



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ONETTI EN DOS CIUDADES; CAPRICHOS METROPOLITANOS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

PRESENTA

ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA



Facultad de Filosofía
y Letras

ASESOR: DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ

MÉXICO, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis hijas, Carina y Roxana.
A Ignacio Díaz Ruiz, amigo e interlocutor.*

Nací en una ciudad, y no sé ver el campo.
Martín Adán, *La casa de cartón*

ÍNDICE

PROPUESTAS	2
Un artículo y varias lecturas	2
Las metrópolis y el alma de la ciudad	15
Metas y caminos	19
PRIMERA PARTE: CIUDADES JUNTO AL RÍO	35
I. DE UNA Y OTRA ORILLA	36
II. BUENOS AIRES, RESIDENCIA	41
Los tiempos de la ciudad	41
Inauguraciones	49
III. MONTEVIDEO, ORIGEN Y RESIDENCIA	69
Celebraciones	69
Los tiempos de la ciudad	71
El impulso y su freno	93
SEGUNDA PARTE: GALERÍA METROPOLITANA	101
I. COMPOSICIÓN	102
II. FIGURAS EN LA MULTITUD PORTEÑA	108
III. HOMBRE QUE ESCRIBE	127
Un cuarto para dos historias	127
El conventillo	138
Una puerta y una ventana	148
Catres y sillas	161
Cuarto con aljibe	169
IV. CIUDAD CON ISLA	180
Título y prólogo desde la otra orilla	180
Escenas con diagonal y muelle	188
Nombres y direcciones	197
Casas, hoteles, piezas	202
Voces en lugares comunes	214
Islas	222
MONTEVIDEO, BUENOS AIRES Y LA NIEBLA DE LONDRES	237
BIBLIOGRAFÍA	240

PROPUESTAS

UN ARTÍCULO Y VARIAS LECTURAS

El 25 de agosto de 1939, fecha del aniversario de la Independencia uruguaya, bajo el pseudónimo periodístico de Periquito el Aguador, Juan Carlos Onetti publica en la columna "La Piedra en el charco" del semanario *Marcha* uno de sus artículos más propositivos, "Literatura nuestra". El texto parte del reciente concurso de cuentos del semanario para describir, en el más irónico de los tonos, una literatura nacional poblada de términos "autóctonos" y personajes típicos convertidos en lugares comunes del imaginario urbano con relación al campo:

Los pocos datos que tenemos del concurso de cuentos que organizó "Marcha", parecen indicar una gran mayoría para aquellos trabajos cuyo argumento se desarrolla en el interior del país. Imaginamos profusión de autóctonos "ahijuna", "velay", "pangaré" y chinas querendonas con acampanadas faldas de color de cielo y moñitos en las pesadas trenzas. Las cuales trenzas ostentan el reflejo azulado que parece inseparable del ala de todo cuervo que se respete y ame la tradición.¹

Además de ironizar sobre temas y lenguajes, Periquito se refiere a la ocasional o literaria experiencia del agro del escritor abocado a la tarea de escribir literatura nacional:

Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos "literatura nuestra", se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos.

Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguna quincena de licencia en la chacra de un amigo, allá por el Miguelete. Esta experiencia le basta. Para el resto, leerá el Martín Fierro, Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica.²

¹ J.C. Onetti. *Requiem por Faulkner y otros artículos*, p.27.

² J.C. Onetti, *op.cit.*, p.28.

A renglón seguido, Periquito hace pie en la ironía para proponer una "literatura nuestra" desde y sobre la ciudad de Montevideo:

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. Y aquí no cabe el pretexto romántico de falta de tema. Un gran asunto, el Bajo, se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años: la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes —en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo— después del año 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?

Decía Wilde —y esto es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban.³

Con "Literatura nuestra", este molesto periodista arroja otra de sus beligerantes piedras de crítica a una cultura nacional que desde el primer artículo de la serie ("Señal") declaró inmóvil, como un agua encharcada o una suerte de "país fantástico en que de pronto hubiera desaparecido la juventud y el reloj de la vida siguiera dando siempre una idéntica hora". Una cultura nacional de la cual se diferencia representándose como una voz distinta, disidente, emitida desde un cuerpo en movimiento, literalmente, en marcha:⁴

En este comienzo de marcha a la búsqueda de un tiempo aún no perdido, la crónica inicial de esta página que ha de ser de información y crítica semanal, desea subrayar --como señal de la hora-- la ostensible

³*Loc.cit.*

⁴ El lema del semanario *Marcha* es "*Navigare necesse. Vivere non necesse*", y su logotipo "una barca con el velamen hinchado por los vientos". "*Marcha*" llegó a tener una personalidad propia, por encima de la nuestra", asegura Hugo Alfaro, administrador y cronista de cine de la publicación. Ver Hugo R. Alfaro, *Navegar es necesario; Quijano y el Semanario "Marcha"*, p.15 y 25.

depresión literaria que caracteriza los últimos años de la actividad nacional. En otras épocas, que nunca fueron de oro --fuerza es reconocerlo-- jóvenes inquietudes removían el curso de las generaciones, y por lo menos una apariencia de labor colmaba el correr de los días. En la actualidad, sobre los cotidianos escorzos poéticos síntomas más bien de insuficiencia que de riqueza, las letras siguen destilándose de las antiguas y patinadas plumas. Esto induce a pensar en un país fantástico en que de pronto hubiera desaparecido la juventud y el reloj de la vida siguiera dando siempre una idéntica hora.⁵

"Literatura nuestra" puede leerse como una línea argumentativa en los debates sobre la cultura nacional. Pero también podría leerse como un relato sobre los orígenes de la narrativa urbana en el Uruguay moderno.

En la primera parte de ese relato, el narrador representa un campo literario poblado de escritores cuya frecuentación del campo no pasa de la frontera suburbana trazada por el arroyo Miguelete o de la lectura de algunos clásicos de la literatura gauchesca; un paisaje rural pretérito y distante, del que sólo quedan algunas reliquias, exhibidas en una literatura convertida en museo. En la segunda parte, describe un Montevideo donde colindan casas coloniales y construcciones en altura y se oye una babel de acentos de la inmigración; un momento de la ciudad amenazado por su propio dinamismo, sin que las letras, rezagadas, se le emparejen para perpetuar su fugaz existencia. Representa, por fin, el deseo de una literatura por venir y por ser a cuya génesis, aspiraciones y antecedentes maestros señala el índice de Periquito: el presente creado por el propio discurso exhortando a los escritores a experimentar la ciudad, la tarea de narrar su alma, las ideas de Oscar Wilde en "La decadencia de la mentira". Una versión

⁵ "Señal", artículo del 23 de junio de 1939. J. C. Onetti, *op. cit.*, p.16.

personalísima de la historia literaria uruguaya: beligerante, provocativa y sesgada como un manifiesto de vanguardia.

Con una de sus voces periodísticas Onetti formula un deseo cuya concreción que había iniciado en esa misma década y en el cual persistiría a lo largo de su vida: la escritura de textos producidos *desde y por* la ciudad y que, a su vez, la crearan.

Los contemporáneos pronto advierten la rotunda presencia de la ciudad en sus ficciones. Los primeros críticos de los relatos onettianos fueron Francisco (Paco) Espínola (escritor mayor en todos los sentidos) y los integrantes de la Generación Crítica o Generación del 45, en cuya vanguardia suele ubicarse a Onetti: Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Mario Benedetti, Carlos Maggi, Arturo Ardao, Armonía Somers, Idea Vilariño, Carlos Real de Azúa, Mario Benedetti.⁶ Las ficciones y artículos onettianos se convertirán para ellos en una poderosa incitación a pensar la ciudad, a erigirla como contexto, a reconfigurar la tradición literaria en la cual los inscribirán; en ocasión para pensarse a sí mismos a propósito de sus objetos de análisis. Eran pensadores de la cultura, y se aproximaban a los textos literarios en términos de procesos históricos, relacionando textos y contextos.

La ciudad, y más específicamente la ciudad moderna, es para ellos un ambiente, un tema, más adelante un personaje, pero sobre todo un escenario "descubierto" por los novelistas de la década del cuarenta en la "realidad

⁶ Rodríguez Monegal dice haberla bautizado como Generación del 45, vinculándola con el final de la Segunda Guerra Mundial y comienzos de la Guerra Fría, aunque advierte que sus integrantes se encuentran activos en 1940. Mario Benedetti conserva esta denominación. Rama propone la de Generación Crítica y la divide en dos promociones, cuya línea de separación ubica en el año 1955; la primera sería internacionalista,

ambiente" gracias a una nueva sensibilidad, a su vez producto de un quiebre político-ideológico. En sus escritos, tres circunstancias ominosas se conjugan para generar esa nueva sensibilidad: la dictadura de Gabriel Terra (1933-39), la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. "Literatura nuestra" se publica en 1939, fecha axial en los escritos y en la experiencia vital de la generación.

En uno de las primeras notas críticas, "Una novela rioplatense", Carlos Martínez Moreno saludaba en 1942 la aparición de *Tierra de Nadie*:

Aunque la existencia real de un personaje nunca podrá ser admitida como su justificación artística, del mismo modo que su inexistencia en un tiempo y en un espacio determinados no roza su vivencia novelesca, debe hacerse mención expresa de que *Tierra de nadie* es -¡al fin!- nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desperejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso.⁷

Martínez Moreno inaugura una línea de apreciación de los textos insertada en el debate sobre la autenticidad que entonces recorría el Río de la Plata y en las décadas siguientes irá tomando nuevas modulaciones: la "*mauvaise conscience*" sartreana, la denuncia de la "fallutería" o el análisis del arraigo/desarraigo por parte de Benedetti.⁸

En el marco de este prolongado debate, escribir sobre la ciudad sería sinónimo de exponer la experiencia auténtica e intransferible del escritor que, parafraseando a Martín Adán, nace en la ciudad y no sabe ver el campo⁹; la verdad de una vivencia cuyo conocimiento se alcanza mediante la introspección,

la segunda nacionalista. Ver E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*; M. Benedetti, *Literatura uruguaya; siglo XX*; A. Rama, *La generación crítica; 1939-1969*.

⁷ C. Martínez Moreno. "Una novela rioplatense". En: *Literatura uruguaya*, tomo I. p. 52. Este artículo se publicó por primera vez en la revista *Alfar* no. 80, Montevideo, 1942.

⁸ Ver "La literatura uruguaya cambia de voz". M. Benedetti, *op.cit.*, pp.9-40.

mirando dentro de sí mismo para encontrar allí la experiencia personal del hecho urbano.

La beligerante columna de Periquito el Aguador en las páginas del semanario *Marcha* constituye una instancia de las polémicas en torno a la autenticidad; probablemente "Literatura nuestra", "Propósitos de Año Nuevo" y "Mr. Philo Vance, detective" expongan los argumentos más exacerbados en torno al tema. Ángel Rama recuerda esos artículos, así como la recepción de Martínez Moreno, en un ensayo señero de 1965. Bajo un subtítulo que reza, al pie de la letra, "El coraje de ser auténtico" afirma Rama:

Vivir en soledad y mirar dentro de sí, son los dos principios aconsejados. Son los mismos que [Onetti] pone en práctica en *El pozo*, dándonos esta muestra novedosa de literatura dramáticamente confesional. Su virtud, que la coloca por encima de los productos de esos vilipendiados plumíferos, está en su apelación a la verdad, que es, simultáneamente, fidelidad a una realidad vivida.¹⁰

La correspondencia entre la argumentación periodística y la práctica literaria de Onetti oficia para ellos como prueba fehaciente de "fidelidad a una realidad vivida". *El pozo*, que hasta la publicación de *Tiempo de abrazar* y la recolección en libros de los primeros cuentos se consideró como el *incipit* de la obra, fue una y otra vez analizado como el cumplimiento del programa expuesto en las columnas de *Marcha*, no solamente del "vivir en soledad y mirar dentro de sí", sino también de la fidelidad a esa realidad vivida (a ese "dintorno" diría Rodríguez Monegal) que es la ciudad.

⁹ M. Adán. *La casa de cartón*, p.55.

¹⁰ A. Rama. "Origen de un novelista y de una generación literaria". En: J.C. Onetti *El pozo*. Seguido de..., p.62.

Partiendo de las propuestas de Periquito el Aguador en "Literatura nuestra", afirma Rama:

Es más probable que Onetti quisiera afirmar que la literatura -- pensando siempre en la narrativa-- debía expresar la nueva ciudad que era Montevideo, en esto eco atenuado de la monstruosa capital porteña; una ciudad tensa, dramática, moderna, más que nunca parecida a las europeas y norteamericanas o más decidida a parecerseles. Esto, que está prefigurado en las novelas de Arlt y se desliza en Mallea, ha de constituirse en la tarea concreta de los novelistas que emergen a partir de 1940 (en nuestra banda serán Onetti, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti y en la vecina serán Onetti y Sábato y Marechal y Viñas, entre muchos otros).¹¹

Las ficciones onettianas plantean a los escritores compatriotas la necesidad de conceptualizar un contexto y construir una tradición literaria donde insertarlas. Lo harán, como Periquito el Aguador, oponiendo el campo a la ciudad y la literatura de tema campesino a la de tema urbano. Pero, a diferencia de nuestro cronista, cuya visión maniqueísta borraba de un jalón ciudades y pueblos del interior y sus productos culturales, los críticos contemporáneos señalan el incesante trasiego de escritores del interior hacia la capital, o la conversión del gaucho en paisano; matizan sus argumentos cuestionando con ello el simplismo de la dicotomía onettiana. Y si Periquito el Aguador se colocaba en el lugar de quien predica en el desierto, otros críticos irán bordando la ciudad con nombres de autores y textos, estableciendo jerarquías, aventurando explicaciones. Así, Rodríguez Monegal ensaya lo que Martínez Moreno calificará de "una interpretación entre sociológica y literaria" para postular la existencia de una tradición de literatura regional "robusta y fuerte" ubicada en el campo, por contraste con una literatura ciudadana endeble --pero viva-- dentro de las fronteras nacionales:

Aunque Montevideo funda el país, el Uruguay es campo hasta bien entrado el siglo XIX, y sigue siendo campo (es decir, en términos literarios: épica o lírica) gracias a los ramalazos gauchescos que arrojan las revoluciones sobre la capital en todo el último cuarto del siglo. De ahí que los grandes (Acevedo Díaz, Reyles, Viana) aparecen enraizados en esta tierra. Aunque hombres de ciudad y hasta doctores o estetas más o menos parisinos, lo que les sirve de fuente es el campo: esa realidad que les llega no sólo desde la experiencia infantil del deslumbramiento ante la naturaleza y sus seres, sino de otras experiencias más arrebatadoras: la guerra civil de la juventud y madurez, la forja de un destino de estanciero.¹²

Rodríguez Monegal señala que en las postrimerías del siglo XIX Montevideo se convierte en eje de la vida nacional y como tal se impone completamente en el XX; entonces surge un escritor como José Enrique Rodó, al que califica de "cabalmente ciudadano", y agrega:

En 1900 la ciudad empieza a parecer algo muy novelable. Pero entre la existencia de la ciudad como tema y la de una narrativa ciudadana hay un vacío que trata de llenar algún texto inmaduro como *Brenda* de Acevedo Díaz, o José Pedro Bellán con *Doñarramona* y *La Realidad*, incluso con un libro precursor como la *Historia de un pequeño funcionario*, de Manuel de Castro. [...] Un intento frustrado de Acevedo Díaz, otros más felices de Bellán y de Amorim, la obra entera de Felisberto Hernández (en lo que ésta pueda tener de testimonio oblicuo sobre una realidad subyacente) van abriendo camino a Juan Carlos Onetti, el primero de los narradores puramente ciudadanos.¹³

Antes de pasar a la explicación, Rodríguez Monegal menciona también la figura precursora de Horacio Quiroga, en quien además del "hombre de la selva", ve el de

[...] los conflictos psicológicos anormales, y el hombre de las intuiciones de lo sobrenatural, de lo horrible, de lo absurdo. Y este otro Quiroga, menos pleno y rotundo tal vez como artista pero no menos fascinante, es un hombre de ciudad que deriva del Quiroga salteño que nunca logró arrancarse de la raíces del corazón, del Quiroga montevideano y porteño, y

¹¹ A. Rama, *ibídem*, , pp.68-69.

