultra izquierda, en su momento, como de ultra derecha. Este nombre está relacionado con el hecho de asumir una postura mesiánica: “quien te salva soy yo, aunque tú no quieras que yo te salve”. Ponerle a la ciudad el nombre de Salvo, en vez de Pando, me permitió un juego: Pando y Salvo tienen las mismas vocales, pero también en este juego estaba la posibilidad de dejar muy claro que yo no estaba escribiendo una novela histórica. Cuando escribí *Caras extrañas* reuní

muchísimo material para redactar una especie de novela histórica sobre el copamiento de la ciudad de Pando: cuando la empecé a escribir me di cuenta de que los hechos más extraordinarios y difíciles de creer por extraordinarios –o algunos por risibles dentro de la tragedia– eran tan marcados que no se iban a creer; que el nivel de verosimilitud, al componer una novela histórica, iba a quedar afectado. Entonces opté por una ficción inspirada en aquella realidad, pero que me permitiera jugar, en el mejor sentido, y balancear diversos aspectos. No quería atarme a una radicación geográfica o a un hecho de manera tal que me exigieran veracidad histórica, porque no era eso lo que quería hacer. Quería hablar, más bien, sobre la experiencia de un niño que escucha la toma cruenta de la ciudad: por eso utilicé la palabra Salvo, más allá de esa ligazón significativa de la que hablamos antes, para sentirme libre. Por eso cambié también otros nombres: los tupamaros aparecen como los Tapurí. Sentía que tenía el derecho a trabajar con el acontecimiento real –tengo derecho porque lo viví– pero me pareció que si yo utilizaba estos nombres, que existen como patrimonio colectivo, me estaba obligando a mí mismo a una veracidad que no quería trabajar. Quería ser verosímil: la veracidad era con mi construcción estética y con mi mirada, no con hechos que podrían ser expuestos por historiadores. Quería dejar muy claro ante el lector que no estaba trabajando ni como periodista ni como historiador sino como narrador, como novelista, que había en mi obra muchas cosas inventadas. La paradoja es que algunas que parecen inventadas son absolutamente reales, las tomé de la realidad tal cual, y otras que parecen muy reales son desarrolladas por mi imaginación. Ahora, en el caso de Sappy City sí hubo una propuesta concreta de mostrar una especie de fundación urbana de una ciudad del medio-oeste de los EE.UU. Para los norteamericanos está la costa este y todo lo demás es “oeste”, o sea medio-oeste y oeste lejano: en el nombre y en la ubicación de mi ciudad, hay un chiste que reside en el hecho de tomar una ciudad que podría en realidad ser muchísimas. Al mismo tiempo, fundo un espacio urbano en el que podrían ocurrir eventos y darse situaciones, como en una especie de remoto homenaje a la Santa María de Onetti. Sin embargo, esta Santa María que construyo es una ciudad del norte del continente, y por ello veo en mi fundación también un homenaje a Faulkner. Y no oculto el tributo que existe a la comodidad de trabajar con una ciudad inventada,

inspirada en muchos lugares reales. Hay también una parodia sobre la ciudad inventada del *Boom* latinoamericano, porque Sappy City no se parece a ninguna de ellas. Además, mi ciudad nació con la intención de que en ella se desarrollaran otras narraciones: Sappy City es una ciudad promedio norteamericana, muy pequeña, una ciudad universitaria y allí están ocurriendo otros cuentos míos, algunos inéditos. Hay una clave en el nombre, que no voy a develar ahora, que tiene que ver con una sonrisa, con una especie de guiño al lector. Es una ciudad que me hace sentir cómodo, porque puede estar en cualquier lugar del medio-oeste. De hecho, un crítico norteamericano dijo que es la Santa María del norte: a mí me parece que decirlo así es demasiado solemne; en todo caso, es la parodia de la creación de una ciudad cerca de un lugar imaginario y también de un lugar real. Creo que la invención de nombres y lugares da siempre más libertad al lector: en mis ficciones, Montevideo es casi siempre Montenegro. En parte, como homenaje a todo lo que ocurrió en la guerra de los Balcanes y, en parte, como una muestra de que Montenegro está aquí, en el apacible Río de la Plata y podría haber estado allá en los Balcanes. Me parece que este cambio de nombres es a veces necesario y, otras, es un recordatorio al lector y a uno mismo de que se está escribiendo ficción.

G. G.– En una ciudad como Montevideo, de tan reciente fundación y con una tradición historico-arquitectónica todavía para consolidar, ¿existe la posibilidad de dedicarse a la *flânerie*, según la define Benjamin; es decir, a una actividad de observación casi detectivesca del paisaje urbano y del entorno socio-cultural?

R.C.– Sí, aquí en Montevideo existe, y también en otras ciudades muchísimo más grandes y con problemas de megalópolis. Yo viví casi un año en México y sentí que allá podía ser un observador e incluso un *voyeur*, como en Montevideo, tal vez con más riesgos, pero sentí lo mismo. La diferencia es que Montevideo es una ciudad recostada sobre el mar, tiene zonas muy delimitadas y muy distintas. En cambio, en las demás ciudades latinoamericanas, por ejemplo en Ciudad de México, uno puede pasar de un barrio peligrosísimo a uno muy tranquilo, y viceversa, sin darse mucha cuenta. Pero esa sensación como de *flâneur* la he tenido también en otras ciudades, sobre todo las del subcontinente latinoamericano. El caso de las ciudades europeas es distinto, más sofisticado: lo que ocurre en Europa es que allí está el gran peso de la historia, de miles

de años de cultura estratificada; entonces, es inevitable –estando en Salamanca, por ejemplo– saber y sentir que uno está en la catedral y saber que están los vítores pintados con sangre de toro y todo eso, más cada uno de los íconos, pesa como una cultura milenaria. Ni hablar de Roma: uno no puede ser un *flâneur* con respecto a una especie de arqueología del presente al lado del Panteón, como lo es aquí en Montevideo, paseando por la Rambla costanera. En cada lugar hay un peso histórico, hay un contexto, y si uno lo narra, este contexto va a ser muy importante para el lector. Entonces, sí hay una diferencia cualitativa en este sentido entre Europa y Latinoamérica, pero no en términos de cantidad entre por ejemplo una ciudad chica como Montevideo y otra inmensa como Ciudad de México.

G. G.– Según Benjamin, el verdadero *flâneur* “busca su asilo en la multitud”. ¿Tiene sentido hablar de este efecto narcótico que la masa ejerce sobre el hombre urbano en una ciudad de tensiones tan apaciguadas como Montevideo?

R.C.– Sí, claro que sí. El problema es que a veces en Montevideo uno no puede encontrar a la multitud, aunque quisiera. En esta ciudad, muy a menudo, yo busco la multitud y huyo del grupo micro que te señala con el dedo. Aquí, la multitud como uno la puede encontrar a la salida del metro de Ciudad de México o Buenos Aires no la tenemos; y esto hace que uno no se pueda refugiar. En este sentido, es paradigmática la ciudad de Nueva York, porque si bien tiene un notable peso histórico –siendo una ciudad relativamente nueva con respecto a las europeas–, la multitud está omnipresente. Sólo en Nueva York, y no en las demás ciudades norteamericanas, uno puede estar con un turbante o ir vestido como un judío ortodoxo askenazí y la multitud siempre lo va a “proteger”. En cambio, Montevideo en este sentido es la “intemperie” porque uno, en este mismo barrio de Pocitos, no puede moverse de tres calles sin que no sólo no haya multitud, sino que no se puede evitar que haya individuos que te van fiscalizando, desde cómo vas vestido hasta cómo mirás, desde qué es lo que estabas haciendo hasta detenerse en cuál es el libro que acabas de comprar. El provincianismo montevideano me sigue afectando un poco, sobre todo porque a nivel cultural puede ser extremadamente negativo. El punto es que Montevideo es capital de un país, de una nación pequeña ubicada entre dos grandes como Argentina y Brasil. Al ser capital,

Montevideo tiene dos problemas, porque el provincianismo se potencia de manera inhibitoria. Por ejemplo, el mejor poeta de Montevideo, al ser ésta la capital, parece ser el mejor poeta del país, y en realidad el mejor poeta de Montevideo es de pronto el mejor poeta de su barrio o de su mesa de café. Y también habría que ver qué quiere decir “ser el mejor poeta”. Creo que, además de este provincianismo, lo que hay aquí es un sentido de cultura de provincia que se expresa en eso de “todos nos conocemos” o “todos pagamos un cierto derecho de piso”. Y eso sí que es muy inhibitorio. En otros países también hay grupos, y los grupos te señalan siempre, pero hay multiplicidad de grupos. En Ciudad de México, por ejemplo, el sistema cultural está compuesto por una multiplicidad de grupos y esta pluralidad diluye el provincianismo.

G. G.– Una última reflexión. Melancolía y nostalgia: ¿cuál entre estos dos estados anímicos podría considerarse como el elemento más típicamente idiosicrático de la psicología social uruguaya?

R.C.– En vez de elegir entre los dos, elegiría otro elemento que señaló Carlos Real de Azúa: él habló del “impulso y su freno”. El semiótico Fernando Andach lo llamó “mesocracia”. Es un estado anímico que tiene que ver con el respeto a ultranza de lo medio, no de lo mediocre, pero sí de lo mediano. La mesocracia aquí se convierte en norma y determina la imposibilidad de que sobresalgas y asomes la cabeza, como si hubiese siempre el peligro de una guillotina. La mesocracia como norma y lo mediano como normal: esto es Uruguay. La gran libertad o amplitud que uno puede sentir en otras ciudades depende de que lo mediano no necesariamente es norma; lejos de aquí se admite lo extra-ordinario, y a veces hasta se acepta lo sub-ordinario. En Uruguay, y en Montevideo en particular, el estado anímico tiene que ver con la apreciación de lo medio como valor. Esto, si bien nos ha salvado históricamente de grandes catástrofes, nos ha evitado tener grandes posibilidades y grandes triunfos, sobre todo en lo cultural. O sea, en términos económicos o sociales nos ha permitido ser la excepción del continente, nos ha salvado de traumas y fracasos, pero en términos culturales me parece que esta mesocracia se convierte en un negacionismo del diferente. Por ejemplo, volviendo al tema de lo políticamente correcto, aquí se da la siguiente situación:

revisando antologías de poesía o de narrativa, uno tiene la impresión de que estén hechas según la lógica de “ahora le toca a mengano recibir tal premio”. En Montevideo podríamos tener a un Arthur Rimbaud y la mesocracia uruguaya lo asfixiaría. Digo “podríamos”, no quiero decir que lo tengamos. O podríamos también, sin darnos cuenta, tener a un Saramago que empieza a escribir ya veterano, y sería igualmente interesante. La mesocracia huye tanto de los extremos que, en lo cultural, puede llegar a tener consecuencias nefastas. En este sentido, agradezco no sé si al destino o a la providencia la posibilidad de haber andado y seguir andando por el mundo.

Montevideo, 18 de octubre de 2009.

Fotografía 22 – Vista parcial de la Plaza Juan Pablo Fabini o Plaza del Entrevero. Se ubica en el primer tramo de la Avenida 18 de Julio y representa el punto de arranque del amplio *boulevard* que conecta el centro urbano con el Palacio Legislativo.



**PRESENTAZIONE IN LINGUA
ITALIANA**

**L'APPROPRIAZIONE SOGGETTIVA DELLO
SPAZIO URBANO. LA PROIEZIONE DI
MONTEVIDEO NELLA LITERATURA DI HUGO
BUREL**

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos [...]. Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera.

(Felisberto Hernández)

a) La città tra immaginazione e fedele rappresentazione.

L'idea di città non può esprimersi, né essere descritta solo attraverso quell'insieme combinatorio, spesso casuale, che fa sì che gli edifici urbani occupino un posto determinato nello spazio e determinino una peculiare fisionomia estetica, che nasce dall'interazione del loro stile architettonico. Superato il punto di vista delle mere questioni relative a temi di urbanismo o di equilibri architettonici, la città emerge come una entità storica, nella quale si condensano i percorsi di sviluppo di una cultura specifica. Nel corso dei secoli, in ogni contesto culturale, l'evoluzione del modello di città ha riflesso il passaggio da una modalità di percezione del mondo a un'altra.

L'obiettivo della presente ricerca non è quello di decifrare il linguaggio esteriore della città –il suo linguaggio architettonico, di spazio edificato–, bensì quello di avvicinarsi ad essa in base a una prospettiva volta ad analizzare la sua costruzione nella finzione romanzesca. Per questo, ci si propone in questa sede di focalizzare l'attenzione sulla città che nasce dal testo, creata dal processo di scrittura, o da questo fondata. Malgrado lo scenario urbano oggetto della nostra analisi sia, principalmente, la città di Montevideo –uno spazio reale nel senso più convenzionale del termine–, non si cercherà solo di decifrare il suo linguaggio come se si trattasse di riflettere sugli aspetti legati alla mera organizzazione materiale del territorio. Al contrario –al di là della sua struttura fisica e della sua natura di palinsesto– ci interessa analizzare il modo in cui si concreta l'incontro tra le immagini che riflettono un determinato contesto storico e sociale e le figure che sorgono dall'immaginazione: figure che non sono altro che il risultato delle sensazioni che tale ambito è capace di evocare nel soggetto percettore. Quest'ultimo non è altri che Hugo Burel, scrittore uruguayano, nato a Montevideo nel 1951, residente nella capitale e autore, fino ad oggi, di dieci romanzi, cinque raccolte di racconti e una sceneggiatura teatrale, che si aggiungono a una estesa produzione giornalistica in varie testate locali.

A partire dall'analisi di tre tra i suoi più recenti romanzi, il nostro esame si rivolge alla maniera in cui la città di Montevideo va trasformandosi in un "oggetto rappresentato". Ci si è proposto, in particolare, di studiare fino a che punto l'immagine

della urbe descritta da Burel si può considerare come la rappresentazione letteraria di quell'insieme di dati che sono depositati nel fondo della memoria collettiva, e quanto invece dell'universo urbano dello scrittore nasce dal mondo delle reminescenze individuali. La nostra approssimazione al tema non può evitare di soffermarsi sulla ovvia considerazione che l'immagine della città, sia nella letteratura, sia nella pittura, non può mai offrire al proprio pubblico un grado assoluto di realismo.

Nel caso dell'arte della scrittura, l'urbe che essa crea si forma negli spazi interstiziali che separano il passato dal presente, e la sua architettura reale dalla sua rappresentazione. Nel contesto socioculturale dell'Uruguay del presente, che tipo di realismo e che livello di astrazione coincidono nella ricostruzione romanzesca di Burel? Che relazione si stabilisce tra, da una parte, l'ordine territoriale concreto e, dall'altra, il suo riflesso nella letteratura? Se si è disposti ad accettare l'evidenza secondo cui l'immagine della città si costituisce grazie all'interazione tra elementi fisici statici e materiali (edifici, piazze, vie, ponti, etc...) e altri in continuo movimento (i cittadini stessi, con le loro rispettive attività e la loro rete di relazioni sociali), bisognerà riconoscere che la percezione dei "segni urbani" deve avvenire necessariamente non solo tramite il riconoscimento delle stesse strutture tangibili, ma anche tramite una lettura in profondità della sua identità.

Dalla precedente osservazione deriva che, nello studio delle relazioni che si stabiliscono tra il mondo urbano e la sua percezione letteraria, le cornici geografiche e sociali assurgono al rango di elementi essenziali per poter adottare un'analisi che prenda in considerazione, sottolineando, le differenze esistenti in termini di storia, processi di fondazione e inurbamento, distruzioni e ricostruzioni, tra le varie città europee e –in un secondo momento– tra quest'ultime e le metropoli latinoamericane.

In particolare, la presente ricerca cerca di sondare la possibilità di lettura delle immagini della città rioplatense, soffermando l'attenzione sulla percezione dello spazio urbano di Montevideo, la capitale di più recente fondazione e la meno popolata del blocco meridionale del continente. Al fine di rendere possibile tal tipo di approssimazione, che studia la città nelle sue forme fisiche, ma che non trascura, al contempo, l'analisi del contesto umano che la abita, si rendono necessarie due

precisazioni. In primo luogo, è d'obbligo segnalare che il percorso evolutivo della città latinoamericana si differenzia dal canone che ha marcato la fondazione e lo sviluppo della città europea: nel continente sudamericano si riscontra una distruzione della città antica, quella preispanica, e si osserva la creazione di un nuovo centro urbano che –per lo meno, all'inizio– non fu null'altro che la trasposizione della configurazione concettuale europea al Nuovo Mondo.

In questo modo, la città latinoamericana è il risultato di una discontinuità, di una frattura con il processo storico di popolamento dei paesi appena “scoperti”, una frattura che venne creata mediante una deliberata azione volta ad annichilire fisicamente qualunque traccia del passato architettonico precedente al “descubrimiento”. Nel continente europeo il vestigio dell'antichità –sia esso classico, greco o latino, sia romanico, gotico, rinascimentale, barocco o neoclassico– sopravvive e convive al fianco delle manifestazioni edilizie contemporanee: Segovia, Arles, San Gimignano, Heidelberg, Bath, Roma, Lisboa, Split, Praga, Lyon, Mérida, Dubrovnik, Melk, Istanbul, Brujas, conservano nelle loro strade angoste e nelle pietre dei loro monumenti, palpabile e viva, la loro storia millenaria.

In America Latina, al contrario, l'arrivo dei conquistatori si verifica contemporaneamente allo sviluppo della visione utopica del mondo urbano: partendo dalla base teorica fornita da Platone nella *Repubblica*, prima Thomas More con *Utopia* (1516) e poi Tommaso Campanella con *La città del sole* (1602) contribuiscono a difendere un modello di coscienza urbana negli strati culturalmente privilegiati della società europea, un modello che verrà esportato –come costruzione concettuale artificiale- al continente americano. Tale idea astratta della città, basata su di un immaginario rinascimentale impregnato di riferimenti agostiniani (*La città di Dio*, 426 d.C.) viaggia insieme ai conquistatori verso il Nuovo Mondo.

La conferma dell'affermazione di questo paradigma, che con il tempo terminò con sovrapporsi alla struttura urbana che preesisteva nel subcontinente latinoamericano, ci è fornita dal fatto che il processo di fondazione durante il secolo della scoperta risponde con evidenza a un adattamento concreto delle visioni utopiche dell'Europa rinascimentale. Le fondazioni di centri urbani nel continente

latinoamericano furono il risultato di “ordenanzas reales” (nell’anno 1513, Ferdinando il Cattolico impone l’obbligo della planimetria ortogonale nella costruzione delle nuove città), ma furono soprattutto il prodotto di una idea astratta del concetto di urbe che diede un impulso fondamentale al modello della futura città che sarebbe sorta di lì a poco, nel senso di una cultura unificatrice che era stata elaborata da una minoranza colta formatasi secondo i dettami di testi come quello di Thomas More.

In secondo luogo, come si è già posto in evidenza, la possibilità di lettura delle immagini urbane dovrebbe avvenire mediante la adozione di un’idea di città che coincide con quella di una architettura in perenne movimento: bisognerà leggere e interpretare lo spazio urbano come una costruzione gigantesca, una sorta di palinsesto che attraversa i secoli e che, proprio per questo, riflette a grande scala il divenire storico e il trascorrere del tempo.

La combinazione tra l’analisi degli elementi fisici immobili (strade, viali, ponti, canali, banchine portuali, piazze, marciapiedi, stazioni...) e mobili (principalmente, l’essere umano con le sue attività e le sue quotidiane interazioni) consente un molteplicità di letture delle immagini urbane: queste ultime sarebbero il risultato di una attività dei sensi, che permette all’osservatore di attribuire un significato allo spazio circostante, per poi organizzare tale territorio e imprimergli una identità basata sulla propria percezione.

Partendo da questa riflessione –nel processo di graduale scoperta degli elementi chiave della poetica bureliana nella sua visione di una città così solidamente “letteraria” come Montevideo– si rende necessario un chiarimento alle differenze esistenti tra il concetto di “paesaggio urbano” e quello di “teatro urbano”. Nel primo caso, il termine fa riferimento alla città come oggetto, spazio fisico costituito dalla solida consistenza materiale dei suoi edifici, parchi, ponti, chiese, vie e piazze. Ovvero, un luogo conformato dall’insieme di quelle forme fisiche che rappresentano la base a partire dalla quale sorge l’immagine che l’osservatore si farà dell’urbe.

All’estremo opposto, il concetto di “teatro urbano” si relaziona con lo spazio pubblico abitato e con le varie manifestazioni della vita che in esso si svolgono. Si fa

qui riferimento non tanto agli elementi fisici statici, quanto alle funzioni dei diversi spazi della città e alla loro valenza socioculturale. I

Il concetto acquisisce, in questo modo, un significato plurale, come insieme di individui che conformano il paesaggio e che –mediante i comportamenti, le attitudini, i costumi sociali e le abitudini che sono loro propri- gli attribuiscono una specifica identità.

Nella presente ricerca, la percezione dell'immagine della città si appoggia su entrambi i concetti, pur se l'interesse principale ricade sul processo di creazione del teatro urbano montevideano, dando una particolare importanza al periodo storico coincidente con la seconda metà del XX secolo. A partire dagli anni sessanta del novecento, oltre alla congenita tendenza a ricordare con nostalgia un passato svanito, cominciò a manifestarsi nella capitale uruguaiana il lucido e profetico grido di allarme di una parte del settore intellettuale che aveva compreso l'imminente implosione del vigente sistema sociopolitico affermatosi con el batllismo.

In quell'epoca, alcuni intellettuali come –ad esempio– Carlos Maggi, ampliarono il raggio della propria analisi e –uscendo dai limitati confini dell'Uruguay– cercavano preoccupati di attrarre la attenzione sul cammino a ritroso che –dal loro punto di vista– l'intero subcontinente latinoamericano aveva intrapreso. Tali preoccupazioni nascevano dall'analisi dei dati statistici macroeconomici, che prevedevano per i decenni a seguire- un aumento demografico superiore alla crescita delle produzioni locali e che sottolineavano come la relazione tra i prodotti nazionali –in maggioranza beni primari– e quelli importati –di più alto contenuto tecnologico– si sarebbe ulteriormente deteriorata.

Nel caso specifico dell'Uruguay, essendo ormai svanita l'epoca dorata della piena partecipazione nel mercato economico internazionale e divenuto chimerico il conseguente inserimento del paese nel mondo della grande produzione industriale (le cui più evidenti manifestazioni locali furono l'ampliamento del porto di Montevideo, la creazione degli stabilimenti di lavorazione e conservazione della carne nella zona del Cerro e la costruzione di una rete di linee ferroviarie sviluppata dagli inglesi presenti sul territorio), la nuova preoccupazione a metà del secolo scorso non poteva più consistere

nell'elaborazione di piani rivolti all'equa ripartizione della ricchezza, bensì doveva definire nuove strategie sociali volte a garantire che a ciascun cittadino toccasse una parte di quelle limitate risorse che erano ancora disponibili.

Un'analisi in dettaglio del processo di decadenza con cui si confrontò il paese, nonché della lenta e inesorabile decomposizione delle fondamenta su cui si era appoggiato il sistema batllista, dimostra che l'inizio della fase discendente si comincia a manifestare già negli anni trenta del XX secolo. I più recenti studi di Fernando Aínsa confermano che una delle preoccupazioni del mondo letterario locale fu proprio quella di porre in evidenza la distanza esistente tra un passato arcadico e un presente convulso. Un presente che –stando alla opinione condivisa dagli intellettuali locali– si inaugura con il colpo di stato di Gabriel Terra del 31 marzo 1933: se si volesse identificare una serie di riferimenti temporali che permettano un'interpretazione dei cambi avvenuti nella sensibilità nazionale, si potrebbe affermare che l'azione militare organizzata da Terra rappresenta l'*incipit* del naufragio di un mondo e di un'epoca, anche in termini di topografia urbana.

Non è casuale che sia proprio negli anni trenta quando la grande città si comincia ad affermare come “personaggio letterario”, trasformandosi in una “presenza” in grado di influenzare, o addirittura determinare, lo svolgimento della azione romanzesca.

Malgrado il breve respiro economico che il paese aveva vissuto durante la Seconda Guerra Mondiale, era comunque evidente non solo che la caduta fosse cominciata negli anni trenta, ma soprattutto che quel lento sprofondare stesse acquisendo il carattere di un processo inesorabile. Il fatto di retrodatare l'inizio della crisi al decennio anteriore al secondo conflitto mondiale generò in coloro che vissero quel periodo un processo peculiare di decodificazione sia delle cause del declino, sia dei singoli avvenimenti, una visione che –in seguito– si trasmise alle successive generazioni, che non avevano vissuto tali esperienze, e che dovettero accettare come valida la prospettiva personale e non esenta di nostalgia della generazione anteriore.

In una recente intervista rilasciata nel novembre del 2008 Hugo Burel confermò l'esistenza di questa tendenza affermando che –dal momento in cui il sistema cominciò a

deteriorarsi– ciò che rimaneva agli uruguaiani era il ricordo del passato splendore, un ricordo che ormai si stava trasmettendo a generazioni del tutto estranee al “periodo dorato”.

Il rememorare un passato idillico venne, così, sostituito da una sensazione dominate di perdita del paradiso; tale percezione non si basava su una mera evidenza empirica, ma nasceva dal sentimento di nostalgica celebrazione di eventi già trascorsi, ribadendo implicitamente la diffusa credenza per cui il vero paradiso è quello che si è appena perduto.

Il lento pocesso di disgregazione di quello stato di benessere che aveva dato origine al mito della Svizzera d’America si manifesta in ogni ambito della vita sociale e della cultura della piccola *República Oriental del Uruguay*. La città di Montevideo, polo accentratore di uno stato in cui il quarantacinque per cento della popolazione si addensa nella capitale, è lo specchio ideale in cui si riflette l’attuale situazione di stagnazione. La capitale diviene lo scenario privilegiato di tutte le trasformazioni che si manifestano all’interno del paese, a livello economico, sociale e culturale. Tra le più significative degli ultimi trent’anni si riscontra:

- 1) Una serie di fenomeni sociali inerenti alla nuova condizione socioeconomica della nazione, come la crescente emarginazione di alcune “fasce deboli” della società e la concentrazione in aree periferiche della città di una parte della popolazione procedente da zone rurali; si tratta di dinamiche che mettono in evidenza la mancanza di infrastrutture e servizi adeguati alle nuove esigenze abitative e che contribuiscono a provocare l’aumento di fenomeni come la delinquenza e l’estensione dell’insicurezza pubblica anche a quelle zone urbane (i quartieri residenziali del settore orientale della città, verso Carrasco) che erano rimasti finora immuni a tali processi.
- 2) Riguardo al tema della conservazione (o sua assenza) del patrimonio architettonico, si rileva l’esistenza di due forme di deterioro urbano: da una parte, risalta ciò che può definirsi come “deterioro monumentale”, un fenomeno che interessa quegli edifici pensati e costruiti per conformare una sorta di sistema celebrativo nazionale. Al giorno d’oggi, tali grandi strutture

–che avevano modellato e reso più moderno il paesaggio urbano, affermandosi come testimonianze delle diverse ideologie che avevano sostenuto e propugnato la loro costruzione– stanno subendo un processo di deterioro dovuto alla mancanza di risorse economiche necessarie per il loro mantenimento, simbolizzando così –su di un piano anche metaforico– la scomparsa di quei valori,ormai caduchi, che avevano ispirato la loro costruzione. Oltre a ciò, si evidenzia –in secondo luogo– una forma di “deterioro storico”: malgrado nel corso degli ultimi anni si sia intrapresa un’operazione di recupero e riscatto del patrimonio architettonico della *Ciudad Vieja*, risultano ancora evidenti le tracce del disprezzo per il passato coloniale della città, che raggiunse il suo apice durante i dodici anni di dittatura militare, quando l’antico centro storico era invariabilmente associato alle idee di impurezza, pericolo, povertà, visione anarchica e retrograda del mondo.