¹² E. Rodríguez Monegal, *op.cit.*, pp.207-208.

¹³ *Ibíd.*, pp.208-210.

hasta de ese otro Quiroga fugacísimo y doloroso de París en la primavera y verano de 1900.¹⁴

Martínez Moreno fue el primer narrador de una anécdota que recorre los textos críticos de estos lectores en los años cincuenta y sesenta. La recuerda en 1971, cuando escribe una serie de artículos intitulada "Montevideo en la Literatura y en el Arte". Ya menos preocupado por los debates sobre la autenticidad, Martínez Moreno interpreta esta anécdota como la expresión del titubeo de los escritores algo más jóvenes y "menos seguros que Onetti" en erigir la ciudad como escenario de sus narraciones:

Una vez conté --referida a esos años-- la discusión sobre verosimilitud literaria de Montevideo, que varios de nosotros habíamos mantenido, a propósito de un cuento de Carlos Maggi: el tema del cuento era la vicisitud de un pobre hombre que, tras años de penuria, conseguía un puesto en la UTE y, la primera vez que iba a trabajar, moría electrocutado desmontando una instalación luminosa de Carnaval; y quedaba prendido de la armazón, muerto y enganchado o suspendido en lo alto, en 18 y Ejido. Lo que entonces discutimos no fue si el cuento era bueno o malo. Discutimos si Montevideo tenía tradición literaria suficiente como para atribuirle una muerte tan espectacular en un lugar tan céntrico, ciudadano y evidente. "Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la Place de la Concorde, es materia literariamente asimilable, sin que queden flotando una condición o un estigma flagrante de ficción", dije.¹⁵

Inseguros de la verosimilitud literaria de Montevideo en función de autores de ficciones, en función de críticos los contemporáneos construyen su propia tradición con la mediación de otra experiencia: la lectura de autores europeos o norteamericanos, quienes ven la ciudad moderna con ojos nuevos y la representan con nuevas técnicas. Así escribe Rama:

Desde luego, por una ley de mimetismo que signa las letras hispanoamericanas, este descubrimiento de la ciudad real en que se vive y

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ C. Martínez Moreno, *op.cit.*, p.237.

donde se forja el nuevo sistema de relaciones humanas, viene orientado por la literatura extranjera; puede sospecharse que quienes abrieron los ojos de los jóvenes escritores acerca de la realidad ambiente, fueron los novelistas europeos y sobre todo los norteamericanos que en ese momento comienzan a irrumpir en el Plata (Dreiser, Scott-Fitzgerald, Dos Passos, Hemingway) mostrando las posibilidades de un tema que estaba al alcance de todos. Por eso, en las primeras formulaciones del tema urbano puede detectarse fácilmente el rastro de las lecturas, tanto o más que el hallazgo directo de una realidad vivida durante mucho tiempo.¹⁶

La Generación Crítica ve en la ciudad un escenario, un espacio espectacular representable mediante descripciones; luego de pasar por este punto, sus textos críticos se desvían hacia otras posibilidades de lectura. Así representa Ángel Rama el cruce de caminos donde enfila hacia otro rumbo: los "tipos" humanos que la crítica solía identificar entonces en la literatura:

Pero no es la descripción escenográfica lo que interesa a Onetti, quien nunca le concedió a la ciudad circundante otra utilidad que la de ambientadora de las vivencias humanas, y de ahí sus rápidas referencias a Capurro, la rambla, a la bajada de Eduardo Acevedo, al café Internacional. Lo que le importa son los seres humanos que en ellas se han desarrollado o que acaso ella, sin que el propio novelista lo sospeche, haya generado: sus cosmovisiones, su comportamiento, sus pasiones y pánicos.¹⁷

De la ciudad concebida como escenario de la ficción, Rama pasa a la generación "sin fe ni interés por su destino" que Onetti trae a un espacio ancilar de la ficción, el prólogo a la primera edición de *Tierra de Nadie*, de 1941.

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación, generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la post-guerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino¹⁸

¹⁶ A.Rama, *op.cit.*, p.69.

¹⁷ *Íbid.*, pp.70-71.

¹⁸ Citado por A. Rama, *op.cit.*, p.71.

Si hoy es posible percibir este prólogo como un texto crítico más, aunque singularísimo en tanto firmado por el autor de la novela y adosado a ella prefigurando la recepción, el lugar de autoridad que dentro de las instituciones culturales ocupa el autor y el que la palabra de Rama irá tomando en la crítica hispanoamericana, marcarán rumbos de lectura: el análisis de personajes (los soñadores, las jóvenes, la propia "generación sin fe"), y los valores e ideas que éstos encarnan.

También como escenario del drama humano, previa cita del prólogo de 1941, concebirá la ciudad Jaime Concha en otro artículo señero, datado en 1967:

Onetti puso un breve "mensaje" en el umbral de su novela, que luego eliminó en la segunda edición de 1965. Fue bueno que se extirpara esta declaración de su objetivo, por redundante, ya que el estilo existencial de sus personajes resulta suficientemente explícito en el curso de la novela. Y, a la postre, no es un rasgo ético lo que define a estas criaturas de Onetti, sino el de ser, básica y primariamente, existencias situadas en el mundo de la ciudad.¹⁹

Si bien Concha analizará morosamente los aspectos descriptivos del texto y encontrará relaciones entre los modelos de representación del espacio que remiten a Joyce y a dos Passos, la relación de equivalencia opera, una vez más, el desvío hacia el elemento personaje: "Buenos Aires es ellos --Aránzuru, Nené, Llarvi, Casal, Balbina, Violeta, Mauricio, Mabel, etcétera...-- y sólo ellos son Buenos Aires".²⁰

En años posteriores, Montevideo, Buenos Aires, Santa María, los pequeños pueblos de *Los adioses* o "Un sueño realizado" han sido leídos como el escenario donde transcurren historias de relaciones y proyectos frustrados o

¹⁹ J.Concha, "Sobre *Tierra de nadie*". En: J. Ruffinelli, *Onetti*, p.122.

²⁰ *Idem*.

como un tema insoslayable en un repertorio que remite una y otra vez al fracaso y la degradación impresos en el destino de los personajes.

La ciudad bocetada en "La casa en la arena" y alumbrada como un engendro de la imaginación en *La vida breve* ha sido abordada, además, como el espacio de la creación, o como el espacio mítico al cual remiten las historias de un conjunto: la saga de Santa María.

Por otra parte, los nombres de las ciudades suelen erigirse como parteaguas que separa etapas; según un consenso bastante extendido, los primeros textos, donde hay una referencia expresa a las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, junto con *Para esta noche* (cuya ciudad innominada suele remitirse a las de la Guerra Civil española o interpretarse como una suerte de premonición del Buenos Aires peronista), integrarían una primera etapa que allí se cierra para comenzar otra, de madurez, ligada a la invención de Santa María en *La vida breve* y, a partir de la publicación de *Dejemos hablar al viento* (1973), pautada por su incendio y refundación.

Condición de unidad y criterio de periodización de la obra, la presencia de la ciudad en los textos de Onetti se convirtió durante años en una senda trillada, en tanto transitada por Jaime Concha y la Generación Crítica uruguaya, una tarea a la cual no valía la pena regresar (ya estaba hecha, y hecha por críticos importantes); o en una suerte de evidencia fáctica, transparente y, por ende, imperceptible.

Pero es importante señalar que los primeros textos críticos carecían de un marco teórico con respecto a la ciudad literaria. El auge y expansión de los estudios culturales alrededor de 1980 cambia totalmente la percepción de las

crónicas periodísticas y de los textos referidos a ciudades; *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, se publicó por primera vez en 1984, casi veinte años después que sus primeros artículos sobre la narrativa onettiana.

De los pocos trabajos dedicados a la ciudad en Onetti en los últimos años quisiera destacar algunos. En primer lugar, la tesis doctoral de Alonso Cueto, de 1984. El autor investiga la concepción del mundo del autor a lo largo de sus cuentos, interrogados como textos ensayísticos en tanto deja de lado el análisis literario. Interesante en el trazado de relaciones y contextualizaciones, esta tesis inscribe los textos de Onetti en una tradición de execración de la ciudad en la literatura y el pensamiento sociológico que remite a Max Weber. Su lectura, fuertemente prescriptiva, postula la existencia de dos leyes inexorables, la del envejecimiento y la de la ciudad. El propio hecho de que deje de lado el aspecto literario le impide penetrar en otra dimensión del texto, las facetas productivas de esas leyes, la posibilidad de transgresión, esa "salvación por la escritura" que amplios sectores de la crítica han considerado.²¹

Destacaría también algunos trabajos posteriores que tratan tangencialmente el tema de la ciudad, aunque su objeto sea otro. Así, Maryse Renaud aborda la ciudad como tema descriptivo en el primer capítulo de su extenso libro *Hacia una búsqueda de la identidad*; de esta autora, me interesa también su análisis de los mitos, entre los cuales incluye el de la isla, referido a *Tierra de Nadie*.

²¹ Este tema se desarrolla en el capítulo IV de *La vida breve*, intitulado "La salvación". Omar Prego y María Angélica Petit partieron de esta idea como núcleo generador de su ensayo *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*.

También me parece interesante el trabajo de Fernando Curiel, *Santa María de Onetti; guía de lectores forasteros*; es el suyo un enfoque lúdico, un recorrido personalísimo por la ciudad imaginaria e imaginada a partir de *La vida breve*.

Uno de los aportes más importantes de los últimos años con respecto a la ciudad en Onetti lo constituyen algunas páginas de Roberto Ferro en su vasto libro *Onetti/La fundación imaginada*, así como en un par de artículos. Con éstos y otros textos dialogaremos a propósito de cuestiones puntuales.

LAS METRÓPOLIS Y EL ALMA DE LA CIUDAD

En 1948, Georges Chabot asimila para la geografía humana un concepto de larga trayectoria: cada ciudad posee un alma, una psicología, una historia y un comportamiento característicos; en última instancia, lo que hoy llamaríamos una identidad: "De los diferentes elementos locales se deriva una forma de pensar, de sentir y de reaccionar frente a los acontecimientos verdaderamente peculiares de cada ciudad."²²

Partiendo de la solidaridad de los ciudadanos, y aun considerando factores homogeneizantes de carácter regional (clima, agro circundante) o funcional (ciudades industriales, artísticas, burocráticas, etc.), Chabot enfatiza los rasgos diferenciadores, en una constante homologación de la ciudad al individuo:

Existen ciudades golosas, en las que se multiplican los escaparates de tiendas de productos alimenticios y de pastelerías; ciudades coquetas, donde cualquier modistilla va elegantemente vestida; existen las ciudades de arte, donde se rinde fervoroso culto al pasado y en las que surgen espontáneamente numerosas industrias suntuarias; hay ciudades encaminadas a la acción social, donde se multiplican las obras y las donaciones; algunas revisten un carácter más frívolo, con sus salas de cine y sus bailes siempre llenos. Algunas ciudades se hallan más predisuestas que otras a rápidas explosiones de entusiasmo o de cólera:

²² G. Chabot, *Las ciudades*, p.147.

durante el siglo XIX París se cubrió varias veces de barricadas, hecho que jamás sucedió en Londres.²³

Chabot recomienda acudir a la literatura y el arte, en especial a las novelas que describen ambientes locales, para captar "esa sutil psicología" propia de la gente de la ciudad y que ha de caracterizar a ésta. Sin embargo, consigna también la necesidad de hacerlo con ciertas precauciones, entre ellas, la de tomar en cuenta el desfase entre la temporalidad del arte, que considera eterno, y la temporalidad cambiante de las ciudades : "En el instante mismo en que puede considerarse clásico el cuadro de una ciudad, la inmigración de nuevos elementos o la instalación de nuevas industrias han ya modificado su espíritu."²⁴

La geografía humana francesa incorpora así el viejo motivo del alma de la ciudad, para conectar las formas materiales con la memoria colectiva y con la historia de las ciudades.

Transidas del sentimiento de lo efímero, que la reciente de la demolición del Bajo montevideano convierte en evidencia, las observaciones de Periquito plantean a la literatura nacional una difícil tarea: atrapar "este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo" antes de que se convierta en pasado; anticiparse a la temporalidad urbana verbalizando su alma, un elemento permanente y a la vez cambiante que, captado en el presente, se proyecta hacia el futuro en calidad de modelo.

Tarea difícil, porque las dos capitales rioplatenses, territorio privilegiado de la experiencia onettiana, viven hacia 1930 el momento culminante de sus procesos de metropolización, iniciados en las últimas décadas del siglo XIX, y que

²³ *Idem.*

habrían de transformar radicalmente su carácter de ciudades tradicionales. No se trata únicamente de su transformación en grandes ciudades, sino de una conversión cualitativa de las relaciones sociales que Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad, definiría en la frontera entre los siglos XIX y XX.²⁵ En esta acepción, “la metrópolis es la forma general de ‘existencia’ moderna, producida por el proceso de racionalización mercantilista de las relaciones sociales que modifican la cualidad de la ciudad tradicional en un universo cuantificado y abstracto.”²⁶

Simmel remite la cuantificación y abstracción que observa en las grandes ciudades a su fundamento económico, el dinero:

Las grandes ciudades han sido desde tiempos inmemoriales la sede de la economía monetaria, puesto que la multitud y aglomeración del intercambio económico proporciona al medio de cambio una importancia a la que no hubiera llegado en la escasez del trueque campesino. Pero 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. El hombre puramente racional es indiferente frente a todo lo auténticamente individual.²⁷

En el principio del dinero, para Simmel, no se presenta la individualidad de los fenómenos; el valor de cambio nivela toda cualidad y toda peculiaridad preguntando por el cuánto. Y en la producción para el mercado, de la que se nutre la moderna gran ciudad, el productor nunca entra en contacto con los consumidores; unos y otros se desconocen y sus intereses adquieren así una objetividad despiadada: "El espíritu moderno se ha convertido cada vez más en

²⁴ *Ibíd.*, p.148.

²⁵ Ver el artículo de David Frisby, "Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad". En: Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp.51-86.

²⁶ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque*, p.21.