- 3) Nell’ambito del panorama culturale e letterario nazionale, si evidenzia il consolidamento di una letteratura basata sulla descrizione di personaggi marginali, la cui sofferta esistenza trascorre in uno scenario urbano in cui dominano ambientazioni ostili e decadenti (o addirittura in rovina), come è il caso –tra i molti possibili– dei protagonisti solitari e introversi che abitano le pagine di Juan Carlos Onetti e Carlos Martínez Moreno.

Montevideo si trasforma nello scenario privilegiato in cui rappresentare i cambi che si manifestano nel paese a livello sociale, economico e politico, riflettendo i fenomeni sociali derivanti dalla nuova condizione socioeconomica della nazione. Il processo di *ruinificación* (adotto qui un termine, peraltro di difficile traduzione, utilizzato da Fernando Aínsa che si avrà occasione di commentare più avanti) della città di Montevideo e all’origine di una dinamica paradossale: la capitale, impoverita e mostrando visibili ferite nel proprio tessuto sociale, sembra confrontarsi con un nuovo periodo di cambio, simile –in termini di evoluzione e risultati– a quello che visse Buenos Aires, la gran metropoli per antonomasia del mondo rioplatense, negli ultimi trenti anni del XIX secolo.

La rapida e smisurata evoluzione economica e demografica di Buenos Aires intorno alla grande crisi dell'anno 1890 produsse come risultato un enorme addensamento di popolazione nei confini urbani: a partire da quel momento si verificò una crescita esponenziale di fenomeni –quasi tutti presenti nella letteratura di Roberto Arlt– come l'emarginazione, l'eccessiva concentrazione demografica in enormi quartieri precari sorti nelle aree suburbane, l'aumento della delinquenza, la promiscuità fisica, la diffusione della prostituzione e gli incontri/scontri tra razze e culture differenti.

L'applicazione all'attuale situazione montevideana delle riflessioni appena esposte rende necessaria una duplicazione di prospettive: da un parte, si riscontra che –nella capitale uruguaiana– tali fenomeni si stanno manifestando in misura minore e con maggiore lentezza rispetto a quanto accaduto a Buenos Aires, evidenziandosi altresì che la città non soffre dell'eccesso di densità demografica che caratterizza la sua dirimpettaia dall'altro lato del Río della Plata.

Nel caso dell'Uruguay, al fenomeno della scarsa concentrazione di popolazione nel territorio nazionale si aggiunge l'effetto di ammortizzazione che –nella capitale– svolgono i 22 chilometri di costa e i 14 di spiaggia urbana; fattori sociali e geografici che trasformano Montevideo in una versione “nautica” di Buenos Aires, più ridotta dimensionalmente, più tranquilla e così asimmetricamente aperta all'oceano Atlantico. D'altro canto, è innegabile che dietro questa immagine di città aperta al mare, pensata secondo una scala umana, abitata da gente che conserva i valori del rispetto e dell'educazione, esiste un ampio universo “dietro le quinte” in cui la cui povertà si fa ogni giorno più evidente: si tratta di una specie di “mondo inferiore” (l'immagine rimanda a *Sobre héroes y tumbas* di Ernesto Sábato) evidente soprattutto nella miseria di quelle città satellite sorte dal nulla, in pochi anni, intorno al nucleo urbano centrale.

Tale concentrazione demografica, che Buenos Aires conobbe decenni addietro, crea al giorno d'oggi in entrambe le città una “zona di angustia”, conformando una sorta di “spazio fuori dalla storia” che –nel caso di Montevideo– comprende la quasi totale estensione del suo ampio anello periferico.

In questo modo, la città si sdoppia evidenziando il sorgere di un nuovo problema di lettura sociale: dove si può collocare il limite tra il “dentro” e il “fuori”? Dove

tracciare la nuova linea di separazione se addirittura in direzione est (zona tradizionalmente residenziale di livello alto), una serie di piccoli centri costieri si sta trasformando in una ininterrotta città-dormitorio?

Come si sta modificando la geografia di Montevideo e cosa resta della sua storia sociale? Il deterioro storico del patrimonio coloniale di Montevideo risulta essere un fenomeno in contrasto –per lo meno stando alle attuali tendenze in essere nel mondo occidentale– con il processo universale di recupero delle espressioni architettoniche rappresentative di ogni singola cultura nazionale. Così, mentre in quasi tutto il continente europeo i centri storici delle grandi città si sono trasformati durante gli ultimi tre o quattro decenni in zone privilegiate, espressioni tangibili della storia artistica di ciascun paese, in Uruguay la *Ciudad Vieja* –il centro storico montevideano– è divenuta, come conseguenza di processi socioeconomici che hanno svuotato e impoverito la zona del porto, uno spazio quasi *fantasmal*, trasformandosi in un territorio poco densamente abitato e decadente, punteggiato di edifici abbandonati e pericolanti.

Limitando le nostre riflessioni sulle possibili cause di tale processo a un intervallo temporale che include solo gli ultimi tre decenni, ciò che risalta è la volontà di distruggere la memoria architettonica del periodo coloniale mostrata dai vertici militari durante la dittatura: a partire dagli anni settanta, il lungo intervallo del regime dittatoriale (1973-1985) fu un'epoca di impegno costante volto a cancellare la memoria della antica città sorta dentro le mura, a radere al suolo qualunque manifestazione architettonica rilevante dal punto di vista storico, optando per una artificiosa esaltazione del concetto di *orientalidad*, mediante la creazione di moderne referenze simboliche urbane.

Un nuovo uso strumentale del concetto dicotomico di “civiltà e barbarie” trasformò –nell'immaginario collettivo– la *Ciudad Vieja* in uno spazio urbano dominato dall'anarchia, in chiara contrapposizione con la vita aperta allo scambio sociale e al progresso che poteva sorgere solo in ambiti urbani nuovi, facili da controllare e –dunque– da legistare.

Al giorno d'oggi, a Montevideo, sia i desideri sia le paure possono interpretarsi come allegorie di epoche distinte: la città, divisa tra ciò che fu e ciò che è ora, convive

tra il ricordo di speranze passate e ormai svanite e i disequilibri strutturali della attuale realtà socioculturale ed economica.

Ben radicato nella memoria collettiva, sussiste il ricordo del periodo aureo della città, un'epoca caratterizzata da un sostenuto sviluppo urbanistico e da una serie di misure sociali volte al consolidamento di un sistema pienamente democratico; una tappa dorata che –a ben guardare– si può circoscrivere al periodo compreso tra le due grandi ondate migratorie provenienti dal continente europeo e gli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, ovvero tra il 1890 e il 1950.

All'esercizio svolto dalla memoria bisogna tuttavia aggiungere l'esperienza che nasce dal contatto quotidiano con la realtà attuale, che mostra i segni della presente decadenza e che evidenzia il paradossale stato di ibridazione in cui si dibatte Montevideo: una città dotata di scarse risorse materiali e in cui si coltivano ancora valori fondamentali come l'importanza attribuita all'istruzione, la persistenza di una forza-lavoro preparata e una percentuale di analfabetismo (cinque per cento) che, sebbene in ascesa negli ultimi decenni, continua a essere –insieme a Cile e Argentina– la più bassa del Sudamerica.

I due momenti –quello del ricordo nostalgico e quello della osservazione disincantata del presente– contribuiscono, insieme, a creare un'immagine di città poliedrica, nella quale vari strati sovrapposti di vernice continuano a scrivere la storia di una decadenza pur sempre rispettabile e di un ordine estetico non del tutto svanito.

Rimanendo vigente la domanda riguardo alle possibilità della letteratura di poter creare –da sola– l'immagine di una città, e considerando che quella che si può definire come “geografia dimostrabile dello spazio urbano” non è altro che la facciata di un paesaggio intimo che ogni singolo spettatore va delineando individualmente, sembra essere giunto il momento di riflettere su uno dei temi centrali della presente ricerca, ovvero il modo in cui la letteratura può trasformare la città in un simbolo.

b) Metropoli e simbolo.

Sarebbe possibile, al giorno d'oggi, percepire Montevideo come un luogo geografico trasformato dalla letteratura in un simbolo? Si può pensare di applicare alla

capitale uruguaiana gli stessi processi di mitizzazione letteraria che hanno interessato la gran parte delle città europee (Dublino di Joyce, Parigi di Zola, Hugo, Proust o Balzac, Praga di Kafka, Budapest de Molnar o M̀arai, San Pietroburgo di Dostoevski, Roma di D'Annunzio, Moravia o Pasolini, fino a giungere –in anni più recenti– alla Barcellona descritta da Eduardo Mendoza o alle ambientazioni marsigliesi di Jean Claude Izzo)?

Se questi luoghi storici sono basilari nella cultura letteraria europea, altri ne esistono –altrettanto fondamentali– nell'ambito latinoamericano, che sorgono come il risultato di un processo di inserimento di ricordi e memorie individuali nella memoria collettiva delle grandi capitali del continente: basti pensare al ruolo di Buenos Aires nella produzione letteraria di Roberto Arlt o Jorge Luis Borges, al peso de La Habana per Alejo Carpentier o di Santiago del Cile per Rubén Darío e di Città del Messico per Carlos Fuentes. Luoghi nei quali storia e mito, memoria collettiva e ricordo personale si incontrano e conformano uno spazio in cui si concentra una *densa acumulación* di memoria letteraria.

Passando all'ambito uruguaiano, Montevideo risulta essere, per motivi storici, nonché per la sua dimensione e posizione geografica, lo scenario in cui si concentra gran parte della storia sociale, politica ed economica nazionale: sorta come piccolo centro costiero creato all'inizio del XVIII secolo per opporsi all'espansione portoghese lungo il Ríó de la Plata, la città andò assumendo nei suoi tre secoli di storia elementi connotativi di una *sociedad multitudinaria*; da terra promessa e meta agognata delle migliaia di emigranti europei è oggi città di emigranti; da luogo di concentrazione di capitale umano e culturale, sta divenendo un territorio segnato dalla disuguaglianza socioeconomica e dall'emarginazione.

La città ha cominciato a trasformarsi in un "luogo letterario" verso la metà del XIX secolo, quando il suo sviluppo urbano era ancora circoscritto alla sola area situata all'interno delle mura (sottolineamo, di nuovo, la presenza costante dell'idea di separazione tra zone esterne, campestri, e tutto ciò che è all'interno): un'area compresa tra il porto, l'attuale Plaza Independencia, e la fortezza costruita in cima alla collina del Cerro, modesto rilievo montuoso che si affaccia sulla baia.

Nel 1849, Alexandre Dumas riceve nella sua casa di Parigi lo scrittore uruguayano Melchor Pacheco, che aveva raggiunto la capitale francese per informare in dettaglio l'illustre collega transalpino sugli sviluppi dell'assedio che la città di Montevideo stava subendo fin dal 1843 ad opera dell'esercito bonaerense, comandato da Juan Manuel de Rosas. Stimolato dalle grandi capacità oratorie di Pacheco, Dumas redige una accorata testimonianza a favore della città posta sotto assedio, descrivendo con toni enfatici, e una ovvia dose di riflessioni faziose, gli scontri che durante otto anni ebbero luogo tra gli argentini della *Santa Federación* e gli uruguayani della *Banda Oriental*.

Dumas compose la propria fervida difesa della ancora piccola città senza essere mai sbarcato sul suolo montevideano: si mise al servizio della causa orientale avendo in Pacheco l'unico informatore disponibile e immaginò la geografia urbana della città basandosi sulle descrizioni che gli andava offrendo il collega giunto dal lontano e ignoto Uruguay. Montevideo ebbe per lui un valore simbolico e la stesura de *La nueva Troya* – titolo che diede al suo documento di denuncia e descrizione dei fatti – sorse come strumento per difendere la causa e sostenere la lotta per la libertà di un popolo a lui sconosciuto.

La città di Montevideo, scenario di un conflitto in cui vengono ritratti personaggi storici come Rosas, Artigas, Uribe o Garibaldi, si trasforma per la prima volta in un territorio romanzesco, un'invenzione letteraria che nasce dal processo di interiorizzazione che Dumas svolge a partire dai dati parziali e faziosi che gli erano trasmessi da Pacheco. Tuttavia, e in questa caratteristica risiede l'aspetto più rilevante del libro, la vera finalità de *La Nueva Troya* non fu solamente la difesa delle gesta dei montevideani nel conflitto contro l'esercito di Rosas, né la veemente esaltazione della causa del popolo posto sotto assedio, bensì il raggiungimento di un obiettivo che Dumas riteneva ben più nobile: l'invenzione di una città sudamericana prototipica costruita e descritta con il fine di educare l'inhospitale America, nel tentativo di "europeizzarla" per vedere se – a fin di bene – la si poteva addomesticare, nei limiti del possibile.

Una conferma delle finalità educative del testo può riscontrarsi nei continui riferimenti alla cultura e alle abitudini civili e "didattiche" del Vecchio Continente: a

titolo di esempio, osserva Dumas che le salubri e confortevoli case in cui la popolazione locale vive, o le varie residenze campestri dei dintorni, si trovano tutte vicine tra loro e prossime al mare, il quale apporta incessantemente –sulle ali del vento– il profumo proveniente dall’Europa.

L’impegno che dimostrò Dumas nel tentativo di civilizzazione letteraria di quelle terre costituisce –come detto– il punto di partenza del processo di affermazione di Montevideo come città letteraria; l’urbe descritta dallo scrittore francese è, di fatto, un luogo inventato, frutto della fantasia, un *topos* che segna l’inizio della relazione della capitale con la letteratura, una relazione che giungerà –in alcuni casi– a trasformarla in un riferimento esistenziale dai tratti geografici imprecisi, ma dotato di dense implicazioni di carattere personale e di vari significati culturali.

In effetti, in epoche più recenti, una simile tendenza si riscontra nella attività di scrittori e intellettuali uruguaiani la cui produzione si colloca successivamente alla pubblicazione de *El pozo* (1939) di Juan Carlos Onetti. Subito dopo l’apparizione del romanzo, pietra miliare della letteratura locale e testo fondatore di una nuova maniera di intendere la scrittura, la città perse il suo ruolo di mero sfondo decorativo, divenne un personaggio in più della storia narrata e, soprattutto, si trasformò in un punto di riferimento intangibile. Gli scenari urbani andarono poco a poco perdendo –nella descrizione romanzesca– i propri tratti più prototipici, fino al punto di trasformare la capitale in un luogo irricognoscibile, nel quale divenne possibile inserire esperienze vitali personali e ricordi nostalgici.

Montevideo diventa, dunque, un pretesto letterario: zone urbane di difficile identificazione sostituiscono le esatte descrizioni di un tempo e la letteratura comincia ad adottare la strategia di evocare in maniera astratta o indiretta la città e le sue forme, contribuendo –così– alla creazione di una lenta dinamica di mitizzazione implicita.

Nel caso di scrittori e viaggiatori stranieri, il processo di incorporazione delle immagini della “città reale”, e la loro conseguente rappresentazione romanzesca, si sviluppa secondo gli stessi canoni. Emblematico è il caso del poeta italiano Dino Campana, che dedica un poema a Montevideo senza che esista certezza del fatto che abbia mai toccato il suolo del subcontinente latinoamericano. L’immagine della urbe

che si viene a configurare nella letteratura può dunque prescindere dalla reale conformazione geografica, e la capitale uruguayana può permearsi contemporaneamente dell'essenza di molti altri luoghi concreti, svelando scorci inattesi di città mediterranee come Genova, Barcellona o Nizza.

Ritornando per un istante a *La Nueva Troya*, la presenza –nella descrizione di Dumas– della duplice prospettiva permette di attribuire al libro una finalità educativa e un'altra di denuncia. La prima finalità, che possiamo definire come “informativa”, influisce nella strategia descrittiva dell'autore: quest'ultimo rende riconoscibile, mediante una serie di descrizioni di baie, colline e strutture murarie difensive, il contesto urbano montevideano attribuendo una grande importanza alla forza dell'impatto che una descrizione esatta del luogo può esercitare sul pubblico dei lettori. Ci si riferisce, qui, a un pubblico (quello francese) impossibilitato a riscontrare la veridicità di ciò che gli viene descritto nel testo e al quale, nonostante tutto, è necessario offrire informazioni sugli avvenimenti accaduti nella lontana regione rioplatense.

Montevideo come *locus* letterario dipende dalla maniera in cui ogni scrittore percepisce la città, e da come ciascuno la inserisce nell'universo estetico della propria produzione romanzesca secondo esigenze descrittive individuali o collettive: la trasformazione della città in un simbolo non trascura –tuttavia– l'importanza dell'uso reiterato di riferimenti pittoreschi, legati alla tradizione locale, i quali –ripetuti e rielaborati– contribuiscono alla formazione e al consolidamento di una identità.

La presenza, nelle descrizioni letterarie, di luoghi urbani non identificabili ma chiaramente simbolici rende prescindibile qualunque riferimento diretto a tali contesti; nell'opera di Hugo Burel, ad esempio, sia Montevideo, sia i piccoli centri balneari che punteggiano la costa orientale dell'Uruguay sono presenti, sebbene non sempre vengano nominati in modo specifico. Se non vi è dubbio, da un lato, che nel caso di Montevideo la rivelazione dello spazio non avviene mediante la mera enumerazione di elementi esteriori tangibili, non si può negare –d'altronde– che il suo riconoscimento –più che come *topos* geografico– avviene attraverso l'evocazione di attitudini prototipiche e la descrizione di prospettive, abitudini e tempistiche sociali inconfondibilmente montevideane.

È soprattutto nei racconti dove Burel rende in special modo evidente la tendenza alla creazione di una geografia immaginaria: in particolare, il processo creativo che da origine al luogo geografico romanzesco si riscontra nella invenzione del villaggio costiero di Marazul, piccola stazione balneare inesistente però altamente rappresentativa del paesaggio atlantico uruguayano, che riunisce riferimenti geografici di La Paloma, La Pedrera, Aguas Dulces e altre piccole località ubicate nel tratto di costa che va da Punta del Este a Chuy, villaggio frontaliero di accesso al Brasile.

Lo stesso Burel ha riconosciuto in varie occasioni la volontà di non determinare, con riferimenti a nomi concreti di luoghi, la geografia presente nei suoi romanzi e racconti; e tuttavia sia la città di Montevideo, sia il piccolo centro costiero di Marazul, sono lì, presenti e silenziosi.

La fondazione romanzesca di quest'ultimo, scenario creato dall'autore per ambientarvi vari racconti della prima tappa della sua produzione, offre la possibilità di delimitare il concetto stesso di creazione, in termini di "capacità demiurgica" dello scrittore. Adattando tale concetto al mondo urbano, e dovendo riconoscere che la realtà non è unica ma si frammenta in tante possibilità quante sono le soggettività capaci di percepirle, si osserva che lo scrittore si trova davanti alla responsabilità di una "scelta" del mondo (nel caso dei tre romanzi presi in esame, tale mondo è rappresentato dalla città), primo passo di un processo che prevede –come sua seconda tappa– un'attività di "deformazione".

Alcuni elementi presenti nella letteratura di Onetti –solido punto di riferimento per la comprensione della poetica bureliana– possono essere di aiuto per analizzare tale processo. Nell'autore de *La vida breve* i processi di "scelta" e "deformazione" conducono alla creazione della città di Santa María, scenario immaginario in cui le leggi della causalità possono essere applicate allo stesso modo che nel mondo reale. Sognare a occhi aperti, immaginare luoghi e situazioni inesistenti rappresentano il primo passo verso una sorta di evasione, pur se il sogno non consente una totale libertà al discorso fantastico e –per questo– permane sempre uno spazio in cui sopravvivono la verosimiglianza e l'imposizione di una logica. E per questo che le attitudini e i comportamenti dei personaggi di Onetti rientrano nel campo della prevedibilità e le

leggi che regolano il suo mondo letterario sono così rigorose e severe come quelle del mondo reale.

Nella letteratura di Burel il processo di creazione letteraria permette di accedere a una realtà distinta, ma tale ingresso avviene in maniera incompleta. In primo luogo, non esiste nella sua produzione quell'azione demiurgica che trasforma i personaggi di Onetti in creatori di un mondo parallelo. Inoltre, l'universo romanzesco bureliano, credibile in quanto costruito sul contesto geografico e storico rioplatense, non si trasforma in uno spazio salvifico di redenzione. Si può dunque affermare che non esiste in Burel il concetto di sogno inteso come via di fuga.

In questo modo, la disperazione che davanti alla realtà mostrano i personaggi di Onetti si trasforma in Burel in rassegnazione malinconica e accettazione dell'insignificanza della condizione umana. Seguendo tale linea, sia i romanzi sia i racconti vincolati al mondo urbano montevideano rendono palese che la città appare a volte come protagonista della storia e, altre, come semplice, muto scenario della trama. La città onettiana, in un certo senso precursora di quella di Burel, è un mondo caratterizzato dall'alienazione dei suoi abitanti, un universo in cui sprofonda l'individuo moderno –rinchiuso in stanze oscure e claustrofobiche– mediante un processo che può essere o di rememorazione del passato (Eladio Linacero in *El Pozo*) o di attribuzione di forme immaginifiche a suoni e stimoli che provengono da altri spazi chiusi limitrofi (l'appartamento confinate con quello di Barusen ne *La vida breve*).

Nel caso di Burel, la forza spersonalizzante della città si attenua, ovviando le descrizioni degli aspetti più miseri e, a volte, tragici dell'esistenza. Domina in cambio l'impressione di una città percepita e descritta come un territorio pervaso da una sorta di calma rassegnata: il tempo lento dei suoi abitanti sfocia in una sorta di poesia urbana che ben può rappresentare il paradigma della *medianía oriental*.

In Uruguay, come del resto accade in ogni ambito culturale nazionale, lo scrittore locale –da Felisberto Hernández (*Por los tiempos de Clemente Colling*) a Juan Carlos Onetti (*Tierra de nadie*, *El pozo*, la saga de Santa María), da Mario Benedetti (*Montevideanos*, *La borra del café*) a Clara Silva (*Aviso a la población*), da Carlos Martínez Moreno (*Con las primeras luces*) a María de Montserrat (*Los habitantes*) –

percepisce e ritraffa Montevideo a partire da una prospettiva necessariamente individuale, per cui il punto di vista e l'angolo di osservazione risultano dipendere dall'insieme delle esperienze personali. In base a ciò che Burel afferma nell'intervista citata in precedenza si potrebbe arguire che non esiste un diritto di esclusiva nell'uso dell'immagine di Montevideo: al contrario, ogni scrittore sviluppa sia il tema sia l'immagine che desidera proiettare in funzione del proprio punto di vista. Quest'ultima riflessione conferma implicitamente che la capitale uruguaiana può essere in effetti –e a pieno diritto– considerata una “città letteraria”.

c) *Struttura dell'opera e sua logica organizzativa.*

La presente ricerca risponde all'esigenza di riempire il vuoto esistente in relazione agli studi critici su Hugo Burel, in particolare, quelli vincolati alla rappresentazione letteraria dello spazio urbano. Al giorno d'oggi, l'analisi più estesa dell'opera narrativa dello scrittore uruguaiano si ha realizzato in Francia, nel 1998. Gabriela Taranto ha dato alla propria tesi del Master svolto presso l'Università Sorbonne Nouvelle Paris III il titolo di *La ilusión: una clave de lectura para la obra de Hugo Burel*, tesi diretta dal professor Claude Fell. In ambito uruguaiano, l'attenzione critica si è espressa in diversi articoli sulla produzione letteraria dell'autore, in maggioranza rassegne o interviste in riviste culturali settimanali e mensili montevideane, ma senza che si possa parlare di uno studio sistematico.

Il presente testo è il risultato di una ricerca svolta in un intervallo temporale di quasi due anni nella città di Montevideo, uno studio *in loco* che si è reso necessario considerando la scarsa possibilità di accesso, in Europa, alle fonti bibliografiche che si sono utilizzate.

Se l'obiettivo della ricerca è, prima di tutto, quello di analizzare l'importanza del mondo urbano nella letteratura di Burel, corre qui l'obbligo di segnalare nuovamente che la nostra attenzione si centra su di una selezione di romanzi, dato che i contributi critici esistenti si sono concentrati soprattutto sull'esame delle raccolte dei racconti (grande risonanza ebbe in particolare il racconto *El elogio de la nieve*, che nel 1995, vinse il premio Juan Rulfo).

In secondo luogo, e parallelamente, l'esame del modo in cui l'appropriazione dell'immagine della città si riflette nella sua produzione narrativa sottolinea le differenze o similitudini che possono riscontrarsi dal confronto con altri autori dello stesso ambito culturale. Considerando che la funzione dello spazio nella produzione letteraria uruguaiana costituisce un'area di studio esplorata solo di recente (fatta salva la quantità di materiale critico esistente su Juan Carlos Onetti), ci si deve chiedere in che modo le modificazioni nella geografia urbana di una città come Montevideo e le variazioni dei suoi contorni fisici possono influire nella costruzione della realtà romanzesca.

A questa domanda si aggiunge la questione relativa alla direzione che tali cambi possono dare, seguendo una determinata linea tematica, alla narrativa locale di questi primi anni del XXI secolo. Per trovare risposte soddisfacenti a queste riflessioni, si è creduto opportuno sviluppare la ricerca dividendola in cinque capitoli. Nei primi due si è esaminato in che maniera e sotto quali condizioni i concetti generali di instabilità dell'individuo contemporaneo e di ricezione soggettiva dei messaggi urbani caratteristici delle grandi metropoli dell'America Latina possono essere applicati –o no– alla città di Montevideo.

In questo senso, risultano di fondamentale importanza i contributi critici di José Carlos Rovira e José Luis Romero per ciò che attiene alla storia dello sviluppo urbano nel subcontinente latinoamericano; le ricerche intraprese da Zenda Linedivit in relazione alle dinamiche socioculturali dell'ambito rioplatense; e, infine, gli studi svolti da Richard Sennett con riferimento alle relazioni esistenti tra lo spazio costruito, il suo valore simbolico e il ruolo dell'individuo nei diversi contesti storici urbani.

Risulta impossibile trascurare il ruolo che il contributo concettuale di Fernando Aínsa riveste nella presente ricerca: nella doppia prospettiva di analisi dei testi e dei rispettivi contesti, l'influenza del suo pensiero di neo-umanista –applicato al mondo latinoamericano e alla letteratura del continente– pone in evidenza la particolare angolazione del punto di vista degli scrittori uruguaiani contemporanei.