²⁷ Georg Simmel, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, p.249.

un espíritu calculador", afirma, mientras roza apenas otro elemento que concibe exacerbado en las grandes ciudades, la división del trabajo.²⁸

El interés de Simmel se dirige prioritariamente a los efectos de las formaciones sociales en los grupos e individuos. Concibe al individuo como formado por la sociedad y a la vez oponiéndose a ella, a los factores igualadores donde se diluye la individuación; su planteo se centra en la confrontación individuo/sociedad, en las tensiones que surcan estas relaciones. Enfoca así en primer plano a ese habitante de las metrópolis al que llama *urbanita* y caracteriza en un ámbito que denomina psicológico-económico. Los contenidos de la vida en las urbes modernas son coloreados por los rasgos de puntualidad, calculabilidad y abstracción que impone la economía monetarista; en suma, se racionalizan, en detrimento de los aspectos de individuación y los afectos propios de las relaciones cara a cara en el " círculo más pequeño, en el que el inevitable conocimiento de las individualidades produce del mismo modo inevitablemente una coloración del comportamiento plena de sentimiento, un más allá de [sic] sopesar objetivo de prestación y contraprestación."²⁹

Las metrópolis, ciudades sometidas a procesos de abstracción y racionalización, tienden a perder el color local, y acaban por parecerse como las gotas de agua. ¿Dónde localizar ese objeto último de la búsqueda estética, la cualidad caracterizadora, arrasada o amenazada por el proceso de metropolización? Quizás en la frontera móvil donde colindan la ciudad tradicional y la metrópoli, allí donde forcejean en un duelo no resuelto hasta hoy: en el

²⁸ G. Simmel, *op.cit.*, p. 250.

²⁹ *Ibíd.*, p.249.

exterior pautado por la contigüidad del rascacielos y la casa chata de diseño colonial; o en el interior del individuo formado en las relaciones humanas propias de la ciudad tradicional y súbitamente desgajado de ellas.

METAS Y CAMINOS

Este trabajo aborda las relaciones entre las ciudades reales y los espacios ficcionales en las primeras narraciones de Onetti, partiendo de la premisa de que ciudad y cultura urbana se producen mutuamente. En esta hipótesis, los textos elegidos no sólo constituirían significaciones de las ciudades rioplatenses en tanto las tematizan y en ellas se escriben, sino que también producen un modo de percibir las; un modo atento a las fuerzas contradictorias que tensan los procesos de metropolización.

Roberto Ferro traza un eje temporal y textual en la obra de Onetti, que pasa por el año 1949 y la publicación de “La casa en la arena”, posición que suscribo, puesto que en ese cuento aparece por primera vez el médico Díaz Grey, “la ciudad provinciana”, que en *La vida breve* se llamará Santa María y la primera chispa de su posible incendio.

Ferro opone el espacio urbano predominante en los primeros textos, Buenos Aires/ Montevideo (grandes metrópolis) al de Santa María (ciudad ficcional), en cuya saga advierte la “progresiva borradura del referente concreto”. Y señala que aun las ciudades “reales”, “lejos de ser un mero anclaje de verosimilitud exigida por la lógica de los relatos, aparecen como manifestación de un modo de figurar la ciudad en abierta pugna con las poéticas dominantes de la

época, adscritas al realismo”, cuyas estrategias de representación “no dan cuenta de la naturaleza plural, escindida y problemática de la ciudad”.³⁰

Sin embargo, Onetti escribe nombres de ciudades existentes, particularmente el de Buenos Aires en los relatos de 1933 a 1941, con la importantísima excepción de *El pozo*, que ubica la escena de la escritura en una ciudad a la que jamás se nombra. A partir de este gesto, los propios textos de Onetti se entranan en la construcción de esas ciudades como referencia cultural (una empresa colectiva donde participarán también otros escritores), a la vez que reclaman ser leídos desde el texto cultural urdido alrededor de ellas.

Hemos dividido el trabajo en dos partes. En la primera, “Ciudades junto al Río”, estudiamos las ciudades primeras de la experiencia vital de Onetti tomando como centro los procesos de metropolización y ordenándolas según su biografía literaria. Lo hacemos fisurando el bloque “Buenos Aires/Montevideo” al que alude Ferro: en esta hipótesis, las dos ciudades viven de manera diferente sus procesos de metropolización y monumentalización.

En la segunda, “Tríptico metropolitano” colgamos los paisajes y retratos urbanos a los cuales volverá Onetti a lo largo de su obra, aún desde la lejanía de algún pueblo o ciudad provinciana como Santa María. El *corpus* abarca dos de los primeros cuentos, “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” y “El posible Baldi”, y dos novelas, *El pozo* y *Tierra de nadie*. Si volvemos a este tramo, aparentemente tan trillado, es porque allí se perciben maneras diversas

³⁰ En: *Sociedad y Cultura* no.5. Buenos Aires, mayo de 1994, p55. Este artículo se reproduce en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, 1997, pp.81-89. En su libro *Onetti/La fundación imaginada* reaparece esta idea.

de producir un espacio ficcional que, al nombrar ciudades reales, se postula como una versión literaria de éstas. Esas maneras diversas parten de tres puntos diferentes de la experiencia urbana: el hombre en la multitud en los cuentos citados, el hombre que escribe en un interior urbano en *El pozo*, un grupo humano que simplemente vive en la metrópoli bonaerense en *Tierra de nadie*. Por otra parte, los textos de esta primera etapa constituyen las “tierras de la memoria” a las cuales volverá una y otra vez nuestro escritor, en un viaje que parte de estas ciudades y arriba a otras ficciones.

¿Cómo abordar dos universos tan diferentes? ¿Cómo encontrar las huellas de la mutua producción que constituye nuestro postulado de base? Hoy, gran parte de los estudios culturales conciben la ciudad como un texto; mientras que buena parte de los estudios literarios conciben al texto literario como un espacio autónomo, un universo de signos lingüísticos que remiten incesantemente unos a otros. Así pensados, la posibilidad de relacionarlos se reduce a la cita del texto urbano por el texto literario. Esta investigación, por el contrario, intenta tender puentes entre dos universos que producen significaciones.

La tendencia que concibe a la ciudad como un texto encuentra una de sus primeras formulaciones en una conferencia de Roland Barthes de 1967, momento de auge del estructuralismo. En ella Barthes se declaraba *amateur* (amante y aficionado) de la ciudad, a la que concebía como un espacio semiotizado, y proponía una metáfora instrumental para intentar una aproximación semiológica al estudio del espacio urbano: "La ciudad es un discurso y este discurso es realmente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, hablamos nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos,

simplemente habitándola, recorriéndola, mirándola."³¹ Barthes partía del título de un capítulo de *Notre Dame de Paris*: "*Celui-ci tuera celui-là*", donde leía la contienda entre dos modos de escritura: la escritura en piedra y la escritura en papel, que Víctor Hugo resolvía con el triunfo de esta última, tema al que Barthes veía cobrar actualidad en los primeros trabajos de Jacques Derrida. Exponía ante un público integrado por arquitectos e historiadores, señalándoles que las elaboraciones teóricas de los urbanistas otorgaban poca importancia a los aspectos de la significación, abordados en cambio por el discurso literario.

Después de plantear muy someramente diversos problemas de significación del espacio urbano en ciudades contemporáneas, Barthes invitaba a multiplicar las lecturas del texto urbano hasta formar una lengua de la ciudad y saltar entonces de la metáfora inicial al análisis y descripción de la significación: "Toda ciudad se construye o la hacemos a imagen y semejanza del navío "Argos", donde cada pieza no era ya una pieza de origen sino el propio navío, es decir, un conjunto de significaciones fácilmente legibles e identificables".³²

Michel de Certeau retomaría la metáfora barthiana en sus teorizaciones sobre las prácticas de espacio. Al comienzo de sus "Andares de la ciudad", se traslada al punto más alto de la joven modernidad americana, el piso 110 del World Trade Center, para contemplar el espectáculo urbano con una mirada conformada en el viejo continente. Y observa a la ciudad de Nueva York, paradigma de la metrópolis consumista, como "el más desmesurado de los textos humanos":

³¹ Roland Barthes. "Sémiologie et urbanisme", p.12. Traduzco directamente de este original.

³² R. Barthes, *op.cit.*, p.13.

Allí se escriben las formas arquitectónicas de la *coincidatio oppositorum* en otro tiempo esbozada en miniaturas y en tejidos místicos. Sobre esta escena de concreto, acero y cristal que un agua gélida parte entre dos océanos (el Atlántico y el continente americano), los caracteres más grandes del globo componen una gigantesca retórica del exceso en el gasto y la producción.³³

La mirada panorámica (donde se leen las huellas, en negativo, del *panopticon* de Foucault) constituye para él "una ficción del conocimiento", "un simulacro teórico" que anhela "ser sólo ese punto vidente". Su objeto de investigación en cambio, se define a ras del suelo, en las prácticas de espacio propias de los caminantes que, como otras prácticas de la vida cotidiana, constituyen estrategias y tácticas de sobrevivencia, opuestas y contestatarias con respecto a la mirada panóptica. Como el de Barthes, su modelo es lingüístico, y opone el sistema urbano (contemplable desde la ficción del conocimiento) a las "enunciaciones peatonales". De Certeau homologa estas últimas a los actos de habla, a través de los cuales vincula sus especulaciones teóricas con la *performance* lingüística: "El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. [...] El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación."³⁴

Otra vertiente teórica que suele aplicarse al estudio de la ciudad concebida como un texto, es la que alcanza su máxima brillantez con Walter Benjamin. Frecuentemente se cita su ensayo sobre Baudelaire, así como las páginas de su infancia berlinesa. Hoy convertidos en lugar común de los estudios sobre la ciudad, los textos de Benjamin siguen desbordando sugerencias. Su interés

³³ Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano*. I. *Artes de hacer*, p.105.

para este trabajo radica en la orientación singularmente crítica hacia la modernidad --que comparte con el sociólogo Georg Simmel, cuyos trabajos cita-- y en su método de interrogación a las imágenes. Admiro también su fina sensibilidad para poner de relieve ciertos aspectos de la cultura que pasaban inadvertidos hasta el momento de la iluminación.

Cabría formular ahora algunas preguntas que sin duda flotaban entre los oyentes de ese evento inaugural de 1967, y no suelen plantearse los estudios culturales que acogieron la metáfora de Barthes a través de los trabajos de Michel de Certeau sobre la vida cotidiana, conjugándolos con la interrogación a las imágenes de Walter Benjamin. ¿Cómo introducir la dimensión temporal de la ciudad si se la convierte en un gigantesco enunciado, es decir en un todo presente? Y partiendo de nuestro postulado de mutua producción, ¿qué sentido tiene actuar la muerte de la escritura en piedra y convertir a la ciudad en un todo discursivo? ¿No nos encaminamos así a la eliminación de toda perspectiva referencial y de toda forma de abordaje de la ciudad que no sea su producción discursiva? Quizás esta posición pueda asumirse en el análisis de un texto de ficción, pero hacerlo con respecto a las ciudades reales me parece un apriorismo empobrecedor.

Como lo ha demostrado Bajtin mediante su concepto de cronotopo, tiempo y espacio son dimensiones indivisibles tanto en la realidad como en el texto narrativo; el cronotopo exterior determina el literario, y la ciudad en literatura es, antes que nada, un cronotopo. Un espacio donde se lee el tiempo.³⁵

³⁴ M. de Certeau, *op.cit.*, p.109 y ss.

³⁵ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela; trabajos de investigación*, p.237.

La consideración de la temporalidad urbana me parece imprescindible para este trabajo. Ya en 1859 Charles Baudelaire dirigía la mirada a su ciudad de origen, conmovido por la pérdida del paisaje cotidiano: "*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)*".³⁶ Leídos en su contexto, los versos baudelairianos adquieren el carácter de una representación de una ciudad concreta en un momento determinado de su historia: París en los primeros años de las transformaciones que acabarían con los trazados medieval y renacentista para convertirla en la "capital del siglo XIX".³⁷ Una representación que, por otra parte, produce la ciudad en tanto produce un modo de mirarla: un modo atento a sus aspectos temporales, a sus cambios y permanencias; a los desfases entre el tiempo biográfico y los tiempos de la ciudad.

Por los mismos años en que Barthes impartía la conferencia mencionada, el arquitecto Aldo Rossi se apoyaba en los versos de Baudelaire para pensar la temporalidad urbana:

La forma de la ciudad siempre es la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad. En el mismo curso de la vida de un hombre la ciudad cambia de rostro a su alrededor, las referencias no son las mismas[...] Contemplamos como increíblemente viejas las casas de nuestra infancia; y la ciudad que cambia cancela a menudo nuestros recuerdos.³⁸

Partiendo, como Barthes, del modelo más cercano a su práctica profesional, Aldo Rossi propone otra metáfora: la ciudad es una arquitectura, una construcción en el tiempo. Una arquitectura colectiva, inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta y que, a la vez, da forma concreta a la

³⁶ Charles Baudelaire, "Le cygne". En: *Les fleurs du mal*, p.118.

³⁷ Walter Benjamin la llama así. Ver *Poesía y capitalismo; Iluminaciones II*.

³⁸ Aldo Rossi. *La arquitectura de la ciudad*, pp.104-105.

sociedad. Obviamente, su planteo acentúa las formas materiales y el carácter de hechura, de cosa construida de su objeto de estudio. "La ciudad es su historia", señala Rossi, mientras concibe la historia de la ciudad como un capítulo de la historia de la cultura.

Acogiendo las propuestas de Rossi, el arquitecto e historiador Adrián Gorelik propone que si la forma de una ciudad se percibe en su materialidad, en las construcciones del urbanismo, la ingeniería o la arquitectura, su forma cultural se percibe, asimismo, en las diferentes miradas sobre esa materialidad, encarnadas en diferentes tipos de discursos (entre ellos el literario), los cuales a su vez revierten sobre ella incidiendo en las modificaciones de sus aspectos materiales. Estas miradas, en algún momento nuevas o novedosas, tienden a naturalizarse integrándose así a la forma de la ciudad en la medida en que, como los objetos materiales, integran las percepciones.³⁹

La ciudad, que alude permanentemente a la historia, se despliega como un todo presente ocultando así su pasado, es decir, su construcción. Creemos que determinado edificio que no vimos construirse siempre estuvo allí; que las personas que representan las estatuas siempre fueron próceres o artistas destacados.

Las prácticas de la vida cotidiana que teoriza de Certeau tienden a obliterar los tiempos de la ciudad en el presente de la enunciación peatonal. Como él mismo observa a propósito de la transformación de la toponimia urbana en sistema numérico, "hay una anulación de la ciudad habitable",⁴⁰ un

³⁹ Ver Adrián Gorelik. "Historia de la ciudad e historia intelectual".

⁴⁰ Ver M. De Certeau, *op.cit.*, p.109 y ss.

silenciamiento de los relatos y leyendas que pueblan los lugares haciéndolos habitables (en su terminología, convirtiendo los lugares en espacios). ¿Cómo recuperar esos relatos refugiados en la toponimia o en los rincones de las casas, las pequeñas historias que hacen la historia si la propia ciudad las anula, no sólo en la conversión del evento al cual refiere la toponimia en un número, sino en su propio mecanismo de naturalización?

A pesar de la boga de esa ciudad todo presente, todo enunciado, que privilegia gran parte de los estudios culturales, intento recordar la genealogía del presente; leer los textos de Onetti en sus contextos, rescatar algunos de los relatos e imágenes que anidaban en los espacios donde residió en sus primeros años. En tanto provienen de un modelo lingüístico y se refieren a la vida cotidiana, las prácticas de espacio que teoriza de Certeau abren ricas posibilidades para el análisis del texto literario, allí las aplicaremos; sin embargo, no penetran en los tiempos de la ciudad, y por ello prefiero manejarlas con suma cautela en lo que tiene que ver con el estudio de las ciudades reales.