La portata dei contributi critici di Aínsa –anche quelli più specificamente dedicati allo studio delle peculiari prospettive dei rappresentanti attuali della letteratura

locale– supera le barriere dei confini nazionali dando spazio all’esercizio della letteratura comparata, espressione del carattere transnazionale della cultura di questo inizio di millennio, e proponendo una interpretazione in chiave di mitocritica dei luoghi e paesaggi della geografia orientale.

I capitoli terzo, quarto e quinto rappresentano lo spazio della ricerca dedicato all’analisi di tre tra i più recenti romanzi di Hugo Burel, rispettando la cronologia di pubblicazione: *El guerrero del crepúsculo* (2001), *Tijeras de Plata* (2003) y *El corredor nocturno* (2005). Il perché della scelta risiede nel fatto che, nei tre testi selezionati, lo spazio costruito della città non solo costituisce lo scenario della trama, ma si trasforma anche in un personaggio che interagisce in maniera attiva con gli individui che lo abitano e rivela l’interrelazione tra la città della geografia reale e quella della mera immaginazione. Più che in altri romanzi di Burel, nei tre libri presi in esame l’esteriorità del paesaggio urbano stabilisce una relazione con la sfera interiore dei suoi protagonisti.

Secondo le teorie della sociocritica risulta essenziale fare riferimento al microcosmo in cui ogni artefatto culturale viene prodotto: in tal senso, si esaminano le relazioni che Burel intrattiene –come artista– con il suo ambito di riferimento, e si studia il contesto in cui si generano le sue strategie di scrittura, i suoi principi artistici e le influenze alle quali sono sottoposti. La produzione letteraria bureliana prende spunto dalla realtà empirica per dare una risposta a una situazione storica e sociale ben precisa.

Il nostro esame teorico interpreta la letteratura di Burel come un artefatto che sviluppa una particolare concezione della realtà: l’interpretazione individuale, cognitiva ed etica del contesto in cui lo scrittore crea i suoi romanzi evidenzia la costruzione di un mondo romanzesco in cui il linguaggio funziona come espressione di una determinata proposta estetica, e permette l’identificazione delle modalità con cui l’autore attribuisce un nome al proprio mondo.

La struttura che si è scelto di dare a ognuno dei tre capitoli dedicati ai romanzi prevede una divisione in due sezioni, al fine di focalizzare l’attenzione sui due temi centrali che si sono identificati in ciascun testo. Si sono, inoltre, incluse nell’appendice alcune interviste realizzate a Montevideo a scrittori uruguaiani e argentini, i cui

contributi complimentano la presente ricerca, sviluppando temi letterari *stricto sensu* e altri più rivolti a questioni culturali di carattere generale; si tratta di osservazioni che fanno riferimento sia al decennio oggetto del nostro studio, sia a periodi anteriori. Tali contributi permettono di riflettere sia sull'evoluzione di un determinato sistema concettuale locale, sia sull'inserimento della letteratura in un orizzonte culturale specifico dotato di peculiari implicazioni sociali, geografiche ed economiche.

Il fatto che la creazione dell'universo poetico bureliano si basi su ricordi del passato relazionati con gli aspetti del quotidiano è un elemento che rimanda ai principi di geopoetica proposti da Gaston Bachelard. Mediante un processo di elevazione di un singolo dettaglio al grado di protagonista, lo scrittore montevideano fa uso dell'immaginazione per collocare il lettore davanti a un mondo nuovo e creare una sorta di sospensione di aspettative tra il livello cosciente e quello incosciente: così come in Bachelard i termini *song* e *réverie* si confondono, nella letteratura di Burel la realtà, il mondo immaginato e quello ricreato dalla memoria si sovrappongono, facendo sì che sogni e ricordi si confondano con la realtà.

Montevideo è una città la cui forma impone una continua confrontazione con il passato, offrendo a coloro che stanno percorrendo le sue strade una serie di immagini che evocano stagioni ormai dimenticate, come se i luoghi celassero frammenti dispersi di un tempo messo nel dimenticatoio. Questo tipo di associazione tra l'esperienza fisica rappresentata dalla perlustrazione non sistematica della città e l'esperienza mentale interna del soggetto, che pone in evidenza la decrepita vetustà dello spazio circostante, rimanda agli studi che Walter Benjamin dedicò ai *passages* parigini del XIX secolo: sorti come gallerie dedicate alla celebrazione dei primi sogni del consumismo capitalista, appaiono agli occhi del filosofo tedesco come testimonianze anacroniche, cimiteri di mercanzie datate e affastellate, in quanto ormai inservibili.

Allo stesso modo, si può affermare che le gallerie che cominciano a sorgere nel centro della capitale uruguaiana a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso rappresentano delle silenziose metafore della situazione attuale: versione locale dei *passages*, dopo aver vissuto un'epoca di prosperità come replica tangibile dell'incosciente del sogno collettivo di un popolo, ora sopravvivono a stento,

semideserte, in edifici che –in quel momento– avevano rappresentato un esempio di modernità per il subcontinente intero.

L'immagine del *flâneur* descritta da Baudelaire e analizzata in dettaglio da Benjamin rappresenta un altro importante elemento a partire dal quale si esaminano le specificità delle tensioni e tentazioni che sorgono nella città contemporanea. Il percorrere l'urbe conduce il *flâneur* ad attraversare uno spazio e un tempo ormai scomparsi e la città si trasforma davanti ai suoi occhi, fino a divenire –per lui– un paesaggio ancora da scoprire: il peregrinare senza meta per vicoli e piazze sconosciute o irriconoscibili diventa –nella realtà romanzesca vissuta dai personaggi di Burel– un esercizio involontario di riscoperta di sé stessi, ma può trasformarsi anche in una esperienza di perdita definitiva della propria identità.

Nell'ambito letterario rioplatense le descrizioni dello stato di alienazione sperimentato dall'individuo nella grande città sono state poste in particolare rilievo dalla produzione di scrittori argentini come Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, e uruguaiani come Felisberto Hernández, Armonia Somers e Juan Carlos Onetti. Tali autori rivelarono il fallimento etico ed esistenziale dei propri personaggi –posto in evidenza soprattutto da Arlt ne *Los siete locos* (1929) e da Onetti ne *El pozo* (1939) – quest'ultima, probabilmente, la più elevata manifestazione della tragedia vissuta dal dostoevskiano “uomo del sottosuolo”.

Nel caso concreto di Montevideo, dato che lo sviluppo incontrollato che caratterizza le grandi agglomerazioni urbane del subcontinente latinoamericano ha causato il sorgere di “megalopoli inconcluse”, si può parlare della relativamente piccola capitale uruguaiana come di un “universo” metropolitano in cui collocare tali storie? Si tratta di un microcosmo adatto alla trasposizione letteraria e alla trasformazione in simbolo? Senza dubbio, le nuove condizioni di concentrazione demografica determinano –in un ambito storicamente marcato dalla divisione dicotomica tra chi è “dentro” e chi è condannato a rimanere “fuori”– un incontro obbligato di estremi, che genera un processo peculiare nella percezione dell'altro nel mondo urbano e –di conseguenza– una altrettanto peculiare maniera di rappresentarlo.

Rientra in questa ultima riflessione la possibilità di applicare teorie che Georg Simmel sviluppò all'inizio del XX secolo sulla grande città moderna: la metropoli contemporanea sembrerebbe –al giorno d'oggi– ancora invasa e dominata dalle tendenze razionali che determinano una prevalenza dell'intelletto sul sentimento, creando così i presupposti per una geografia umana che si caratterizza per una sorta di solitudine civica. Simmel definisce la funzione dello spazio urbano percependo la città come il territorio della massima espressione dell'individualismo e come il regno dell'attività puramente razionale, dove risulta impossibile captare le differenze.

In relazione a tali riflessioni, la letteratura uruguaiana sviluppatasi a partire dall'inizio del XX secolo si caratterizza per la rappresentazione di contesti sociali complessi e perturbati, atmosfere dominate da uno stato di tensione permanente e descrizioni della sempre crescente dipendenza da apparati tecnologici che esaltano l'individualismo esasperato.

In merito agli aspetti descrittivi presenti nella produzione letteraria di Burel, e attribuendo alla descrizione un ruolo preminente tra gli elementi del processo di costruzione dello spazio romanzesco, si è introdotta nei tre capitoli dedicati allo studio dei testi selezionati una serie di confronti con altre opere di autori rioplatensi, con il fine di identificare i punti di novità e originalità nelle descrizioni di Burel ed evidenziare le naturali differenze. Si è, altresì, fatto riferimento a saggi critici sempre relazionati con il contesto letterario locale o argentino, analizzando in particolare studi di Rosalba Campra e Christina Komi.

Dato che una parte della presente ricerca analizza la maniera in cui la narrativa bureliana si addentra –in certe occasioni– nel territorio della letteratura dell'assurdo, si evidenzia una relazione con le teorie della psicocritica: ciò accade, in particolare, esaminando punti di vista e prospettive della voce dell'autore/narratore nei vari romanzi. Pur senza addentrarsi nei meandri più reconditi della letteratura dell'assurdo di matrice europea (pensiamo, ad esempio, a *L'étranger* di Albert Camus), Burel costruisce storie caratterizzate dalla presenza di metafore ossessive e dalla ripetizione di immagini o situazioni in cui domina una sostanziale impossibilità di interpretazione e spiegazione.

L'osservazione rigorosa della realtà e la minuziosa descrizione di dettagli in apparenza marginali aprono il cammino verso l'esplorazione di un mondo sconosciuto, in cui fenomeni imprevedibili si trasformano in inesplicabili: seguendo questa linea interpretativa, nei racconti di Burel il *misterio* che domina la trama può essere definito come il risultato di un intervento soggettivo, cioè come una costruzione dell'autore stesso, che trasferisce corporeità a tale mistero attraverso la soggettivizzazione dell'osservazione.

Di fatto, allontanandosi dalla tradizione della letteratura dell'assurdo canonica, la presenza di fenomeni inesplicabili nella produzione bureliana (e particolarmente presente ne *El guerrero del crepúsculo*) non nasce dalla presenza di una alterità estranea al soggetto, bensì sorge dalla soggettività e singolarità del punto di vista del narratore, nonché dall'identificazione che si verifica tra il personaggio romanzesco, testimone degli eventi, e lo stesso narratore.

Le già citate interviste a Burel e altri scrittori e critici letterari dell'ambito rioplatense che si trovano nell'appendice conclusivo, posta prima della sezione bibliografica, sono state pensate nell'ottica generale di coinvolgere personalità molto distinte sul tema del grado di influenza che la città reale esercita su ogni scrittore.

Come forma di completamento visivo del testo, alla fine di ciascun capitolo si introduce una serie di immagini fotografiche che rappresentano i luoghi percorsi e descritti da Burel nei tre romanzi selezionati, a cui si aggiungono le riproduzioni di quadri –di artisti della prima metà del XX secolo come Auguste Macke, Fernand Léger o George Grosz– che testimoniano la varietà della ricezione dell'immagine dell'urbe in un'epoca storica, i primi anni del XX secolo, in cui la metropoli andava trasformandosi con estrema velocità, assumendo i suoi connotati più fortemente identificativi.

Sebbene, come detto, il centro dell'analisi sia rappresentato da *El guerrero del crepúsculo*, *Tijeras de Plata* e *El corredor nocturno*, si è optato per prendere in considerazione l'intera produzione letteraria di Burel, a partire dalle sue prime raccolte di racconti risalenti agli anni ottanta. Si è già segnalato che l'ordine espositivo adottato non nasce unicamente dall'esigenza di rispettare la cronologia creativa dell'autore, ma anche dalla volontà di supportare –mediante una determinata disposizione sequenziale–

l'intenzione dell'autore di creare una sorta di trilogia del ricordo. Di tale progetto entrerebbero a far parte i primi due romanzi che si analizzano nelle presente ricerca (*El guerrero del crepúsculo* e *Tijeras de Plata*), a cui si aggiungerebbe un terzo –ancora non pubblicato al momento della redazione del nostro studio– per cui si prevede il titolo di *El club de los nostálgicos*.

Al di là di questa anticipazione, tornando sul tema che dell'influenza che la geografia reale di una città esercita nel processo di creazione di un mondo urbano romanzesco, concludiamo la nostra presentazione in lingua italiana ricordando quanto segue: sebbene le caratteristiche dimensionali, geografiche, sociali e demografiche di Montevideo la rendano una città a cui non è facile applicare le riflessioni canoniche che si usano per realtà urbane più ampie e complesse del subcontinente latinoamericano (Città del Messico, Rio de Janeiro, São Paulo, Caracas, Lima o Buenos Aires), si è imposta all'attenzione la varietà di sfaccettature e diversi profili che una piccola capitale come Montevideo può offrire a chi sappia percorrerla leggendo negli spazi interstiziali del suo territorio.