Hacia 1874 Nietzsche planteaba la existencia de tres modos de concebir la historia: la monumental, la de los anticuarios y la crítica; a la vez, señalaba la necesidad de todas ellas para la vida y los estudios históricos. La historia, como la ciudad, es una construcción que resignifica continuamente sus hechos. La historia monumental exhibe sus grandes momentos proyectándolos hacia el futuro en una suerte de cadena de antorchas: "El hombre concluye que lo sublime que

'fue', 'fue' ciertamente posible en otro tiempo, y será, por consiguiente, también posible algún día", señala Nietzsche.⁴¹

En este trabajo quisiera formular la hipótesis de que alrededor de los aniversarios nacionales suelen reconfigurarse la historia y el paisaje urbano en un sentido monumental, es decir, trazando una cadena de momentos de esplendor en el acontecer nacional e inscribiéndolos en los espacios públicos, sobre todo en los monumentos, una de las imágenes-concepto que organizan las reflexiones nietzscheanas. Las imágenes que componen este relato suelen consistir en representaciones de los momentos cimeros, aislados del proceso de formación. La historia monumental exhibe esos grandes momentos proyectándolos hacia el futuro en una suerte de cadena de antorchas.

Propongo también la existencia de monumentos discursivos destinados a consolidar y naturalizar las percepciones de la historia monumental, creando una narración que conjuga imágenes fragmentarias de momentos de esplendor en un relato homogeneizante en el que encuentran identidad, y descarta las imágenes que no arman sentido.⁴²

Para Adrián Gorelik, la naturalización de la ciudad inherente a la misma por todos los valores que el culturalismo recoge como su esencia (su producción colectiva, su duración, la compleja alianza entre conservación y renovación, entre recuerdo y olvido de sí misma) "sutura conflictos, restablece algún tipo de explicación sustitutiva, pacífica". Advierte también que "todo intento de conocimiento crítico de la ciudad ha debido enfrentar esa relación pacificada,

⁴¹ Friedrich Nietzsche. "De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida", p.209.

produciendo un extrañamiento y una distancia capaces de poner en acto el carácter artificial, cultural por ende, de las figuraciones urbanas; volviendo a ver la ciudad como un extranjero".⁴³

Dos de los intentos para romper la naturalización de la ciudad que Gorelik menciona me parecen sumamente fermentales para esta investigación. Uno de ellos, los bellísimos recordatorios de Georges Perec y sus inventarios de etimologías, construcciones demolidas, prados enterrados por el cemento Otro, el de las vanguardias históricas, que al escenificar el carácter fragmentario y frenético de la ciudad moderna lo convierten en objeto de reflexión.

Según Raymond Williams, como extranjeros (que realmente eran, en muchos casos) vieron las ciudades propias o adoptivas los integrantes de las vanguardias históricas.⁴⁴ Esa es la circunstancia vital de Onetti, residente en varias ciudades. Nace en Montevideo en 1909; en 1930 deja la ciudad natal para radicar en Buenos Aires hasta 1934; regresa entonces a Montevideo y en 1941 parte nuevamente hacia Buenos Aires, en una segunda estadía que se prolonga hasta 1955, fecha de su segunda mudanza a Montevideo. Su detención por la dictadura uruguaya en 1974 lo llevó a exiliarse en Madrid. donde murió en 1994. Indudablemente, esto lo coloca en una situación de extranjería, propicia a la desnaturalización de las percepciones cotidianas de las ciudades y exige análisis y conceptualización más allá de la circunstancia biográfica.

⁴² En este punto estoy parafraseando a Gorelik, quien observa estos procesos a propósito de la ciudad de Buenos Aires en "Miradas" pp.20-21. Debo también a este artículo la expresión *ciudad del progreso*.

⁴³ Adrián Gorelik, *op.cit.*, p.216.

⁴⁴ Ver R. Williams, "Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo". En: *La política del modernismo; contra los nuevos conformistas*, pp.57-69.

Pero a la vez, ¿no habría, en la posición de alteridad del extranjero una propuesta metodológica? La percepción distraída, simultaneísta, de los *flâneurs* de algunas de las primeras narraciones de Onetti no puede ser la nuestra. Quizás convendría seguir de cerca los recorridos e itinerarios del texto, pero también distanciarse y ver, entre los muchos cronotopos presentes en la forma de la ciudad, cuáles elige el autor, y cómo los conjuga.

Si, como conjeturo, el espacio que se representa en las narraciones elegidas no es la ciudad en abstracto, sino uno que podría presentar analogías con el de las ciudades rioplatenses en el momento culminante de su metropolización, ¿cómo plantear esa especificidad? No hay otra vía que el estudio de las ciudades particulares, la interrogación a esa historia que es la ciudad y a las imágenes urbanas que la literatura rescata del olvido o pone en movimiento. En este punto, sigo las propuestas teóricas y metodológicas contenidas en las observaciones de Beatriz Sarlo a propósito de la elección de las orillas por parte de Borges:

Las orillas, el suburbio, son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino ideológicas. Se realiza entonces, un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria. En estas operaciones no sólo se compromete una visión 'realista' del suburbio, sino una perspectiva desde donde mirarlo; también una opción temporal respecto del escenario construido, que define si se escribirá el suburbio en tiempo presente o en pasado: si será el espacio de la nostalgia o el de la experiencia contemporánea a la enunciación de los textos.⁴⁵

Infinidad de trabajos sobre las ciudades en literatura remiten a **la** ciudad (el de Sarlo es una excepción ejemplar), una entidad abstracta que lo mismo

abarcaría a las europeas del siglo XIX que las megalópolis norteamericanas de fines del XX; al París de Baudelaire que al Buenos Aires de Arlt. ¿No hay una voluntad de significar ciudades diferentes cuando se las llama Buenos Aires, Montevideo o Santa María? ¿Por qué igualar con el mismo rasero simplificador lo que los textos designan como diverso? Esta inquietud personal encontró eco en un magnífico ensayo de Martín Kohan sobre la obra de Benjamin. Kohan cuestiona la habitual (e improductiva) remisión de los textos de Benjamin a una única ciudad. Propone, en cambio, el concepto de *zona*, extraído a su vez de un estudio de Susan Buck-Morss.⁴⁶ Una zona compuesta por cuatro ciudades de la experiencia biográfica de Benjamin, correspondientes a cuatro momentos históricos diversos y que definirían, a su vez, cuatro variantes genéricas en el discurso benjaminiano:

Si hay “una” ciudad en Benjamin, es esta ciudad múltiple e inexistente, esta “zona” compuesta por otras ciudades. Para poseer tal zona hay que entrar en ella, y salir de ella, por los cuatro puntos cardinales, que aquí son esas cuatro ciudades reales en las que Benjamin ha estado y ha escrito: París, Moscú, Nápoles, Berlín. Esas ciudades definen cuatro momentos históricos decisivos: dos formas de *origen* histórico (uno social, el de la civilización de occidente; uno personal, el del propio Benjamin) y dos formas de *ruptura* histórica (una revolución de la burguesía, la revolución francesa; una revolución proletaria, la revolución rusa). Esas ciudades definen además, en la escritura de Benjamin, cuatro variantes genéricas: los textos críticos (París), el diario de viaje (Moscú), la “reseña de turista” (Nápoles) y los textos autobiográficos (Berlín).

La multiplicidad de las referencia urbanas se resuelve también, por lo tanto, en la multiplicidad de los registros del discurso y en la multiplicidad de posiciones y miradas del sujeto. Esa multiplicidad, que muchas veces deriva en contradicciones o en ambivalencias, no debe diluirse, por mucho que se hable de “la” ciudad en Walter Benjamin.⁴⁷

⁴⁵ Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p.180.

⁴⁶ Kohan se refiere al libro de Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*.

⁴⁷ Martín Kohan. *Zona urbana; ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, p.25.

Si la ciudad, en literatura, es ante todo un cronotopo, un espacio donde se lee el tiempo, ¿cómo ver formas, espacios, y en ellos los muchos tiempos de las ciudades reales? ¿Cómo compararlas con el espacio significado en los textos de ficción?

Dos autores me condujeron a pensar estos aspectos. Walter Benjamin inicia una de sus alegorías a propósito de la poesía de Baudelaire comparándola con el plano de una ciudad: "La estructura de su verso es equiparable al plano de una gran ciudad en la que nos movemos sin ser notados, encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas o patios".⁴⁸ Por su parte, Julio Ramos señala, además de la narrativización periodística de la experiencia urbana, la analogía entre la disposición del lenguaje en el periódico y la disposición del espacio urbano:

[...] el periódico (como las tiendas modernas), en su propia organización del lenguaje (o de las cosas) queda atravesado por una lógica del sentido que también sobredetermina la disposición del espacio urbano. Lógica del sentido profundamente fragmentaria, desjerarquizadora, constituida por una acumulación de fragmentos de códigos, en que los lenguajes se superponen, yuxtaponen o simplemente se mezclan, con discursos de todo tipo y procedencia histórica imprecisable. El periódico, como la ciudad, es un espacio derivativo por excelencia, aunque es cierto que en él también proliferan los intentos de recomponer el espacio, de articular la fragmentación.⁴⁹

Según este ensayista, el periódico hace con el trabajo sobre la lengua lo que la ciudad moderna hacía, ya a fines del siglo XIX, con los espacios públicos tradicionales. Y añade: "No está de más, por eso, leer el periódico como la representación (en la superficie misma de su forma) de la organización de la

⁴⁸ Ver *Iluminaciones II, Baudelaire*, p.117.

⁴⁹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX*, p.124.

ciudad, con sus calles centrales, burocráticas o comerciales, con sus pequeñas plazas y parques: lugares de ocio y *reencuentro*." ⁵⁰

Asimismo, en el análisis de los textos me han ayudado a pensar estos aspectos las investigaciones de Philippe Hamon, sutil teórico de la descripción y de las relaciones entre literatura y arquitectura.

Hacia 1970 el arquitecto Aldo Rossi elabora una hipótesis aplicable a los aspectos teóricos del proyectar en arquitectura que anuncia en el prefacio a la segunda edición italiana de su libro *La arquitectura de la ciudad: la ciudad análoga*. Con ella se referirá a la arquitectura "en su relación con las cosas y la ciudad, con las ideas y con la historia". Se trata de "un procedimiento compositivo que gira sobre algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales construye otros hechos en el marco de un sistema analógico":

Para ilustrar este concepto he hecho algunas consideraciones sobre la perspectiva de Venecia del Canaletto, conservada en el museo de Parma, donde el Puente de Rialto del proyecto palladiano, la Basílica y el Palacio Chiericati se ven enfocados y descritos como si el pintor produjese un ambiente urbano observado por él. Los tres monumentos palladianos, de los que uno es sólo proyecto, constituyen así una Venecia análoga cuya formación es realizada por elementos ciertos y ligados tanto a la historia de la arquitectura como a la de la ciudad.⁵¹

En el Capricho de Canaletto sobre el puente de Rialto (1755-59), Rossi ubica el surgimiento de su teoría de la ciudad análoga; allí Venecia aparece como una reunión condensada de monumentos palladianos reales e ideales, de sitios existentes o figurados por la arquitectura y el arte, como lugar de puros valores arquitectónicos. Con él ejemplifica "la capacidad de la imaginación que nace de

⁵⁰ J. Ramos, *loc.cit.*

⁵¹ A. Rossi, *op.cit.*, p.43.

lo concreto" (¿y no será de esa capacidad de la imaginación y de sus relaciones con lo concreto que estamos hablando?).

Adrián Gorelik considera a la ciudad análoga como "uno de los puentes más firmes que se han tendido entre la cultura urbana y la historia cultural" en la segunda parte del siglo XX, y propone utilizarla como figura de conocimiento. No pretendo extrapolar abruptamente un modelo teórico proveniente de la arquitectura, pero sí pensar a partir de algunas de las sugerencias de esa construcción de una ciudad análoga que es el capricho, género pictórico, entendido como metáfora de un método de investigación que permita reunir espacios y tiempos diversos en una misma escena. Creo que en el caso de los textos de Onetti tanto los proyectos (realizados o frustrados, islas o pueblos), son fundamentales para la creación del espacio ficticio y las figuras que en él se mueven.

Para comparar, es necesario aproximarlos. Aproximar el proyecto de ciudad formulado en determinado momento histórico con las imágenes que, tiempo después, cualquier *flâneur* podría percibir en su recorrido. Aproximar ambos a los fragmentos de ciudad que los textos literarios significan.

En cierta medida, toda lectura construye su objeto. Ésta asume su capacidad constructiva al poner en escena los tiempos y espacios de las ciudades reales junto a los de las ficcionales, al poner a dialogar textos y contextos.

PRIMERA PARTE: CIUDADES JUNTO AL RÍO

Tomar buena nota de que la ciudad no siempre ha sido lo que era.[...]

Acordarse de que todo lo que se llama "faubourg" se encontraba en el exterior de la ciudad (faubourg Saint-Antoine, faubourg Saint-Denis, faubourg Saint-Germain, faubourg Saint-Honoré).

Acordarse de que si se decía Saint-Germain-des Prés, es porque había prados.

Acordarse de que un "boulevard" es originalmente un paseo plantado de árboles que rodea una ciudad y que ocupa normalmente el espacio donde estaban las antiguas murallas.

*Acordarse de que, por cierto, todo estaba fortificado...
Georges Perec. *Especies de espacios**

I. DE UNA Y OTRA ORILLA

En marzo de 1930 llega a Buenos Aires Juan Carlos Onetti, del brazo de su primera esposa y sin más cartel de escritor que algunos cuentos de adolescencia publicados en un periódico de barrio montevideano, "La Tijera de Colón". Sus biógrafos registran una primera estadía de 1930 a 1934, durante la cual Conrado Nalé Roxlo le publica algunos comentarios cinematográficos en el diario *Crítica*, escribe la primera versión de *El Pozo*, publica su primer cuento, "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y escribe *Tiempo de abrazar*, cuyo borrador Arlt lee con beneplácito en 1934. Su segunda estadía bonaerense va de 1941 a 1955 y coincide con la publicación de *Tierra de Nadie*, *Para esta noche* y *La vida breve*. Aun en el lapso en que regresa a Montevideo y colabora en el semanario *Marcha*, sus cuentos siguen apareciendo en periódicos bonaerenses.

Probablemente la margen izquierda del Río de la Plata comenzó por ser, para Onetti, uruguayo y montevideano, "la otra orilla" o "la vecina orilla", expresiones aún vigentes en el habla rioplatense (especialmente en sus expresiones periodísticas) para remitir el enunciado a la costa que se ve a distancia desde la situación de enunciación. Pero escribiendo desde Buenos Aires, "la otra orilla" sería, sin duda, la oriental.¹

Si bien existe una vasta comunidad de lengua, de cultura, de historia y fenómenos migratorios en la región rioplatense, los ríos Uruguay y de la Plata

¹ Ferro advierte esta circunstancia y habla de un "Onetti en tránsito" en las páginas introductorias de su libro *Onetti/La fundación imaginada*. Ver p.22 y 31 y ss.

separan y unen dos partes de lo que alguna vez integró un territorio mucho más vasto, el Virreinato del Río de la Plata. Dos bandas, dos países: la Argentina y la que hasta hoy se denomina República Oriental del Uruguay, en una clara referencia a la frontera-puente.