Tracciando una planimetria ideale della città romanzesca creata da Burel, risulta evidente che gli spazi urbani descritti sono, in parte, il risultato della trasposizione della città reale alla finzione letteraria, ma rappresentano anche la prova dell'introduzione di una forte componente di immaginazione nella descrizione degli scenari metropolitani proposti al lettore. ♦

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fotografía 1 - Vista parcial de la Plaza Independencia, Montevideo.	p. 101
Fotografía 2 - Vista parcial de Via Nazionale, Roma.	p. 102
Fotografía 3 - Plano del Montevideo colonial, conservado en el Cabildo.	p. 181
Fotografía 4 - Vista parcial de la playa del balneario de Piriápolis.	p. 182
Fotografía 5 - <i>Seiltanzer</i> , de August Macke (1914).	p. 183
Fotografía 6 – <i>Grosses helles Shaufenster</i> , de Auguste Macke (1912).	p. 184
Fotografía 7 – Portada de la revista <i>El Dedo</i> .	p. 185
Fotografía 8 – Portada de la revista <i>Opción</i> .	p. 186
Fotografía 9 – Vista parcial de la calle Buenos Aires, en la Ciudad Vieja.	p. 267
Fotografía 10 – Vista parcial del Castillo Pittamiglio, en Punta Trouville.	p. 268
Fotografía 11 - <i>Les hommes dans la ville</i> , de Fernand Léger (1919).	p. 269
Fotografía 12 - Vista parcial de la Facultad de Química de Montevideo.	p. 335
Fotografía 13 - Vista parcial del Mercado Modelo, en el barrio de la Aguada.	p. 336
Fotografía 14 - Vista del Palacio Legislativo.	p. 337
Fotografía 15 - Vista parcial de la bahía de Pocitos.	p. 411
Fotografía 16 - Vista del antiguo Hotel y Casino de Carrasco.	p. 412
Fotografía 17 - <i>Metrópolis</i> , de George Grosz (1916–1917).	p. 413

Fotografía 18 - Vista parcial de la plaza del Mercado del Puerto, en la Ciudad Vieja.	p. 439
Fotografía 19 - Vista parcial del Puerto de Montevideo.	p. 448
Fotografía 20 - Vista parcial de la bahía de la Playa Ramírez.	p. 455
Fotografía 21 - Vista del Palacio Salvo.	p. 467
Fotografía 22 - Vista parcial de la Plaza Juan Pablo Fabini o Plaza del Entrevero.	p. 489

1 - BIBLIOGRAFÍA DE HUGO BUREL

1-a) CUENTOS

---: *Esperando a la pianista*. Montevideo, Libros del Astillero, 1983.

---: *Solitario blues*. Montevideo, Trilce, 1993.

---: *El elogio de la nieve*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995.

---: *El ojo de vidrio*. Montevideo, Alfaguara, 1997.

---: *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara, 1998.

1-b) NOVELA

---: *Matías no baja*. Montevideo, Sudamericana, 1986.

---: *Tampoco la pena dura*. Montevideo, Sudamericana, 1989.

---: *Crónica del gato que huye*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995.

---: *Los dados de Dios*. Montevideo, Alfaguara, 1997.

---: *El autor de mis días*. Montevideo, Alfaguara, 2000.

---: *Los inmortales*. Montevideo, Alfaguara, 2003.

---: *Tijeras de plata*. Madrid, Lengua de Trapo, 2003.

---: *El corredor nocturno*. Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

---: *El desfile salvaje*. Montevideo, Alfaguara, 2007.

---: *El diario de la arena*. Montevideo, Alfaguara, 2010.

1-c) ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

---: "Pobre Delmira". En *Galería – Suplemento de Búsqueda*, Montevideo, 28/02/2008, p. 95.

---: “Una ciudad y su escritor”. En *El País Cultural*, Montevideo, 24/09/2010, pp. 1-3.

---: “Un maestro de Alemania”. En *El País Cultural*, Montevideo, 1/10/2010, p. 12.

1-d) BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

(En esta sección aparece, en algunos casos, la voz S.R., Sin Referencia. Los artículos citados de manera incompleta forman parte del material al que tuve acceso en la casa de Hugo Burel, en Montevideo. Se trata de fragmentos que los miembros de su familia han ido recopilando a lo largo de los años y de los que ellos tampoco conocen el origen. De muchos artículos sólo quedan páginas sueltas, sin márgenes, lo que impide que se pueda leer el nombre de la revista en que aparecieron o su fecha de publicación).

Aínsa, Fernando: “La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo”. *El cuento en red*, 2001, n. 4, pp. 1-15. http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO &id=3306&archivo=10-245-3306tux.pdf&titulo (18/04/2008).

---: “*Tijeras de plata*, de Hugo Burel”. Página web del autor: <http://www.burel.com.uy/pages/articulos>. (08/02/2008).

---: “Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/2427218656920720976613/index.htm>. (15/04/2008).

Albarado, Juan Carlos: “Hugo Burel en la arena”. <http://www.elboulevard.com.uy/portal/letras/193-hugo-burel-en-la-arena.html>. 12/08/2010.

Arróspide, Amparo: “El arte de morir y *El guerrero del crepúsculo*”. Página web del autor: <http://www.burel.com.uy/pages/articulos>. (01/03/2008).

Blixen, Carolina: “Hugo Burel, avanza ocho, retrocede dos” (Reseña de la novela *Crónica del gato que huye*). En *Brecha*, Montevideo, 22/12/1995. p. 25.

Brando, Oscar: “El escritor, víctima y tirano” (reseña de la novela *El autor de mis días*). En *El País Cultural*, Montevideo, 18/8/2000, p.14.

---: “Muertes de otro tiempo” (reseña de la novela *Los inmortales*) en *El País Cultural*, Montevideo, 06/02/2004. p. 10.

Cipriani López, Carlos: “El tamiz de la nostalgia” (reseña de *Solitario Blues*) en *El País Cultural*, Montevideo, 17/9/1993. p. 5.

Díaz, Nelson: “Entrevista al autor para el libro *El oficio de contar*”. Montevideo, Alfaguara, 2006.

Estramil, Mercedes: “Cuentos de Hugo Burel. El simulacro y la nieve” (reseña de *El elogio de la nieve y doce cuentos más.*). En *El País Cultural*, Montevideo 13/11/1998, p.11.

---: “Con la cabeza abierta”(reseña de *El guerrero del crepúsculo*). En *El País Cultural*, Montevideo, 25/02/2002, p. 13.

---: “Volver atrás en el tiempo” (reseña de *Tijeras de plata*). En *El País Cultural*, Montevideo, 06/06/2003, p.8.

Gandolfo, Elvio: “Fluida descripción del fracaso” (reseña de *Esperando a la pianista*). En *Opinar*, Montevideo, 02/06/1983, p. 9.

---: “Después del blues”. En *El País Cultural*, Montevideo, 1/3/1996, pp. 1-4.

---: “La realidad y la nieve virtuales”. En *El País Cultural*, Montevideo, 1/3/1996, p. 3.

---: “Los tres círculos reales” (reseña de *Los dados de Dios*). En *El País Cultural*, Montevideo 17/10/1999, p.7.

---: “El acertijo y la liebre” (reseña de *El corredor nocturno*). En *El País Cultural*, Montevideo, 29/12/2005, p. 10.

---: “La inercia y el fulgor” (reseña de *El desfile salvaje*). En *El País Cultural*, Montevideo, 28/12/2007, p. 10.

Kmaid, Iván: “Excelencias de un joven narrador” (reseña de *Esperando a la pianista*). En *Fin de semana. El diario*, Montevideo, 1983, S. R.

Kweksilber, Carola: “Simbología de la nieve ausente”. En *Suplemento Cultura*, Montevideo, 09/02/1996, S. R.

Larre Borges, Ana Inés: “Sueños a veces”. En *Brecha*, Montevideo, 26/12/1986, p. 30.

Martínez, María Eugenia: “El escritor diurno”. En <http://www.180.com.uy/articulo/El-escriptor-diurno>, 09/06/2010.

Peveconi, Gabriel: “El diseño de la soledad” (reseña de *Solitario Blues*). En *El Día-Cultural*, Montevideo, 09/06/1993, p. 19.

Prego Gadea, Omar: “Los Blues del solitario”. En Suplemento *Cultura*, Montevideo, junio de 1993, pp. 68-69.

Reyes, Carlos: “La literatura me otorga mucha libertad. El escritor reflexiona sobre *Diario de la arena*”. En *El País*, Montevideo, 28/07/2010, p. 20.

Tejeda, Armando: “Hugo Burel: *La primera frase de La Metamorfosis cambió la literatura para siempre*”. Revista *Babab*, número 12, marzo 2002 http://www.babab.com/no12/hugo_burel.htm, (07/04/2008).

Torello, Georgina: “Historias al borde del lenguaje” (reseña de *Los dados de Dios*). En *Crítica*, Montevideo, 07/09/1997, S. R.

Verísimo De Posadas, Laura: “La inquietante actualización de trazas infantiles en una novela que pone en escena la subjetividad contemporánea”. *Biblioteca uruguaya de psicoanálisis – vol. VII - literatura y psicoanálisis*. http://www.apuruguay.org/bup_pdf/bupVII-verissimo.pdf. pp. 70-73 (09/10/2010).

S.R.: “Hugo Burel, narrador uruguayo en editorial internacional”. En *Fin de semana-El diario*, Montevideo, 16/05/1986.

2 – TEORÍA LITERARIA, HISTORIA, SOCIOLOGÍA.

AA.VV.: *Onetti en Xalapa*. Texto crítico 18-19. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, La impresora azteca, 1980.

Abbondanza, Jorge: “Arquitectura uruguaya: Una exploración modernista”. En *El País Cultural*, Montevideo, 21 de mayo de 2010. http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/05/21/cultural_489133.asp.

Acevedo, Fernando: *Ciudad tomada. Miradas y huellas sobre Montevideo*. Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2007.

Achugar, Hugo: “La generación de los mutantes”. En *Brecha*, Montevideo, 02/09/1994, p. 22.

Aínsa, Fernando: *De aquí y de allá. Juegos a la distancia*. Montevideo, Ediciones del Mirador, 1991.

---: *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas, Monte Ávila, 1980.

---: *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960 – 1993)*. Montevideo, Trilce, 1993.

---: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

---: “La invención literaria de Montevideo”. *Cuadernos hispanoamericanos* N° 670, 2006, pp. 15-27.

---: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo, Trilce, 2008.

Antich, Xavier: “El metro asombroso”. En *La vanguardia*, Barcelona, 05/04/2010, p. 18.

Artigas, José/Hidalgo, Bartolomé: *La Banda Oriental: proclamas, documentos y poesía*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.

Asensi, Manuel: *Historia de la teoría de la literatura. El siglo XX hasta los años setenta*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2003.

Astori, Danilo; Castagnola, José Luis, Ferrando; Jorge; Marinoni, Mirtha; Martorelli, Horacio: *Los marginados uruguayos. Teoría y realidad*. Montevideo, Banda Oriental, 1986.

Augé Marc: *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992.

---: *Travesía por los jardines de Luxemburgo*. Barcelona, Gedisa, 2002.

---: *El elogio de la bicicleta*. Barcelona, Gedisa, 2009.

Bachelard, Gaston: *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

---: *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

---: *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

---: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bajter, Ignacio: “El violín, la máquina y la literatura: con Dolly Muhr, la última esposa de Onetti” en *El País Cultural*, Montevideo, 13/07/2007, pp. 6-7.

Barrera Parrilla, Beatriz; García Jambrina, Luis; Noguerol Jiménez, Francisca; Pozuelo Yvancos, José María: *Cuatro pasajes*. Roma, Arti Grafiche San Marcello, 2010.

Barrios, Graciela (comp.): *Aspectos de la cultura italiana en el Uruguay*. Montevideo, Ministerio Educación y Cultura–Centro de Estudios Italianos, 2003.

Bauman, Zygmunt: *Individualmente insieme*. Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2008.

---: *Tiempos líquidos*. Barcelona, Tusquets, 2010.

Bayce, Beatriz: *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*. Montevideo, Arca, 1987.

Benjamin, Walter: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967.

---: *Dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1987.

---: *I “passages” di Parigi*. Torino, Einaudi, 2007.

---: *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1972.

---: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2009.

Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 2000.

Benedetti, Mario: *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo, Arca, 1988.

Blixen, Carina: “La belleza salvaje” en *El País Cultural*, Montevideo, 27/04/2007, p. 5.

Bourneuf, Roland; Ouellet, Réal: *L’universo del romanzo*. Torino, Einaudi, 2000.

Brescia, Paolo; Romano Evelia (coord.): *El ojo en el caleidoscopio*. México, UNAM, 2006.

Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, A. Machado Libros S.A., 2001.

Caldwell, Erskine: “Consejos para contar cuentos”. En *El País Cultural*, Montevideo, 15/06/2007, p.12.

Campra, Rosalba: *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Giardini Editori, 1989.

---: “Ciudades de la memoria: Córdoba”. En: Giorcelli, Cristina; Cattarulla, Camilla; Scacchi, Anna: *Città reali e immaginarie del continente americano*. Roma, Edizioni Associate, 1998.

---: “La ciudad en el discurso literario”. En: *SYC*, Buenos Aires, mayo 2004, número 5.

- Canetti, Elias: *La conciencia de las palabras*. México, F.C.E., 2005.
- Canevacci, Massimo: “Polifonie concrete: la metropoli tra cemento mobile e comunicazione sincretica”. En: Giorcelli, Cristina; Cattarulla, Camilla; Scacchi, Anna: *Città reali e immaginarie del continente americano*. Roma, Edizioni Associate, 1998.
- Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*. Montevideo, Arca, 1967.
- Casanova, Pascale: *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Ciancio Blanc, María Belén: *Crisis, memorias y cine. De Garage Olimpo a Los Rubios*. Tesina de Maestría de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Salamanca, 2007.
- Ciorra, Pippo; Mastrigli, Gabriele (ed.): *La metropoli dopo*. Roma, Meltemi, 2002.
- Cirlot, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995.
- Corbellini, Helena: “Las traiciones del soñante”. *Nuevo Texto Crítico*, vol. VIII, núm. 16-17 julio 1995/julio 1996, Stanford- California, 1996.
- Corti, Aníbal: “La idiosincrasia rioplatense. Tupí or not tupí, ésa es la cuestión”. En *Brecha*, Montevideo, 09/05/2008, pp. 14-15.
- Cosse, Rómulo: *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Montevideo, Monte Sexto, 1989.
- Costa, Jaime: *El Cine tal cual era. Recuerdos desde la butaca*. Montevideo, Fin de Siglo, colección Búsqueda, 2008.
- Courtoisie, Agustín: “La vuelta de un grande. Carlos Vaz Ferreira, filósofo (1872-1958)”. En *El País Cultural*, Montevideo, 23/05/2008, pp. 1-4.
- Curiel, Fernando: *Onetti; obra y calculado infortunio*. México, UNAM, 1980.
- Crary, Jonathan: *Suspensión de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, AKAL, 2008.
- Da Costa Toscano, Ana María (ed.): *Nuestra América-Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*. N.6. Oporto, Universidade Fernando Pessoa, 2008.

Da Cruz, Pedro: "El Art Déco en Montevideo. Entrevista a Juan Pedro Margenat". En *El País Cultural*, Montevideo, 21/05/2010, http://www.elpais.com.uy /Suple/Cultural/10/05/21 /cultural_489134.asp.

Da Silva, Sebastián: "Un vecindario complicado". En *El País*, Montevideo, 16/05/2008, p.5.

---: "Generación de 40". En *El País*, Montevideo, 20/06/2008, p.5.

De la Vila, Rocío: "Malas calles. Artista en la ciudad". En el suplemento *Culturals*, de *La Vanguardia*, Barcelona, 28/04/2010, p.21.

De Martino, Giulio (coord.): *Il gioco della città. L'ozio nella metropoli*. Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2007.

De Mattos, Tomás: "Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad". En: Kohut Karl (coord.): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996.

Delgado, Josefina (coord.): *El cuento romántico: Hoffmann, Pushkin, Musset, Poe*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

Delgado Galiana, Gonzalo; Rebella, Juan Pablo; Stoll, Pablo: *Whisky. Guión de rodaje*. Montevideo, Don Bosco, 2005.

Delgado Aparain, Mario: "El largo camino de la vida breve rioplatense". En: Kohut Karl (coord.): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996.

Díaz, José Pedro: *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. ¿Una propuesta generacional?* Montevideo, Arca, 1986.

Di Maggio, Nelson: "Literatura y artes plásticas". *Capítulo oriental, la historia de la literatura uruguaya*, número 41, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1969.

Domínguez, Carlos María: *Onetti*. En *El intérprete*; año 2 / número 8, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, diciembre de 2007.

---: "Las mil y una recepciones". En *El País Cultural*, Montevideo, 06/06/2008, p. 3.

Durand, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

---: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Plaza, 2005.

Dunn, Maggie; Ann Morris: *The Composite Novel. The short story cycle in transition*. New York, Twayne Publishers, 1995.

Durkheim, Émile: *Educación y sociología*. México, Coyoacán, 1998.

Epple, Juan Armando: “Novela fragmentada y micro-relato”. *El cuento en Red*, Núm. 1, primavera 2000.

Espina, Eduardo: *Historia universal del Uruguay*. Montevideo, Planeta, 2007.

Estramil, Mercedes: “Una comparación necesaria: el guión de *Whisky*”. En *El País Cultural*, Montevideo 13/04/2006, p. 10.

Fernández Romar, Juan: “El filósofo de la seducción. Jean Baudrillard (1929-2007)”. En *El País Cultural*, Montevideo, 13/07/2007, pp. 1-4.

Ferré, Rosario: *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México, FCE, 1986.

Ferreiro, Alejandro: “El maravilloso don de Mario Levrero”. En: *Ñ. Revista de cultura*. Buenos Aires, 27/06/2009, p. 7.

Flori, Mónica: “La narrativa de Teresa Porzecanski; una conversación con la escritora uruguaya”. Montevideo, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n.19, [www.ucm.es /info/espéculo/ número19/porzecan.html](http://www.ucm.es/info/espéculo/número19/porzecan.html). (11/03/ 2008).

Fontana, Hugo: “Con los ojos bien abiertos. Archivo Nacional de la imagen”. En *El País Cultural*, Montevideo, 06/08/2010, p. 4.

Frega, Ana / Rodríguez Aycaguer, Ana María / Ruiz, Esther / Porrini, Rodolfo / Islas, Ariadna / Bonfanti, Daniele / Broquetas, Magdalena / Cuadro, Ines: *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*. Montevideo, Banda Oriental, 2007.

Frisby, David: *Paisajes urbanos de la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

Galeano, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Catálogos, 2007.

Gamerro, Carlos: “Santa María, la región más transparente y real”. En: *Ñ. Revista de cultura*. Buenos Aires, 27/06/2009, p. 8.

Gandolfo, Elvio: “Trujillo y Dios”. En *El País Cultural*, Montevideo, 09/06/2000, p. 4.

García, Carlos; Reichardt, Dieter: *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Extraños semejantes*. Madrid, Iberoamericana, 2004.

García Marín, Jesús; Bauzá de Mirabó López, Cristina María: *Uruguay*. Madrid, GAESA, 2002.

Giacoman, Helmy F. (Coord.): *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York, L.A. Publishing Company Inc., 1974.

Gilio, María Esther: "Onetti y yo éramos dos monstruos: entrevista inédita a Idea Vilariño". En: *Ñ. Revista de cultura*. Buenos Aires, 27/06/2009, pp. 10-11.

Giraldi Dei Cas, Norah: *Felisberto Hernández, del creador al hombre*. Montevideo, Banda Oriental, 1975.

Giraldi Dei Cas, Norah; Chantraine Braillon, Cécile; Idmhand, Fatiha: *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

González Mandri, Flora: *José Donoso's house of fiction. A dramatic construction of time and place*. Wayne State University Press, Detroit, 1995.

González, Nery; Gómez, Leonardo: *Cafés y bares de Montevideo: una herencia con futuro*. Montevideo, Intendencia y Junta departamental de Montevideo/Ministerio de Educación y Deporte/Comisión de Apoyo y Promoción de los Comercios/Cambadu, 2006.

González, María de los Ángeles: "Montevideo del Novecientos. Tentación parisina". Montevideo, *El País Cultural* 02/02/2007, p. 9.

González Montaner, Berto (ed.): *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Buenos Aires*. Diario de arquitectura de Clarín, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2008.

---: *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Santiago de Chile*. Diario de arquitectura de Clarín, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2008.

González García, Ángel/Calvo Serraller, Francisco/Marchán Fiz, Simon: *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid, Istmo, 1999.

Grande, Félix: "Onetti". AA.VV. *Juan Carlos Onetti. Una escritura afirmativa del hombre urbano*. Anthropos, revista de documentación científica de la cultura, número 2, Barcelona, noviembre 1990.

Gravano, Ariel (comp.): *Miradas urbanas, visiones barriales. Diez estudios de antropología urbana sobre cuestiones barriales en regiones metropolitanas y ciudades intermedias*. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1995.

Hellmann, Claudia; Weber-Hof, Claudine: “Ciudades de cine”. En *El País Cultural*, Montevideo 10/07/2010, p.7.

Iglesias, Claudio (selección): *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2009.

Kadir, Djelal: “Empatía negativa en El pozo de Juan Carlos Onetti”. En Giacoman Henry (Coord.): *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid, Ed. Anaya, 1974.

Kohut, Karl; *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996.

Komi, Christina; *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid, Iberoamericana, 2009.

Jiménez, J. Olivio (coord.): *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979.

Jung, Carl Gustav: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1970.

Lacaze, Jean-Paul: *Les méthodes de l'urbanisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos de realidad*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Laddaga, Reinaldo: *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Lago, Sylvia; Fumagalli, Laura; Benítez Pezzolano Hebert (coord): *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo, Colihue Sepé, 1999.

Lescure, Jean: “Introducción a la poética de Bachelard”. En Bachelard, Gaston: *La intuición del instante*; México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Levine, Robert: *Una geografía del tiempo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

Libertella, Mauro: “Las invasiones jubilosas. Boom de literatura oriental”. En: *Ñ. Revista de cultura*. Buenos Aires, 27/06/2009, pp. 6-7.

Liendivít, Zenda: *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*. Buenos Aires, Contratiempo Ediciones, 2008.

Link, Daniel: “Ciudades imaginadas. De los universales abstractos a los particulares concretos”. Actas del encuentro “Nuevos paisajes, nuevos paseantes: narrativa de la ciudad en el mundo contemporáneo”, Buenos Aires, 11/09/2009.

Llorens, Tomás: “Metrópolis”. En: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/18175/George_Grosz/. [31/3/2010].

Luche, Laura: “*Arar en el mar*, las imágenes de los esfuerzos inútiles de Simón Bolívar a Roberto Bolaño”. Actas del Congreso de la A.I.S.I., Associazione Italiana di Studi Iberoamericani. *Scritture e riscritture dell’Indipendenza – Escrituras y reescrituras de la Independencia*. Roma, Italia, 9-10-11 de junio de 2010. En prensa.

Madariaga de, Salvador: *Bosquejo de Europa*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Maggi, Carlos: “Los muchos, los pocos y los cracks”. En *El País*, Montevideo, 09/12/2007, p. 5.

---: *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa, 1965.

Manzoni, Celina (Coord.): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Marco, Joaquín: *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Martín, José Luis: “El absurdo y la angustia en *Juntacadaveres* de Onetti”. En Giacoman Henry F. (Coord): *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid, Anaya, 1974, p. 184.

Martínez Moreno, Carlos: “Un viajero falsamente distraído”. Número 3-4, 1964, pp. 159-171. S.R.

Masotta, Oscar: *Lecturas de psicoanálisis: Freud, Lacan*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

Michelena, Alejandro: “Evaluación de algunos narradores surgidos en los ‘70. Escritores potentes y extraños” en *Graffiti*, Montevideo, 1993. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/narradores_setenta.htm (03/05/2008).

Monsiváis, Carlos: “Onetti: los monstruos engendran los sueños de la razón”. En AA VV: *Onetti en Xalapa*. Texto crítico 18-19. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, La impresora azteca, 1980.

Montoya, Jesús; Esteban, Ángel (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo. (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

---: *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

Moraña, Ana: "Elogio de las mariposas albinas. Estudio sobre *El elogio de la nieve*, de Hugo Burel, Premio Juan Rulfo". Montevideo, Cuadernos de Marcha, No. 114, Abril 1996.

Moretti, Franco: *Atlas de la novela europea*. México, Siglo XXI, 1999.

Múscolo, Silvina: *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*. Madrid, Campo de Ideas, 2005.

Navascués de, Javier (coord.): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Iberoamericana, 2002.

---: *La ciudad imaginaria*. Madrid, Iberoamericana, 2007.

Noguerol Jiménez, Francisca: "La proyección de lo absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi". *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, núms. 6-7, 1994-1995.

---: "La literatura asqueante rioplatense. El caso de Julio Ricci". En: *Cambio y permanencia en la literatura rioplatense. Río de la Plata, 1996-1997*, núms. 17-18, pp. 435-448.

---: "De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo". En: Carmen de Mora y Alfonso García Morales (eds.): *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 223-237.

---: "Fronteras umbrías". En *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, pp. 256-268.

---: *Augusto Monterroso*. Madrid, Eneida, 2004.

---: "Rafael Courtoisie, con los cinco sentidos". En: Eva Valcárcel (ed.): *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2005, pp. 473-481.

---: "Juntos pero no revueltos: las colecciones de cuentos integrados en la última narrativa hispanoamericana". En Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (eds.): *Alma América. Homenaje a Victorino Polo*, tomo 2, Murcia, EDITUM, 2008, pp. 162-172.

---: "Últimas tendencias y promociones". En: Trinidad Barrera (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*, tomo III, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 167-180.

Nuvolati, Giampaolo: *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*. Bologna, Il Mulino, 2006.

Ojeda, Silvia; Lucero, María Martha: *Cuentos Fantásticos argentinos*. Buenos Aires, Puerto de Palos Ediciones, 2008.

Oreggioni Alberto: *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo, Banda Oriental, 2001.

Oxandabarat, Rosalba: "Llevar la fiera a la pantalla". En: *Brecha*, Montevideo, 27/07/2008, pp.23-24.

Paganini, Alberto; Real De Azúa, Carlos: *Los cuentistas del 45. Capítulo oriental, la historia de la literatura uruguaya*. Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

Parra Jaime D. (Coord.): *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos*. Barcelona, Montesinos, 2001.

Pequeño, Mercedes: "Horacio Quiroga huyó de su destierro". En Quiroga, Horacio: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2007.

Pérez, Luis Marcelo: *Antología de cuentos uruguayos contemporáneos*. Montevideo, AG Ediciones, 2007.

Pinval de, G.: *Précis d'Histoire de la Littérature Française*. París, Hachette, 1930.

Platero, Soledad: "Mario Arregui, clásico. Cuentos de hombres solos". En *El País cultural*, http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/05/28/cultural_490682.asp (28/05/2010).

Poletti, Federico: *Il Novecento - Avanguardie*. Milano, Electa, 2005.

Portes, Alejandro; Roberts, Bryan; Grimson, Alejandro (ed.): *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

Pouillon, Jean: *Temps et roman*. París, Gallimard, 1946.

Prats, Luis: *Montevideo, la ciudad del fútbol*. Montevideo, Banda Oriental, 2007.

Prieto, Julio: *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Raffaglio, Laura: *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Montevideo*. Diario de arquitectura de Clarín, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2008.

Rama, Ángel: *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Tajarar, 2004.

----: *Tierra sin mapa*. Montevideo, Asir, 1961.

Raviolo, Heber: "Prólogo". En Rossiello, Leonardo: *La sombra y su guerrero*. Montevideo, Banda Oriental, 1993.

Renaud, Maryse: *Hacia una búsqueda de la identidad*. Montevideo, Proyección, 1993.

Reyes Abadie, Washington; Vázquez Romero, Andrés: *Crónica general del Uruguay. Vida y costumbre hacia 1900*. Montevideo, Banda Oriental, 1978-1984.