Una diferencia perceptible también para las miradas conformadas en la orilla argentina. Cuando Borges construye su arrabal bonaerense, traslada hasta allí a Montevideo, inscribiéndola en un escenario arcaico donde transcurre una temporalidad pre-metropolitana: “Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó/ quietamente”.² A propósito de la calle Florida dirá Roberto Arlt en una de sus crónicas: “ Yo creo que es la calle más despersionalizada que tiene Buenos Aires. Esa es la verdad. La más conocida e insignificante. [...]En cambio, los provincianos se encantan con esta calle de encargo para las admiraciones”.³ ¿Se habrá encantado Onetti con la calle Florida como, según Arlt, solían hacerlo los viajeros de provincia al recorrer la capital? Por esa calle “despersionalizada”, “la más conocida e insignificante”, deambula el personaje de su primer cuento. La diferencia flota en el aire y penetra en el texto cultural que aproxima las imágenes de una y otra ciudad.

Pero recordemos que “Literatura nuestra” se publica al regreso de su primera residencia en Buenos Aires. El reclamo de existencia literaria que Periquito formula para Montevideo en 1939, sería entonces producto de una doble experiencia de extrañamiento; con respecto al Montevideo de origen y también al Buenos Aires de la primera residencia. Y quizás tanto *El pozo* como *Tierra de*

² Jorge Luis Borges, "Montevideo". En: *Textos recobrados*, p.248.

³"La calle Florida". En: *Obras*. Tomo II, *Aguafuertes*, pp.221-223.

Nadie, escritas casi simultáneamente en Montevideo, durante su primer regreso, deban considerarse como productos de otra vivencia aún más radical, la del desarraigo, resultado de esa experiencia de vivir en el continuo pasaje de una ciudad a otra. Hacia ambas, la mirada de Onetti será un tanto excéntrica, como la de un viajero, a la vez que familiar, como la de un habitante.

Beatriz Sarlo postula una diferencia entre regiones definida en términos de centro y periferia; Buenos Aires constituiría una modernidad periférica con su propia singularidad. Su trabajo se enmarca en una corriente que piensa la cultura a partir de los fenómenos del neoimperialismo contemporáneo, y concibe a los centros económicos y de poder como cabezas --metrópolis en esta acepción-- de relaciones hegemónicas con respecto a vastas zonas que funcionarían como periferia dependiente o sometida. Sin embargo, y a pesar de que propone la cultura argentina como una cultura de mezcla --y en toda mezcla se disuelven las diferencias--, su propio análisis de cada uno de los autores por separado demuestra que la periferia tampoco es un todo homogéneo.

Por su parte, Raymond Williams cuestiona la universalización de los procesos de modernización, y advierte que en la misma Europa -- centro metropolitano en el tipo de planteo del que parten tanto él como Sarlo-- y aun dentro de un mismo país, la evolución desapareja de la industria y de la agricultura agranda las distancias entre capitales y provincias. Y añade: "Entre países distintos, diferencias aún más cruciales surgieron que llegaron a constituir un nuevo tipo de jerarquía, no simplemente de poderío militar, como en los viejos términos, sino en el carácter del desarrollo y por lo tanto de la ilustración y la

modernidad percibidas."⁴ Introduce así una cuña que permite considerar diferencias entre regiones, tanto en el centro como en la periferia.

Recienvenido a las letras, como Macedonio Fernández, Onetti es también un *recienvenido* a esa experiencia de la otredad que, parafraseando a Neruda, podríamos llamar residencia en otra tierra o quizás residencia en otra ciudad. Raymond Williams destaca como factor primordial en las innovaciones formales de las vanguardias el hecho de que muchos de los escritores eran inmigrantes a la metropoli; provenían de otro territorio: la provincia, otro país, y se insertaron con esa marca de origen en otras sociedades y otras culturas:

El elemento general más importante de las innovaciones formales es la inmigración a la metrópoli, y nunca se destacará demasiado cuántos de estos grandes innovadores eran inmigrantes en sentido preciso. En el nivel del tema, esto subyace de una manera evidente a los elementos de ajenidad y distancia, e incluso de alienación, que con tanta regularidad forman parte del repertorio. Pero el efecto estético decisivo se produce en un nivel más profundo. Liberados de sus culturas nacionales o provinciales, o en ruptura con ellas, colocados en relaciones completamente nuevas con las otras lenguas o tradiciones visuales nativas, y puestos entretanto frente a un novedoso y dinámico ambiente común del cual muchas de las formas más antiguas estaban obviamente alejadas, los escritores, artistas y pensadores de esta etapa encontraron la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidad del medio, la de sus propias prácticas.⁵

En el caso de Onetti, como en el otros escritores con los cuales coincide en convertir a la ciudad en referencia de sus textos, las percepciones de Buenos Aires se construyen con relación a otro territorio señero de la experiencia vital. Muchos escritores uruguayos residieron en Buenos Aires; recordemos a Florencio Sánchez, quien escenifica allí sus obras; al Horacio Quiroga de *Los perseguidos*, a Enrique Amorim...

⁴ R. Williams, *op.cit.*, p.66.

⁵ *Ibidem*, p.67.

Y, desde la otra orilla, pensemos en Roberto Arlt, nacido en Buenos Aires pero hijo de inmigrantes; en Alfonsina Storni, inmigrante ella misma; en Ezequiel Martínez Estrada, santafesino trasplantado a la capital; en Jorge Luis Borges a su regreso de varios años de estadía en Europa, un corte que establece una discontinuidad.⁶ Para ellos, al igual que para Onetti, la experiencia de Buenos Aires no implica una ruptura completa con los signos heredados; pero todos dirigen su mirada hacia esa ciudad, que en las décadas del veinte y del treinta reescribe su historia y su proyecto, desde algún punto de la frontera con ese otro territorio que conforma sus miradas. Desde la experiencia de la residencia en otra tierra, Onetti expresará no sólo su fascinación por la modernidad que circula por las arterias de la mayor urbe rioplatense, sino también una distancia crítica que, con modulaciones individuales, recorre los textos de estos autores.

⁶ A. Cueto nota esta circunstancia, y añade los nombres de Manuel Gálvez (1882, Paraná), Scalabrini Ortiz (1898, Corrientes) y Mallea (1903, Bahía Blanca); sin embargo, sus conclusiones simplifican las consecuencias: "El crecimiento vertiginoso de la ciudad y la expansión industrial dentro de ella pueden ser el contexto en el que se explican las alusiones a la deshumanización de la vida, especialmente en Arlt y Martínez

II. BUENOS AIRES: RESIDENCIA

El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. [...] Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora se me ocurre otro: comienzo a ser Autor.

Macedonio Fernández, "A fotografiarse"

LOS TIEMPOS DE LA CIUDAD

En 1936, la ciudad de Buenos Aires cumplirá cuatrocientos años de su primera fundación. Se configura entonces buena parte del paisaje urbano que aún hoy captan las miradas o reproducen los recorridos. Según Adrián Gorelik, los principales motivos por los cuales se la reconoce como ciudad moderna se completan entonces; su narración tomará la forma de un fin de ciclo y, por ende, de comienzo de otro. Por su parte, Beatriz Sarlo propone que

El sistema de respuestas culturales producido en esos años será influyente por lo menos hasta la década del cincuenta. Se trata de un período de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías, donde la representación del futuro y de la historia chocan en los textos y las polémicas. La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por "lo nuevo", aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios.⁷

Estrada. Lo que hay en estos autores no es un retrato verosímil de la ciudad en la que vivieron sino un testimonio de un estado de ánimo." Ver *La ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, p.123.

⁷ B. Sarlo, *Una modernidad periférica*, p.29.

Mariano de Vedia y Mitre, Intendente de 1932 a 1938, fue el encargado de preparar el escenario para las conmemoraciones. Confluyen en su gestión dos vertientes:

De un lado, la *modernización*, mediante la cual reorganiza la problemática de la expansión produciendo una nueva colocación frente al tema de la grilla y al debate entre centro y suburbio, y mediante la cual se ubica como punto de llegada del “proyecto Alvear”. Del otro lado, la *refundación simbólica del centro*, mediante la cual se articulan las principales búsquedas del tradicionalismo y la vanguardia para definir la “esencia” de la ciudad, su *identidad*, y se produce una representación que convierte a Buenos Aires en la materialización ideológica de cuatrocientos años de predestinación utópica; utopía de origen y futuro: la visión de una ciudad que recupera su verdadero pasado –español y criollo- porque ha llegado a vislumbrar su porvenir.⁸

De Vedia y Mitre pasará a la historia como el gran inaugurador de Buenos Aires. Cada obra acabada, cada tramo de obra en construcción –aun las comenzadas en administraciones anteriores-- eran inaugurados ritualmente. Pero este intendente no es más que la figura culminante de una estirpe de solemnes inauguradores. Ya en la década del veinte, cuando se preparaba el clima para las celebraciones del Cuarto Centenario, el genio juguetón de Macedonio Fernández se declaraba *Recienvenido* a las letras y escribía breves autobiografías que no son más que comienzos, donde lo único seguro es la fecha y el lugar de nacimiento. En ellas alude al clima inaugural en que nace su reciente calidad de escritor; así, escribe con respecto a la primera edición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928):

No se olvide: soy el único literato existente de quien se puede ser el primer lector. Pero además mi libro, y es más inusitado esto todavía, es la única cosa que en Buenos Aires puede encontrarse aun no inaugurada por el Presidente. Se están imprimiendo todos los certificados de primer lector mío que se calcula serán necesarios. Y para retener al libro el segundo

⁸ A. Gorelik, *La grilla y el parque*, p.392.

precioso mérito que lo adorna, el Editor ha puesto vigilancia en todos los caminos por donde pueda acercarse una Inauguración Presidencial infortunada.⁹

Porteño y sedentario, a Macedonio le ocurren pocas cosas que valga la pena referir en un texto autobiográfico: su nacimiento en la ciudad de Buenos Aires, su pasaje de la abogacía a la literatura, y ese límite evanescente entre dos ciclos que le tocó vivir en plena madurez, y cuyas huellas recorrerán toda su obra; baste recordar “Una novela que comienza” y las novelas escritas simultáneamente, *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)* y *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*.

Con las celebraciones del Cuarto Centenario se cierra un largo ciclo de indecisiones y polémicas que se remontan a la segunda mitad del siglo XIX e irán modelando el paisaje porteño. Dos orientaciones polarizaron entonces los debates sobre la capital: la formación de una ciudad nueva y la modernización de la ciudad tradicional. Sarmiento, quien luego de la caída de Rosas (1852) y de varios períodos de exilio en Chile conoce por fin “la culta Buenos Aires” imaginada en el *Facundo*, propone la creación de una ciudad nueva, modelo observado en sus viajes a Montevideo y los Estados Unidos.¹⁰

La ciudad nueva del proyecto sarmientino toma como centro a un elemento civilizador por excelencia, el parque, la naturaleza urbanizada, opuesta a la

⁹ Macedonio Fernández, *Papeles*, p.50. Sarlo hace un interesante análisis de las autobiografías macedonianas, destacando el vaciamiento de la ficción, salvo por unas marcas de origen; *op.cit.*, pp.43-46.

¹⁰ De 1856 a 1857, Sarmiento integra el Concejo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, recién instalado. Posteriormente asumirá otros cargos en el gobierno, como el de Senador (1856), Gobernador de la Provincia de San Juan (1862), y de 1868 a 1874 el de Presidente de la República. Con respecto a su experiencia de las ciudades, Sarlo anota: "Cuando escribe *Facundo*, Sarmiento no conoce Buenos Aires; tampoco conoce Córdoba ni Tucumán. Escribe de lo que no ha visto jamás: escribe con los libros sobre la mesa, a partir de

barbarie radicada en la pampa. Para ello parte de un territorio simbólicamente pleno: las tierras de Juan Manuel de Rosas en Palermo, entonces distante de la planta urbana, para convertirlo en el Central Park de la ciudad nueva:

Enfrentando la tenaz oposición de quienes veían en esas tierras los emblemas materiales de un pasado sangriento, Sarmiento destaca el valor catártico del parque: clausurar justamente aquellos significados, sobreimprimiendo su modelo de civilización a la barbarie. Barbarie política y geográfica: es la propia pampa que pende como amenaza sobre el proyecto modernizador la que debía ser “sometida a la cultura”. Pero, sobre todo, Palermo permite establecer una distancia programática con la ciudad existente, que debe ser dejada atrás; Palermo sería así excéntrico sólo coyunturalmente, porque estaba llamado a ser el *Parque central* de una ciudad nueva.¹¹

En 1880 Buenos Aires adquiere la condición de Capital Federal, separándose de la Provincia de Buenos Aires; poco después, en 1887, se definen sus límites. A diferencia de la mayoría de las ciudades latinoamericanas (incluida Montevideo), donde la ciudad espontánea existe antes que la legal si se exceptúa el momento fundacional, la expansión territorial de 1887 prevé una extensión que abarcaba la ciudad tradicional y penetraba en la pampa despoblada. A despecho del deseo de Sarmiento, el primer Intendente de la ciudad federalizada, Torcuato de Alvear (1883-1887), propone e inicia un plan para modernizar la ciudad sobre sí misma, modelo que se continuará aplicando en las primeras décadas del siglo XX. Conservando la grilla hispánica, Alvear

testimonios de viajeros y de lo que ha oído decir; se acerca a la ciudad desde afuera, desde ciudades extranjeras o imaginadas". Ver *Borges, un escritor en las orillas*, p.20.

¹¹ A. Gorelik, *op.cit.*, p. 57. El Parque de Palermo se construye alrededor del Caserón de Juan Manuel de Rosas, a cuya demolición y refuncionalización se opone Sarmiento. A la muerte de éste, en 1888, es dinamitado por el intendente Adolfo Bullrich para erigir en su lugar la estatua de Sarmiento encargada a Rodin. En 1902, en la fecha del aniversario de la muerte de Sarmiento, se inaugura el Parque de los Patricios, hacia el oeste de la ciudad, “sobre otros restos bárbaros: los restos de los Viejos Corrales del Sur, los Mataderos, tan ligados como el Caserón a ese pasado y a esa naturaleza pampeana que la ciudad debía dejar atrás y afuera, apelando a un idéntico acto de exorcismo: a la barbarie se le sepulta bajo el verde.” Ver Gorelik, *op. cit.*, p. 149 y ss.

concibe una ciudad pequeña y concentrada, contenida por un *boulevard* de circunvalación y grandes reservas de espacios públicos verdes donde sumergir higiénicamente los servicios.¹²

De la gestión del llamado “Haussmann argentino” (para Sarmiento, “el Lord Mayor”), se destaca el inicio de dos obras de gran visibilidad por su escala monumental y su ubicación en pleno corazón de la ciudad: la construcción de la Plaza de Mayo y la apertura de la Avenida del mismo nombre.

El trazado de esta Avenida –de la cual arranca el primer cuento de Onetti y en la cual coinciden los personajes de *Tierra de nadie*-- se venía planteando desde 1869. Gorelik sostiene que más que conectar puntos neurálgicos para el funcionamiento moderno de la ciudad en su sentido capitalista de aparato productivo (estaciones de ferrocarril, puerto, etc.), a la manera de los *boulevards* de Haussman en París, la Avenida se limita a abrirle una salida a la Plaza hacia lo que entonces funcionaba como límite de la ciudad consolidada, reafirmando así su función ceremonial. Una de las percepciones naturalizadas en la cultura porteña, hasta hoy vigente, es la de que Buenos Aires se parece a París (algunas guías de turismo afirman, incluso, que el damero fue borrado de la faz de los planos); para Gorelik, esta percepción constituye un regalo que los visitantes del Centenario de la Independencia le hacen a la ciudad.¹³

¹² "Un boulevard de cintura regular, otro boulevard en el eje mismo de la ciudad tradicional recualificando el centro y reequilibrando el viejo sur con el nuevo norte; y, completando esta visión de la ciudad –y ahora sí en relación directa con una parte del plan de Haussmann para París-, un parque público perimetral en cada punto cardinal: al norte el Parque de la Recoleta (Palermo estaba tan lejos que ni siquiera se lo consideraba perimetral a la ciudad), al oeste el Gran Parque Agronómico, y al sur el Parque de la Convalecencia." *Ibid.*, p.94.

¹³ Según Gorelik, los proyectos de Haussman y Alvear sólo observan semejanzas puntuales, como la construcción de parques en cada uno de los puntos cardinales. Y ciertamente, el arbolado, la arquitectura de

La unión de las plazas de la Victoria y 25 de Mayo se proyecta vislumbrando el primer espacio público de dimensiones monumentales. Una sucesión de reformas va localizando la memoria nacional en la Plaza, en cuyo centro se erigía la Pirámide de Mayo, construida para conmemorar el primer aniversario de la Independencia y, por lo tanto, uno de los emblemas de la ciudad criolla.¹⁴ Durante la gestión de Alvear se demuele la Recova colonial que separaba las dos plazas. Hacia fines del siglo XIX se decide rematar el trazado de la Avenida, que hacia el sur se inicia en Plaza de Mayo, con la Plaza Congreso en el norte; para las fiestas del Centenario de la Independencia queda constituido el que, hasta nuestros días, será el principal eje cívico de la ciudad.

La construcción de este eje afecta varios monumentos históricos: la Pirámide, la Casa de Gobierno y el Cabildo. Este último, al que se le habían

algunos edificios, etc.se proyectaron con el deseo de reproducir la fisonomía parisina de este lado del Atlántico, cosa que también sucede en otras ciudades latinoamericanas.

¹⁴ La Pirámide de Mayo fue revestida en 1856-57 por el pintor y arquitecto Prilidiano Pueyrredón y se la coronó con una estatua de la República-Libertad, además de flanquearla con otras cuatro en la base, para representar las Ciencias, las Artes, el Comercio y la Agricultura, todas ellas hechura del escultor francés Joseph Dubourdieu. En la década siguiente, ambas plazas se dividen con jardines geométricos, se colocan fuentes, rejas, y un sistema de iluminación perimetral siguiendo el modelo de la jardinería francesa del siglo XIX, que la burguesía venía ensayando en sus quintas particulares y el Estado en los espacios que se convertirán en parque público. La Plaza, espacio de tránsito y comercio durante la colonia, se convierte así en paseo. A mediados de la década de los setenta se instala una estatua del general Belgrano, y las guías de turismo (cuyos itinerarios suelen recorrer la historia monumentalizada) recuerdan hoy que en el interior de la Pirámide se colocó tierra de todas las provincias argentinas.

agregado dos torres modificando su perfil colonial, debía ser totalmente demolido según el proyecto.¹⁵

Las demoliciones, así como las obras, convierten al centro de la ciudad en territorio de debates, los cuales se condensan alrededor de los símbolos de la ciudad criolla, principalmente la Pirámide de Mayo. ¿Cómo insertar la historia allí acumulada en un país que se moderniza y en el proyecto de metrópoli que se vislumbra? Para Sarmiento, hombre de Estado, como para Alvear, cabeza de la acción municipal, había llegado la hora de poner fin al ciclo de lo provisorio y excepcional contenido en la Revolución independentista y representado en las imperfecciones y agregados de la Pirámide.¹⁶

Además de afectar el centro cívico tradicional, ambas obras reforzaron la simetría fundacional, que concentra toda la actividad pública en torno a la Plaza de Mayo. A nivel simbólico, la reforma de Alvear convierte el corazón de la ciudad en el de la nación, reorganizando su memoria con miras a la integración de los vastos contingentes de población migratoria llegados al país en las últimas décadas del XIX:

Alvear realiza una propuesta de total remoción de los restos de identidad local y de construcción de un escenario completamente nuevo, capaz de construir en el mismo corazón de Buenos Aires una nueva memoria para el estado-nación, pero sobre todo de integrar a sus rituales a las masas de recién llegados. Un escenario que no sólo interpelase por la carga simbólica de su *locus* a los iniciados en las formas de la memoria nacional, sino que a través de la monumentalidad del propio espacio urbano, se hiciese capaz de reproponer la nueva historia al conjunto de la nueva sociedad.¹⁷

¹⁵ El Cabildo, diseñado por el jesuita Andrés Blanqui en 1580, es uno de los monumentos históricos que sufrió mayores modificaciones; la última, realizada por el arquitecto Mario Buschiazzo en 1933. El edificio actualmente existente es una reconstrucción en escala del antiguo, del cual sólo conserva la Sala Capitular.

¹⁶ Finalmente, la Pirámide no se demolió; en 1914 se la trasladó al centro del espacio formado por la unión de ambas Plazas.

¹⁷A. Gorelik, *op.cit.*, p.109.

A su vez, las obras convierten el corazón de la ciudad en espectáculo para habitantes y prensa: la demolición de la Recova, por ejemplo, se hizo ininterrumpidamente, con iluminación nocturna y el propio Alvear en medio del escenario dirigiendo personalmente los trabajos.

En 1910, en pleno estado de sitio, la República celebra el primer Centenario de la Independencia. Gorelik anota que para la mirada oficial del Centenario, imagen de ciudad es sinónimo de imagen de nación. Por ello, las celebraciones pautan el paisaje con estatuas y exposiciones. Para esta fecha se resuelve, con la Plaza Congreso, el eje cívico que venía gestándose en las décadas anteriores; las celebraciones consolidarán su centralidad.¹⁸

Durante la década que precedió al Centenario, comienza a delinearse la imagen de la ciudad partida en dos: de la Avenida de Mayo hacia el norte crece la ciudad burguesa, de construcciones suntuosas. Del sur, de la Boca y San Telmo, vienen las manifestaciones de protesta hacia el corazón de la ciudad.

El proyecto de Alvear, la ciudad pequeña y concentrada rodeada de grandes reservas de verde público, llega a su fin. Silenciosamente, en las orillas, ha crecido la ciudad espontánea, desbordando los bulevares perimetrales y ocupando descampados y lagunas; hacia el oeste, se extiende el suburbio obrero y de clase media; hacia el este, el de las clases adineradas. Se los incorporará

¹⁸ Las exposiciones, al igual que los monumentos dispuestos por el gobierno nacional, se distribuyen al este de la Avenida de Mayo. A excepción de la reforma del basamento del Monumento a San Martín, se trata de monumentos a las comunidades europeas presentes en la Argentina del Centenario. Sobre este mismo eje, avanzando hacia el norte, se ubican las construcciones de hierro para las exposiciones internacionales. Del otro lado, de Rivadavia hacia el suroeste, el gobierno municipal distribuye monumentos a los personajes de la historia nacional y porteña. El Centenario escenifica así los debates entre cosmopolitismo y regionalismo que, en literatura, atraviesan el modernismo y las vanguardias; mientras la distribución de exposiciones y monumentos equilibra el este y el oeste de la ciudad tradicional.

mediante la expansión de la cuadrícula hacia el territorio federalizado. En la primera década del XX aparece el primer plano oficial que universaliza la cuadrícula, prolongándola desde la ciudad tradicional hacia las poblaciones espontáneas y los descampados y lagunas de la Capital Federal.¹⁹ Sobre este plano, el Proyecto Orgánico de Urbanización del Municipio, en 1925, produce una intervención global en la ciudad, un *continuum* de avenidas y parques donde se integra el barrio suburbano, ya no como espacio a incorporar o corregir, sino como modelo para la ciudad en su conjunto.

Si bien el Proyecto Orgánico concede existencia legal al suburbio integrándolo al conglomerado urbano, el crecimiento de las orillas ha descentrado la ciudad. Alrededor del Proyecto gira una serie de debates sobre la función y ubicación del centro en la ciudad expandida. En el ámbito de la cultura ¿dónde ubicar el alma de la ciudad? O, como se pregunta Gorelik, “¿Dónde radicar el carácter de esa ciudad empecinada en cambiar día a día, producto fulminante de una modernización sin cualidad?”²⁰

INAUGURACIONES

En 1921, Jorge Luis Borges regresa de Europa para reencontrarse con la ciudad de origen. Más fincado en el presente de lo que la crítica suele concebirlo, Borges *recienvenido* participa con sus textos y conferencias en todos los debates estéticos de la década:

¹⁹Ver Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, "El pasado como futuro; una utopía reactiva en Buenos Aires", p.23.

²⁰En *La grilla y el parque*, p.381, Gorelik formula esta pregunta a propósito del "criollismo urbano de vanguardia", expresión acuñada por Beatriz Sarlo.

La cuestión del lenguaje (¿quién habla y escribe un español “aceptable”, libre de las influencias extranjeras producidas por los inmigrantes?), del cosmopolitismo (¿cuál es el internacionalismo legítimo y cuál internacionalismo amenaza y pervierte a la nación?), del criollismo (¿qué formas pueden incorporarse a la nueva estética y cuáles son simples manifestaciones folklóricas o desviaciones pintorescas?) son los temas en debate. Borges se pronuncia sobre todos ellos.²¹

Participó también en los debates sobre la ciudad descentrada, construyendo un territorio al cual refiere sus orígenes y los de la ciudad. Lo hará leyendo sus aspectos dinámicos, ese empecinamiento en cambiar día a día, así como sus permanencias, en las cuales radica su carácter.

Además de un polemista en la cultura argentina de los años veinte, Borges fue --como él mismo lo dijera respecto a Macedonio-- un “fervoroso espectador de Buenos Aires”, sujeto de una mirada desde y hacia el presente de la ciudad: “Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas.”²²

Solo o en compañía del fotógrafo Horacio Coppola, Borges sale a recorrer calles, toca paredes, elige ángulos y paisajes que aún ve. Andando, la ciudad de origen, de recorridos y de asombros, se le convierte en el territorio identitario desde el cual define su nacionalidad y en el horizonte de sus primeras búsquedas literarias. Así traza *El tamaño de mi esperanza*, texto donde formula su proyecto inicial: la fundación de los espacios culturales de la ciudad grande, el trabajo con el “idioma de los argentinos”. Un idioma que suena a chamullo de

²¹ B. Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*, p.47.

²² J.L. Borges "A quien leyere". *Textos recobrados*, p.162.

compadre y farolea con una ortografía que retruca las normas de la Real Academia Española, aunque aborde los temas más abstractos²³:

Ya Buenos Aires, más que una ciudá, es un país y hay que encontrarle la poesía, y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.²⁴

Como Periquito en "Literatura nuestra", Borges advierte la riqueza del presente urbano: la yuxtaposición de espacios y temporalidades diversas, la babel de acentos, razas y costumbres que la ciudad natal condensa y acaso no percibiera antes de ausentarse. Varios de sus primeros textos ordenan el plano de la ciudad territorializando imágenes naturalizadas por la cultura porteña de la época:

En este mi Buenos Aires, lo babélico, lo pintoresco, lo desgajado de las cuatro puntas del mundo, es decoro del Centro. La morería está en Reconquista y la judería en Talcahuano y en Libertad. Entre Ríos, Callao, la Avenida de Mayo son la vehemencia; Núñez y Villa Alvear los quehaceres y quesoñares del ocio mateador, de la criollona siesta zanguanga y de las trucadas largueras.²⁵

Una serie de postales dibujadas con rápidas pinceladas pintoresquistas, deslinda zonas cosmopolitas y zonas criollas y de inmigración; tiempos vehementes en el centro tradicional y tiempos lentos –propicios al ocio, la siesta, el truco y el mate-- en los suburbios criollos.

En otros textos, en cambio, Borges arrojará una mirada de comienzo, destinada a fundar la ciudad literaria extrañando sus percepciones. Y para ello lee las permanencias, en la cultura y en la ciudad.

²³ Y retomando así la aspiración de escribir el idioma americano con una ortografía propia que encontramos en escritores decimonónicos como Andrés Bello y el propio Sarmiento.

²⁴ "El tamaño de mi esperanza", en el libro del mismo nombre, p.9.

Invirtiendo la correlación determinista del culturalismo decimonónico, que de la llanura pampeana hacía el territorio de la barbarie, y de las ciudades de provincia los bastiones de la denostada cultura hispánica, Borges concibe una provincia poblada de símbolos creados por la literatura a partir de los tipos humanos del campo, y un escenario urbano magnífico y desierto:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! Buenos Aires es un espectáculo para siempre (al menos para mí), con su centro hecho de indecisión, lleno de casas de altos que hunden y agobian a los patiecitos vecinos, con su cariño de árboles, con sus tapias, con su Casa Rosada que es resplandeciente desde lejos como un farol, con sus noches de sola y toda luna sobre mi Villa Alvear, con sus afueras de Saavedra y de Villa Urquiza que inauguran la pampa. Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización.²⁶

Al igual que Periquito respecto a la literatura uruguaya, Borges borra y olvida para empezar, él mismo, desde el Génesis. Paradójicamente abarrotada de almas y vacía de una literatura que con su grandeza se avenga, Buenos Aires, en *El tamaño de mi esperanza* es un escenario "desierto y sin voz", salvo la propia, exhortando a la fundación de la literatura urbana; en el caso de Borges, de una literatura cuyas dimensiones épicas expresaran la grandeza de la ciudad-país.

Con las prácticas totalizadoras de la visión panorámica, capaz de abarcar zonas extensas allí donde la caminata sólo ve los tramos revelados sobre la marcha, Borges conjuga las prácticas abstractizantes de la lectura del plano; lee formas, y en esas formas, permanencias que concibe como destinos: "...hay

²⁵ "La pampa y el suburbio son dioses", *op.cit.*, p.22.

cosas que por sólo implicar destinos, ya son poéticas: por ejemplo, el plano de una ciudad, un rosario los nombres de dos hermanas”, escribe en “Profesión de fe literaria”.²⁷

Si pensamos en “esa capacidad de la imaginación que nace de lo concreto” de la cual hablaba el arquitecto Aldo Rossi, la imaginación del primer Borges parece nacer de ese plano de 1910 que impone a la Capital Federal la perduración en la forma de la cuadrícula: origen y destino.

Una u otra vez, Borges narra su experiencia de “habitador” de la ciudad, refiriendo a ella la elección de objetos urbanos o la urbanización de objetos tradicionalmente considerados poéticos. Así, escribe en el Prólogo a *Luna de enfrente*, poemario de 1925:

Quiero justificar el título, por si acaso. Luna de enfrente. La luna (la luna que camina con claridad, leí antenoche en Fray Luis de León) es ya un emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve aporteñada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle.²⁸

En la década en que admiraba a Macedonio “hasta el apasionado y devoto plagio”,²⁹ Borges comienza a cultivar un género en el que persistirá a lo largo de su vida, la autobiografía. En él encuentra la cifra perfecta para combinar lo que Macedonio llamaba “el Universo o Realidad” y su propio discurso: su calidad constitutiva de sujeto urbano. “Soy porteño, he nacido el mil novecientos en la parroquia de San Nicolás, la más antigua de la capital, al menos para mí”, escribe en una autobiografía de 1927, con claras resonancias macedonianas.³⁰ A través

²⁶ J.L. Borges, *Textos recobrados*, pp.143-144.