Rodríguez Monegal, Emir: *Narradores de esta América*. Montevideo, Alfa, 1969.

Romero, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Rossi Pinelli, Orietta: *Hopper*. Firenze, Giunti, 2002.

Rovira, José Carlos: *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid, Síntesis, 2005.

Rubino, Gianfranco; Violato, Gabriella: *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*. Roma, Bulzoni, 2005.

Salvador, Álvaro: *El impuro amor de las ciudades*. Madrid, Visor Libros, 2006.

Sánchez, Yvette; Spiller, Roland (coord): *La poética de la mirada*. Madrid, Visor Libros, 2004.

Sartre, Jean Paul: *Che cos'è la letteratura*. Milano, Il Saggiatore, 1960.

Schinca, Milton: *Boulevard Sarandí: memoria anecdótica de Montevideo. Tomo 4: desde el Novecientos hacia el presente*. Montevideo, Banda Oriental, 1992.

Schlögel, Karl: *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid, Siruela, 2007.

Schwob, Marcel: *El terror y la piedad*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

Sennett, Richard: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2007.

Sibilia, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2008.

Simmel, Georg: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 2001.

---: *Roma, Florencia, Venecia*. Barcelona, Gedisa, 2007.

---: *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma, Armando Editore, 2007.

Solero, F.J. : *¿Qué es América? Literatura y contorno*. Buenos Aires, Ediciones Ámbito, 1972.

Sosnowski, Saúl (coord.): *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

Torres, Alfredo: "Sembrar la memoria". En *Brecha*, Montevideo, 27/07/2008, p. 23.

Tovar, Paco (coord.): *Juan Carlos Onetti. Una escritura afirmativa del hombre urbano*. Barcelona, Anthropos, 1990.

Turpin, Enrique: "La mirada de la M. Un estudio de optometría literaria". En Sánchez Yvette, Spiller Roland (Coord.): *La poética de la mirada*. Madrid, Visor, 2004, pp. 207-217.

Ulla, Noemí: *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1990.

Valenzuela, Luisa: *Escritura y secreto*. México, Progreso, 2002.

Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid, Alfaguara, 2007.

Vargiu, Valeria: *La letteratura rara come forma di identità: il caso dell'Uruguay*. Università degli Studi di Sassari, 2006.

Verani, Hugo: *Juan Carlos Onetti; el escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1987.

---: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma, Bulzoni, 1986.

---: "Conversaciones con Mario Levrero". *Nuevo Texto Crítico*, vol. VIII, núm. 16-17, julio 1995/julio 1996, Stanford- California, 1996.

Zagarrio, Vito: "Scenari di città". En: Giorcelli, Cristina; Cattarulla, Camilla; Scacchi, Anna: *Città reali e immaginarie del continente americano*. Roma, Edizioni Associate, 1998.

3 - OBRAS DE FICCIÓN

Aira, César: *Un sueño realizado*. Buenos Aires, Alfaguara, 2001.

Arlt, Roberto: *Los siete locos*. Madrid, Cátedra, 1998.

---: *El juguete rabioso*. Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2004.

Baudelaire, Charles: *Diarios íntimos*. Buenos Aires, Plaza, 2006.

---; *I fiori del male*. Milano, Mondadori, 1984.

Bellatin, Mario: *Flores*. Barcelona, Anagrama, 2004.

---: *El gran vidrio*. Barcelona, Anagrama, 2007.

---: *Salón de belleza*. Madrid, Tusquets, 2009.

Benedetti, Mario: *Primavera con una esquina rota*. Barcelona, Edhasa, 1992.

---: *La otra orilla*. Madrid, Alianza Cien, 1994.

---: *La tregua*. Madrid, Alianza, 2002.

---: *Montevideanos*. Buenos Aires, Planeta, 2007.

Buzzati, Dino: *Sessanta racconti*. Milano, Mondadori, 1994.

Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1974.

---: *Le città invisibili*. Milano, Mondadori, 2004.

---: *Il cavaliere inesistente*. Milano, Mondadori, 2005.

- Camus, Albert: *Lo straniero*. Milano, Bompiani, 1992.
- : *La peste*. París, Gallimard, 1999.
- : *La peste*. Milano, Bompiani, 2010.
- Courtoisie, Rafael: *El mar de la tranquilidad*. Montevideo, Banda Oriental, 1995.
- De Mattos, Tomás: *La fragata de las máscaras*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- Delgado Aparain, Mario: *Vagabundo y errante*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- Donoso José: *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Dostoevskij, Fëdor: *Le notti bianche*. Milano, Mondadori, 2003.
- : *Memorie del sottosuolo*. Torino, Einaudi, 2005.
- Dumas, Alejandro: *La Nueva Troya*. Buenos Aires, Editorial Marea, 2005.
- Edwards, Jorge: *El museo de cera*. Barcelona, Bruguera, 1981.
- Estrázulas, Enrique: *El amante de paja*. Montevideo, Sudamericana, 1987.
- : *La cerrazón humana*. Montevideo, Planeta/Seix Barral, 2007.
- : *Pepe Corvina*. Montevideo, Planeta/Seix Barral, 2008.
- Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke*. Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Hernández, Felisberto: *Obras completas*. Montevideo, Arca, 1981-1983.
- : *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra, 2000.
- : *Seis relatos magistrales*. Montevideo, Alfar, 2006.
- Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus: *El hombre de arena*. Bogotá, Panamericana, 2003.
- Lago, Sylvia: *Trajano*. Montevideo, Botella al Mar, 2008.
- Larrañaga, Silvia: *Gran café*. Montevideo, Trilce, 2001.

- Lescure, Jean: *Lapicque*. París, Galanis 1956.
- Leverero, Mario: *La ciudad*. Barcelona, Mondadori, 2008.
- : *París*. Barcelona, Mondadori, 2008.
- : *El lugar*. Barcelona, Mondadori, 2008.
- : *El discurso vacío*. Barcelona, De Bolsillo, 2009.
- Liscano, Carlos: *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo, Planeta, 2000.
- Márai, Sándor: *La mujer justa*. Barcelona, Salamandra, 2005.
- Marsé, Juan: *Ronda del Guinardó*. Barcelona, Mondadori-De Bolsillo, 2003.
- : *Si te dicen que caí*. Barcelona, Mondadori-De Bolsillo, 2009.
- Maupassant de, Guy: *Le Horla*. París, Gallimard, 1986.
- : *Le verrou et autres contes grivois*. París, Gallimard, 2004.
- Mendoza, Eduardo: *La ciudad de los prodigios*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Mondragón, Juan Carlos: *Pasión y olvido de Anastassia Lizavetta*. Montevideo, Planeta, 2004.
- Onetti, Juan Carlos: *Cuentos completos*. Buenos Aires, Círculo de Lectores S.A.C.I., 1975.
- : *Presencia y otros cuentos*. Madrid, Almarabú-Textos Tímidos, núm. 6, 1986.
- : *Cuando ya no importe*. Madrid, Alfaguara, 1993.
- : *Para una tumba sin nombre*. Montevideo, Arca, 1994.
- : *El astillero*. Montevideo, Arca, 2002.
- : *Los adioses*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.
- : *La vida breve*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.
- : *Tierra de nadie*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.

- : *El pozo*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.
- : *La muerte y la niña*. Madrid, Punto de lectura, 2008.
- Pavese, Cesare: *La spiaggia*. Einaudi, Torino, 2001.
- Peri Rossi, Cristina: *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Poe, Edgar Allan: *I racconti*. Trento, Reverdito Editore, 1995.
- : "El retrato oval". En <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/retrato.htm> (22/06/2010)
- Polleri, Felipe: *Gran ensayo sobre Baudelaire (una novela histórica)*. Montevideo, HUM, 2007.
- Porzecanki, Teresa: *Mesías en Montevideo*. Montevideo, Arca, 1989.
- : *La invención de los soles*. Montevideo, Arca, 1994.
- : *Una novela erótica*. Montevideo, Planeta, 2000.
- Queneau, Raymond: *I fiori blu*. Milano, Rizzoli, 1992.
- Quiroga, Horacio: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2007.
- Rivera Garza, Cristina: *La muerte me da*. Barcelona, Tusquets, 2008.
- Rossiello, Leonardo: *La sombra y su guerrero*. Montevideo, Banda Oriental, 1993.
- : *Casi todos los Juegos*. En Lago, Sylvia; Fumagalli Laura; Benítez Pezzolano, Herbert: *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo, Colihue Sepé, 1999.
- Silva, Clara: *Aviso a la población*. Montevideo, Arca, 1967.
- Tolstoj, Lev: *La muerte de Ivan Ilic*. Madrid, Euroliber, 1990.
- : *La morte di Ivan Ilic*. Milano, Garzanti, 1992.
- Yourcenar, Marguerite: *L'ouvre au noir*. París, Gallimard, 1968.
- : *L'opera al nero*. Milano, Feltrinelli, 1996.

Zola, Émile: *Il ventre di Parigi*. Milano, Garzanti, 2007.

4 - OBRAS PICTÓRICAS CITADAS

George Grosz: *Metrópolis* (1916–1917). Óleo sobre lienzo, 100 x 102 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Léger, Fernand : *Les hommes dans la ville* (1919). Óleo sobre lienzo, 145.7 x 113.5 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

Macke, August: *Seiltanzer* (1914). Óleo sobre lienzo, 82 x 60 cm. Bonn, Kunstmuseum.

Auguste Macke: *Grosses helles Schaufenster* (1912). Óleo sobre lienzo, 106,8 x 82,8 cm. Hannover, Sprengel Museum.

5 - OBRAS CINEMATOGRAFICAS CITADAS

Ficha técnica de *EL DIRIGIBLE*

Año 1994

País: Uruguay

Género: comedia/drama

Duración: 84 minutos

Dirección: Pablo Dotta

Guión: Pablo Dotta

Producción: Mariela Besuievsky

Ficha técnica de *LOS DÍAS CON ANA*

Año 2000

País: Uruguay

Género: comedia/drama

Duración: 74 minutos

Dirección: Marcelo Bertalmío

Guión: Marcelo Bertalmío

Producción: Buen Cine Producciones.

Ficha técnica de *EN LA PUTA VIDA*

Año 2001

País: Uruguay, Argentina, España, Bélgica, Cuba.

Género: comedia/drama
Duración: 100 minutos
Dirección: Beatriz Flores Silva
Guión: Beatriz Flores Silva, Janos J. Kovacs
Producción: Hubert Toint, Beatriz Flores Silva, Stefan Schmitz.

Ficha técnica de *LA ESPERA*

Año 2002
País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 66 minutos
Dirección: Aldo Garay
Guión: Sebastián Bednarik, Coral Godoy
Producción: José Pedro Charlo

Ficha técnica de *EL VIAJE HACIA EL MAR*

Año 2003
País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 78 minutos
Dirección: Guillermo Casanova
Guión: Guillermo Casanova, Julio César Castro
Producción: Natacha López

Ficha técnica de *WHISKY*

Año 2004
País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 96 minutos
Dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll
Guión: Gonzalo Delgado Galiana, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll
Producción: Fernando Epstein

Ficha técnica de *EL ÚLTIMO TREN*

Año 2004
País: Uruguay, Argentina, España
Género: comedia/drama
Duración: 100 minutos
Dirección: Diego Arsuaga
Guión: Diego Arsuaga, Fernando León de Aranoa.

Ficha técnica de *ALMA MATER*

Año 2005

País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 100 minutos
Dirección: Álvaro Buela
Guión: Álvaro Buela
Producción: José Pedro Charlo

Ficha técnica de RUIDO

Año 2005
País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 94 minutos
Dirección: Marcelo Bertalmío
Guión: Marcelo Bertalmío
Producción: Natacha López

Ficha técnica de LA PERRERA

Año 2006
País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 106 minutos
Dirección: Manuel Nieto Zas
Guión: Manuel Nieto Zas
Producción: Fernando Epstein, en Co-producción con Rizoma Films, Xerxes Indie Films, Wanda Vision

Ficha técnica de LA CÁSCARA

Año 2007
País: Uruguay
Género: comedia/drama
Duración: 105 minutos
Dirección: Carlos Ameglio
Guión: Carlos Ameglio
Producción: Salado Media, en Co-producción con Delta Producciones, Eddie Saeta.

Ficha técnica de MATAR A TODOS

Año 2007
País: Uruguay
Género: drama
Duración: 97 minutos
Dirección: Esteban Shroeder
Guión: Pablo Vierci, Daniel Henríquez, Alejandra Marino

Producción: Esteban Shroeder, Sergio Gándara, Macarena López, Pablo Salomón, Soledad Salfate.

Ficha técnica de *HIT*

Año 2008

País: Uruguay

Género: documental

Duración: 82 minutos

Dirección: Claudia Abend y Adriana Loeff

Guión: Claudia Abend y Adriana Loeff

Producción: Metrópolis Film.

Ficha técnica de *ACNÉ*

Año 2008

País: Uruguay

Género: comedia

Duración: 84 minutos

Dirección: Federico Vieroj

Guión: Federico Vieroj

Producción: Control Z Film y Federico Vieroj, en Co-producción con Rizoma Film/Hernán Mussaluppi y Natacha Cervi.

Ficha técnica de *GIGANTE*

Año 2009

País: Uruguay

Género: comedia

Duración: 85 minutos

Dirección: Adrián Biniez

Guión: Adrián Biniez

Producción: Control Z Film, en Co-producción con Pandora Film/Christoph Friedel-Rizoma Film.

Ficha técnica de *EL CORREDOR NOCTURNO*

Año 2009

País: Argentina-España

Género: thriller

Duración: 98 minutos

Dirección: Gerardo Herrero

Guión: Nicolás Saad

Producción: Tornasol Films / Castafiore Films