²⁷ J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p.150.

²⁸ J.L. Borges, "Al tal vez lector". *Textos recobrados*, p.220.

²⁹ J.L. Borges, "Macedonio Fernández". *Sur* 209-210, pp.145-147.

³⁰ J. L. Borges, *Textos recobrados*, p.301.

de autobiografías, prólogos y poemas donde reitera esta marca de origen y destino, Borges construye su propio territorio identitario, el barrio: “Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. ¡Y hasta esa patria chica –que fue la de Evaristo Carriego- se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear!”.³¹

Beatriz Sarlo sitúa la inserción borgeana en "las orillas", "zona indecisa entre la ciudad y el campo, casi vacía de personajes, salvo dos o tres tipos más presentes en las ficciones que en los poemas. El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística."³²

Como Le Corbusier pocos años después, Borges encuentra en sus caminatas suburbanas las “involuntarias bellezas de Buenos Aires”: las casas chatas, sus azoteas y patios “el lento carro”, las calles empedradas, los ángulos rectos en las esquinas del damero. Pero, a diferencia del barrio cordial y pintoresco, cuya mitología elaboraba el tango en estas décadas, el barrio borgeano carece de color local. Es ante todo límite (metáfora) de dos “realidades poéticas”: el arrabal y la pampa.

Yo escribí alguna vez –y vuelvo a escribir- que las dos poesías que manifiestan la realidad argentina son el arrabal y la pampa. [...] No quiero significar que nuestros corazones son inmovibles por un monte o por una quinta, ni soy un desamorado del centro, con su alumbrada noche, con sus algunos patios antiguos que ahora se han quedado sin cielo, con su tanta vida en tan chico lugar. Quiero dejar escrito sencillamente que la pampa y las afueras son enternecedoras de todo mirar argentino y son patrias manifiestas de nuestro sentir.³³

³¹ "De la dirección de Proa", *op.cit.*, p.208.

³² B. Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 43. Este concepto es ampliado en su libro sobre Borges.

³³ J. L. Borges, "La pampa". *ibíd.*, p.291.

En el barrio de las orillas, donde las calles desembocan en la pampa, Borges inscribe la memoria del devenir urbano. Para ello recurre a un tópico de la época: la contraposición entre la Europa antigua y la joven América, expresándolo como experiencia biográfica, relatada en primera persona, de dos temporalidades distintas. En "Página dedicada a Figari" (pintor de la orilla oriental), la temporalidad acumulativa propia de las ciudades se desplaza del otro lado del Atlántico, a la España morisca donde sitúa su versión del tópico del viejo mundo. De este lado del océano, localiza una temporalidad comparativamente veloz, paralela a la biográfica. Una temporalidad a la medida del hombre americano y su experiencia vital:

Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo – emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona-- es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.³⁴

La "impudente circulación" del tiempo de este lado del Atlántico, en incesante cambio, destruye los lugares de la experiencia; la ciudad se resiste a corroborar las figuraciones de la memoria. Persiguiendo esas imágenes fugitivas, el discurso borgeano irá trazando un circuito perimetral, resultado de la búsqueda metonímica ya no del barrio de la experiencia biográfica, fatalmente sometido a la temporalidad de las repúblicas jóvenes, sino de la esencia del arrabal; espacio asediado por la expansión de la ciudad sobre la pampa: "ayer fue campo, hoy es

³⁴ J. L. Borges, *ibíd.*, p.363.

incertidumbre/de la ciudad que del despoblado se adueña".³⁵ En este circuito de las orillas, producto de una cartografía heterodoxa que recorta pedazos de ciudad y la reconstruye en la sintaxis del objeto poético, Borges aproxima Palermo, Villa Ortúzar, Villa Urquiza, atraviesa la frontera e incluye también a Montevideo, localizando en la orilla oriental un espacio para la nostalgia del pasado biográfico y una parte del pasado de la ciudad-país: "Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó/ quietamente.[...] Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve."³⁶

Como Periquito en "Literatura nuestra", el joven Borges sale a la calle en busca del alma de la ciudad. Pero, a diferencia del cronista oriental, quien ubica la riqueza del presente urbano en los espacios de contraste, donde conviven temporalidades diversas, Borges crea un espacio interiormente homogéneo, siempre personal e íntimo con respecto a la voz que lo enuncia, siempre otro con respecto a la vehemencia de la ciudad moderna. Un espacio amenazado por la vivencia de la pérdida inherente a toda existencia humana y exacerbada en la existencia urbana "en estas repúblicas", donde el tiempo es de "impudente circulación". Frontera con la pampa, el arrabal borgeano es también una frontera con la ciudad moderna, que lo empuja y desaloja. Y en ese territorio de frontera Borges construye un escenario vacío de multitudes, donde no llega el ruido de los motores ni las luces de la ciudad: un escenario a la vez arcaico y esencial. Crea

³⁵ "Villa Urquiza". Este poema figuraba en *Fervor de Buenos Aires* en 1923. *Ibíd.*, p.168. La nota al pie refiere a otro poema, publicado en la revista *Alfar* en 1926, que figura en la página 248 del mismo volumen.

³⁶ Cito de la primera versión del poema "Montevideo", de 1924. Estas líneas persisten a lo largo de las posteriores reescrituras. *Ibíd.*, p.199.

así una distancia artística con respecto a la ciudad real, destinada a conjurar la “impudente circulación” del tiempo allí donde se manifiesta con mayor intensidad.

Con sus textos y conferencias Borges participa también en uno de los debates cruciales de la cultura argentina de la época: la búsqueda del origen de Buenos Aires, en la década del veinte, una historia tan indecisa como su centro.

Los relatos históricos sobre la Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Ayres (o Buenosayres) hablan de dos fundaciones: una en la costa, en 1536, durante el viaje del primer Adelantado, Don Pedro de Mendoza; otra en la meseta, en 1580, a cargo de Juan de Garay.³⁷ La primera fundación aparece imprecisa e insuficientemente documentada para la historiografía y, en todo caso, no se trataría de una fundación planeada y ritualizada según las Leyes de Indias³⁸ sino de un endeble asentamiento en la costa, a orillas del Riachuelo. Será el Intendente Mariano de Vedia y Mitre quien establezca el relato de fundación remontándolo a 1536 y ubicándolo en la meseta, en un decreto respaldado por la opinión de una comisión de historiadores nombrada *ad hoc* por el propio Intendente:

Es sabido que no existen documentos probatorios del lugar (menos aun de la fecha) de esa “primera fundación”. Detrás de la presunta científicidad de los argumentos de la Nueva Escuela Histórica para defender su hipótesis frente a las de Groussac o Madero, anida un acto de fe: si la primera Buenos Aires se hubiese fundado en el barro de las orillas del Riachuelo, como sostenía la versión tradicional, se habría reforzado la leyenda negra que presentaba a los expedicionarios como una banda de aventureros,

³⁷ “En el siglo dieciséis, los primeros intentos para lograr un mayor asentamiento, fracasaron; en 1541, los últimos remanentes de la expedición de Don Pedro de Mendoza –que contaba con mil hombres en 1536– abandonaron su asentamiento original en medio del hambre, indios hostiles y discordia interna. Juan de Garay, regresó de Paraguay, treinta y nueve años más tarde con sólo sesenta y cuatro hombres, entre españoles y criollos. Su modesto asentamiento persistía, no como el centro administrativo del dominio español de la región, sino como una avanzada.” Jonathan C. Brown, “De puesto de avanzada a centro comercial: Tráfico y comercio en el Buenos Aires colonial”. En *Buenos Aires 400 años*, p.21.

³⁸ Ver José Luis Romero, *Latinoamérica; las ciudades y las ideas*, cap.2, “El ciclo de las fundaciones”.

negándole a la ciudad (a la Nación) un origen glorioso; la fundación sobre la meseta, en cambio, tal cual se decretó, presentaba a los fundadores como parte de una orgánica conquista que planeaba y resolvía con ciencia y sentido común, la ocupación del territorio. Una primera síntesis entre los valores de la España pasional, religiosa, pero sabia y culta, y la pampa fecunda, queda así inscrita en el *locus* porteño.³⁹

Antes de que el intendente Alvear y su comisión de historiadores inauguraran un pasado para la ciudad, Borges escribe, en este contexto de debates, una versión provocativamente criolla y pendenciera de la fundación de la ciudad-país, "La fundación mitológica de Buenos Aires", poema publicado por primera vez en 1926 y modificado en posteriores ocasiones. Allí se expone una fundación alternativa, sustentada en la autoridad de la primera persona (criolla y porteña) por oposición a las versiones anónimas ("fantasías" o "una guayaba" en la primera versión, "embelecós" en versiones posteriores) atribuidas a las voces de los italianos ("los gringos de Boedo", "la Boca"), sinécdoque de la inmigración reciente. Y la construye como versión, desde la que se califica de "cuento" (mentira o narración ficticia), a los relatos de fundación de la ciudad y, por ende, al que el propio poema expone: "A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/La juzgo tan eterna como el agua y el aire".⁴⁰

En este poema, como en otros textos de esta época, Borges representa la elección subjetiva de un *topos* que convertirá en el referente de su discurso. En este caso, la elección del *topos* del relato biográfico, una manzana muy precisamente delimitada del barrio de Palermo, donde funda la ciudad y la autoridad de su discurso en tanto criollo *habitador* de la ciudad.

³⁹ A. Gorelik y G. Silvestri, *op.cit.*, p.24.

⁴⁰ Cito de la primera versión, "Fundación mitológica de Buenos Aires", de mayo de 1926. J.L. Borges, *op.cit.*, pp.239-240.

Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
 Pero son fantasías de los gringos de Boedo.
 Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.
 Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
 Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas.
 La manzana pareja que persiste en mi barrio:
 Guatemala Serrano Paraguay Gurruchaga.⁴¹

Con toda lucidez, Borges advierte que la búsqueda de los orígenes de la ciudad es en sí una empresa mítica, una manera de construir su esencia y, con ella, el destino revelado en la ciudad presente:

En éste, como en tantos otros tópicos de la cultura argentina, Borges, haciendo explícito su carácter mítico, es el que mejor ilumina sus móviles. Al oponer a los "embelecados fraguados en la Boca" una "fundación" alternativa, demuestra la función también mítica de esa búsqueda histórica, la verdadera necesidad de trazar la línea directa entre el origen y el destino: por qué no, entonces, un patio de Palermo, una estirpe.⁴²

Una forma del trazado, "una manzana entera", amalgama el origen y el destino de la ciudad con el origen y el destino individuales. Mediante una operación metonímica, Borges traslada la unidad menor de la cuadrícula a las proximidades de la provincia poblada de símbolos por la literatura, convirtiéndola así en otro símbolo ("allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses", afirmará en "La pampa"). Y en el traslado urbaniza no sólo el paisaje nacional, sino también el relato fundacional.

Gorelik advierte que sólo es posible comprender el gesto desafiante, provocativamente vanguardista del joven Borges, recordando la larga tradición

⁴¹ Borges, *loc.cit.*

de repudio y execración que pesa sobre la cuadrícula y la pampa. Ella arranca del culturalismo decimonónico, que hacía del damero español la prolongación ominosa y persistente de la pampa bárbara en la ciudad civilizada. Las reformas del Intendente Alvear aparecieron como una manera de conjurar el damero atravesándolo con avenidas e higienizándolo con parques; Buenos Aires, como otras ciudades latinoamericanas, emulaba así el París de Haussman mientras conservaba la marca del origen hispánico: el damero. A fines del siglo XIX se quiebra la identificación ominosa grilla/pampa; el campo (la pampa, la provincia), pasa a constituir el asiento de los valores puros en que se funda la nacionalidad, posición que pervive en los textos de Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, de 1933 y *La cabeza de Goliat*, de 1940. En la primera década del XX, el repudio hacia la grilla cambia de signo; ese trazado extendido que avanza hacia pantanos y descampados en el plano de 1910, representa la fuerza avasallante del capitalismo moderno homogeneizando el territorio de la Capital Federal.

Cundirá luego un criterio psicológico y estético de repudio hacia la cuadrícula. Así, los poemas de Alfonsina Storni representan una subjetividad asediada, condenada por el gris del cemento y la monotonía del trazado. En *Ocre* (1925) y *Mundo de siete pozos* (1934), las formas de la ciudad irrumpen en el mundo estrechamente subjetivo de su poesía:

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales
 Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,
 Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
 Me apagaron los tibios sueños primaverales.

⁴² A. Gorelik y G.Silvestri, *loc. cit.*

Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada
 En el vaho grisáceo, lento, que las decora.
 De su monotonía mi alma padece ahora.
 -¡Alfonsina!- No llames. Ya no respondo a nada.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
 Viendo en días de otoño tu cielo prisionero,
 No me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre sus calles rectas, untadas de su río
 Apagado, brumoso, desolante y sombrío,
 Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.⁴³

Tonalidades grises y ocre, ángulos rectos, líneas sin accidentes, configuran el paisaje urbano con trazos cubistas y, paralelamente, marcan un pesado destino de prisión y enterramiento. Alfonsina trae a la gran ciudad una mirada proveniente de los paisajes provincianos de San Juan y Rosario, y aún más atrás, de las montañas y valles del Ticino donde nació y vivió sus primeros años. Su experiencia de inmigrante va hilvanando paisajes de la experiencia, finamente atravesados por una perspectiva extrañadora en sus "Motivos de ciudad".

En estos años de invención de un pasado para la ciudad y de localización de su carácter, se produce la visita de Le Corbusier, quien en sus conferencias expone la angustia que le provoca una ciudad errática y sin espíritu. Retomando el tópico de la joven América *versus* la vieja Europa, el arquitecto sitúa en el joven

⁴³ "Versos a la tristeza de Buenos Aires". De *Ocre*. Alfonsina Storni, *Antología poética*, pp.119-120.

mundo americano la pujanza de que carece ya su continente de origen, y en Buenos Aires, la capital de la América Latina:

Cómo entonces, osar decirles que Buenos Aires, capital sud del nuevo mundo, aglomeración gigantesca de energía insaciable es una ciudad que está en el error, en la paradoja, una ciudad que no tiene espíritu nuevo, ni espíritu antiguo, pero simple y únicamente, una ciudad de 1870 a 1929, donde la forma actual será pasajera, donde la estructura es indefendible, excusable pero insostenible. [...] ¿La ciudad? Ella es la suma de los cataclismos locales, ella es adición de cosas desapropiadas; ella es un equívoco. La tristeza pesa sobre ella... La ciudad se ha convertido súbitamente en gigantesca: tranvías, trenes de los suburbios, autobuses, subterráneos hacen una frenética mezcla cotidiana. Qué desgaste de energía, qué despilfarro, qué falta de sentido [...] Buenos Aires es la ciudad más inhumana que he conocido: verdaderamente, su corazón está martirizado. Recorrí como un alucinado durante semanas sus calles sin esperanzas. Sin embargo, ¿dónde se siente como aquí tal potencial energético, tal pujanza, la presión incansable y fuerte de un destino inevitable?⁴⁴

De la “adición de cosas desapropiadas” en que se ha convertido súbitamente la ciudad, Le Corbusier rescata --como lo hicieron Borges y el fotógrafo Horacio Coppola en sus expediciones suburbanas-- el diseño simple, geométrico, de las casas antiguas; reconoce en él un cubismo espontáneo, netamente modernista, que la intervención arquitectónica y urbanística inscribirá en los edificios y monumentos del centro en la década del treinta como un llamado al orden y la armonía frente a la mezcolanza de estilos, al *cocoliche*⁴⁵ modernizador que lo había invadido.

Como resultado de su visita, Le Corbusier proyectará una plataforma de rascacielos sobre el Río de la Plata destinada a *cit  des affaires*, restituyendo a la

⁴⁴ Citado por Beatriz Sarlo . "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". p.16.

⁴⁵ El *Diccionario enciclopédico Grijalbo* define así el término *cocoliche*: " RPlata. Castellano macarrónico hablado por los inmigrantes italianos.// com. Quien habla de ese modo." p.445. Por extensión, se aplica este término a diversas formas de la cultura que implican mezcla o hibridez.

ciudad los límites establecidos por Juan de Garay en 1580. Otra mirada refundacional, esta vez, en formas arquitectónicas.

En la interpretación de Beatriz Sarlo, en sus conferencias ante Amigos del Arte, Le Corbusier “dramatiza el trazado de la plataforma ficcionalizando [...] su llegada a Buenos Aires en barco” y recuperando, en actos y en proyecto, la perspectiva del río, cuya pérdida le había angustiado al entrar a la ciudad”.⁴⁶ Por su parte Gorelik, quien tilda al proyecto de "utopía conservadora", interroga las imágenes sobre el fondo de la historia y el plano de la ciudad:

Le Corbusier sintoniza la ambición restauradora de la élite local descubriendo con celeridad los mitos más arraigados y profundos de la relación entre Buenos Aires y su historia: el equilibrio de la ciudad descentrada debía recuperarse, pero no desplazando el viejo centro hacia los nuevos suburbios, sino inventando una nueva ciudad sobre el río, capaz de devolver centralidad al corazón tradicional y recrear el “espíritu” de la ciudad colonial. Un gesto refundacional que busca probar la vigencia, en términos de figuración modernista, de los modelos de ciudad concentrada a la manera de la tradición parisina, con grandes modificaciones en el corazón [...] y un enorme *hinterland* poblado por quintas suburbanas.⁴⁷

Además de decretar un pasado para la ciudad, De Vedia y Mitre logra recuperar el sentido del espectáculo urbano que había caracterizado a Alvear, restituyendo el imaginario dinámico de las ciudades modernas. Con espectacular celeridad, en apenas sesenta días se construye e inaugura en 1936 la obra cumbre del Cuarto Centenario, el Obelisco, ubicado en la intersección de tres avenidas abiertas entonces y sobre el túnel de dos líneas de subterráneos en construcción.

⁴⁶ B. Sarlo, *ibídem*, p.17.

⁴⁷ A. Gorelik, *op. cit.*, p.335.

Con su método radiográfico, Martínez Estrada interroga imágenes que se mueven y descongelan las fotografías de postal conmemorativa. De singular manera, este provinciano desanda el camino entre el Obelisco y la Pirámide. El monumento moderno, de inspiración europea o americana, “pero más inspirado por el de Tannenbergr que por el de Washington”,

representa la pujanza abstracta de la ciudad de todos y de nadie, la juventud sin ideales concretos y el asombroso aumento de la población vegetativa. Buenos Aires recobra por él su blasón de ciudad cosmopolita, sin alma ni carácter. Si históricamente el Obelisco marca el fin de la era de la Pirámide, políticamente marca la ruptura casi definitiva de la nacionalidad. El símbolo de la ciudad es ahora una abstracción.⁴⁸

Entre los tiempos de la ciudad, Martínez Estrada enaltece los de la segunda fundación, racional y planeada, y los de la ciudad heroica de los próceres, cuyas persistencias lee en la provincia y en la Pirámide de Mayo. Las construcciones del subterráneo corroen los símbolos, tanto de la ciudad de los próceres como de la ciudad abstracta:

Ambos monumentos vinieron a quedar en el aire, por socavárseles antes o después la base, por las excavaciones para los subterráneos[...] los dos símbolos del pasado y del porvenir quedaron fundados sobre huecos, que es más o menos lo que nosotros hemos hecho al construir en el aire y al quitarle a la historia y a la grandeza efectiva del país sus cimientos verídicos y naturales.⁴⁹

Pero quizás el planteo más novedoso de Martínez Estrada consiste en representar la ciudad como frontera, límite, muro construido sobre una escisión. La elección de 1536 para situar allí y entonces el origen de la ciudad y la nación, trae a la superficie la presencia soterrada de la frontera, ya no el límite político del

⁴⁸ *La cabeza de Goliath, microscopía de Buenos Aires*, p.64.

⁴⁹ *Ibíd.*, p.62.

país contemporáneo, sino del vasto territorio desde el cual venían los malones indígenas a asolar las poblaciones criollas, durante la colonia, frontera entre la civilización y la barbarie. La celebración instauro en la ciudad moderna el miedo de los ancestros, la amenaza de la anomia y el despojo:

Es el miedo a los campos que yacen bajo el pavimento, como si de pronto pudieran surgir hordas que nos pasaran a cuchillo; como si lo que tenemos y amamos nos pudiera ser arrancado en nombre de un derecho bárbaro e inclemente. La tierra desde lejos nos transmite ese pavor. [...] Una ciudad inestable y atroz reposa muda y quieta, dentro o debajo de las otras.⁵⁰

La metáfora del espacio de la frontera se entreteteje con otras para minar las construcciones optimistas del Cuarto Centenario: “Buenos Aires es un muro en el horizonte urbano que impide contemplar el interior”.⁵¹ Y transgrediendo las cartografías, Martínez Estrada concibe a Buenos Aires como un territorio lindante con Europa, cabeza cercenada de un país gigantesco. Nadie como él supo ver los desfases entre la capital y la provincia; era un provinciano trasplantado a la ciudad y vivió las diferencias como un tajo, como una mutilación en el cuerpo mismo de la nación; sus percepciones de la urbe nacen de esa totalidad dolorosa.

Las demoliciones previas a las obras que renuevan el centro de la ciudad convierten la destrucción en espectáculo y evocan los cataclismos del Intendente Alvear en el siglo XIX. Roberto Arlt, otro fervoroso espectador de Buenos Aires, contempla y compara el paisaje polvoriento con las imágenes de la Guerra Civil

⁵⁰ *Ibíd.*, p.16.

⁵¹ *Ibíd.*, p.80.

Española que la prensa, incluidas sus propias crónicas en el diario *El Mundo*, instalaban en el espacio porteño:

Nubes de arena como en el desierto africano, en el centro de Buenos Aires. Demoliciones en la calle Cangallo. En Carlos Pellegrini. En Sarmiento. Edificios despanzurrados. Castillos de naipes en ladrillo y papel. [...]Divago en este paisaje muy semejante al que debió ofrecer Madrid en los días de la evacuación. Interiores como descoyuntados por explosiones. En ciertos dormitorios la pátina del papel se aclara, deja el calco de muebles que ya no están. [...]Las palas rechinan en el suelo con graznidos de matracas. Hay veredas techadas por andamiajes tan bajos que súbitamente el caminante se siente transportado a las callejuelas moriscas de Tetuán. [...]El paseante puede recoger apuntes modernistas.⁵²

Arlt no enfatiza los hogares destruidos como lo hará Martínez Estrada, sino el espacio en transformación y en disponibilidad; allí cava los cimientos para lo aún inexistente, para la construcción que vendrá; es un futurista *avant la lettre*:

Ver destruir es el espectáculo que más gusta presenciar al hombre porque su instinto le dice que tras de lo que se ha demolido tiene que levantarse algo nuevo. El hombre desea lo nuevo, lo busca y se entusiasma en su posibilidad. De ahí la repugnancia que experimenta hacia el pasado la mayoría de los seres normales, porque el pasado es siempre, rotundamente, la negación del hoy.⁵³

Sin embargo, junto con el entusiasmo por lo nuevo e insólito, crónicas y ficciones arltianas representan conflictos entre los diversos tiempos urbanos. “El espíritu de Corrientes no cambiará con el ensanche” se titula una de sus crónicas (1928), concidiendo con la bohemia artística y tanguera que ubicaba allí el corazón de la ciudad, resistente a las modernizaciones. Las utopías sociales de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se gestan en la “vida puerca” de Buenos Aires, y se cimentan en la existencia de una red prostibularia.

⁵² R. Arlt, "Demoliciones en el centro", publicada en el diario *El Mundo* el 19 de abril de 1937. *Aguafuertes*, pp.292-294.

⁵³ "Nuevos aspectos de las demoliciones", *op. cit.*, p.296.

Pero acaso sea en *El amor brujo* donde mejor aparecen estos conflictos. Estanislao Balder oscila entre “la Sinfonía del Amor Humilde”, ejecutada por el tintineo de los cubiertos en la mesa familiar y “el Amor Brujo, violento y batido con estridencias de cobre en la Danza del Fuego”.⁵⁴ Y como Erdosain, viaja constantemente sobre rieles: de la Estación Retiro al Tigre, del centro al suburbio y viceversa, yuxtaponiendo en la sintaxis del recorrido ferroviario miles de instantáneas de la ciudad. De similar manera que Martínez Estrada o Borges, Arlt percibe la ciudad de las construcciones en altura, esa que sueña con parecerse a Nueva York, en apretada vecindad con la de casas bajas, de alcornica hispánica o pobreza reciente. Percibe montado en la pupila de un protagonista tan sensible y neurótico como todos los suyos, pero lo ha concebido ingeniero, dotándolo así de un especial ojo para las formas y colores del paisaje. Ingeniero y forjador de utopías arquitectónicas:

Su proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo. Los ingenieros de Buenos Aires eran unos bestias. Él estaba de acuerdo con Wright.

Había que substituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. Y entonces, en vez de calcular estructuras de acero para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilónicas, perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad.⁵⁵

Como el proyecto de Le Corbusier (cuyo diseño evoca), la red de rascacielos de Balder quedará en la perfección del papel, frustrada esta vez por la cursilería rampante de las relaciones amorosas y la vida gris de este ingeniero de imaginación futurista y cotidianeidad mediocre.

⁵⁴R. Arlt, *El amor brujo*, p.164.

Hijo de inmigrantes de lengua germánica e italiana, Arlt se apodera de una lengua que no es la materna; se acriolla recorriendo la ciudad palmo a palmo y narrándola para un público porteño ansioso de futuro y asombrado ante el presente, quizás tan carente de raíces hispanas como él mismo. Hay en sus textos una distancia; acaso la que media entre la América soñada por los inmigrantes o la ciudad moderna construida por la mirada urbanística, y ese territorio cotidiano desde donde se escribe la crónica o se imaginan las novelas.

Mariano de Vedia y Mitre concibió todo un proyecto de ciudad desde el punto de llegada, en un relato donde confluyen la utopía de origen y el deseo de modernización; una operación cultural que la gestión urbanística inscribió en las construcciones en cemento y el discurso historiográfico en el relato de orígenes. La literatura construirá una ciudad análoga mirando al Buenos Aires del Cuarto Centenario, a sus construcciones culturales de las que forma parte. La ciudad de las orillas y las fundaciones alternativas en los textos de Borges, la del plano lapidario en los de Alfonsina, aquella de las biografías sin pasado donde todo se inaugura en los de Macedonio, la abstracta y desgajada del cuerpo doliente de la nación en los de Martínez Estrada; la de contrastantes contigüidades y desfases temporales en los de Arlt y Onetti.

⁵⁵ R. Arlt, *op.cit.*, p.51.

II. MONTEVIDEO: ORIGEN Y RESIDENCIA

Montevideo, siempre inconclusa, siempre en construcción, ha sido siempre una realidad y al mismo tiempo un proyecto, una aspiración colectiva.

Arq. Mariano Arana, 1997

CELEBRACIONES

Una crónica de 1912, que la Intendencia del arquitecto Mariano Arana eligiera como portal a la ciudad virtual, presenta un Montevideo de 250.00 habitantes y un paisaje moderno en construcción:

Fundada, de orden del rey de España don Felipe V, por el Gobernador y Capitán General de Río de la Plata Mariscal de Campo don Bruno Mauricio de Zabala, el día 20 de enero de 1724, según unos, y el 24 de diciembre de 1726 según los más, aunque no faltan historiadores que indican otras fechas. [...] Sus calles son rectas y espaciosas, menos las de la parte más antigua de la ciudad, que adolecen del defecto de ser angostas, pero algunas correspondientes al ensanche tienen una soberbia amplitud, como el bulevar Artigas, la avenida Brasil, la rambla de los Pocitos y otras varias, todas flanqueadas por árboles y algunas dotadas de jardinillos. El ancho de las aceras es proporcional al de las calles estando éstas adoquinadas unas, empedradas las más y asfaltadas varias de ellas y sus dos principales plazas, que son la de la Constitución y la de la Independencia. Su edificación es muy variada, encontrándose todavía construcciones del tiempo de la dominación española, y de diferentes épocas posteriores, si bien van siendo paulatinamente reemplazadas por una edificación moderna, hermosa y de exquisito gusto, tanto en el casco de la ciudad como en los alrededores. Nótase sin embargo, **notoria pobreza en el ornato público**, pues **carece de monumentos, estatuas**, etc., si bien existe el proyecto de erigir algunas consagradas a honrar la memoria de varios próceres dignos de eterno recuerdo, como Colón, Zabala, Artigas, Varela, Garibaldi y otros. En cambio Montevideo cuenta con excelentes y completos servicios municipales, como cloacas, aguas corrientes, alumbrado eléctrico y de gas, dos líneas telefónicas, multitud de tranvías eléctricos que la cruzan en todo sentido y que se prolongan por las cercanías de la ciudad, al extremo de que los viajeros que la visitan aseguran que no existe en el mundo ninguna otra población que, relativamente, cuente con tantos eléctricos como Montevideo, ni que la superen en la calidad de los servicios que éstos

prestan a sus 250.000 habitantes; numerosos carruajes de plaza y veloces automóviles de alquiler completan aquel servicio. Entre los edificios antiguos deben citarse la Catedral y el Cabildo, modelos de elegancia, y entre los modernos el palacio Legislativo, en construcción, la Universidad, el Instituto de Química, la Facultad de Medicina, la Escuela Agronómica, la Penitenciaría, que se asegura que es la mejor de Sudamérica, el Hospital Militar, el de niños, algunos edificios escolares, el cuartel de los Blandengues, la estación central de ferrocarriles, varios templos, mercados, asilos, teatros, cementerios, pero nada superará al palacio gubernativo en proyecto, que vendrá a ser la obra magna que dará carácter a la ciudad de Montevideo [...] una excursión por las principales calles de Montevideo y a través de sus más populosos barrios evidencia que esta ciudad es rica y productiva, y laboriosos sus habitantes. Su puerto, que admite embarcaciones hasta 7.50 metros de calado, no está todavía concluido, pero ya va siendo pequeño para las necesidades de una población que evoluciona rápidamente en el sentido del más extraordinario progreso. En fin, Montevideo es una ciudad hermosa que se visita con agrado y de la cual los viajeros se alejan con sentimiento, pues a las bellezas que dejamos enumeradas hay que agregar la sencillez de las costumbres de sus moradores, su carácter franco y su espíritu esencialmente democrático, generoso y liberal.⁵⁶

Nacido en el barrio Sur en 1909, Onetti abre los ojos a una ciudad cuyos cronistas representan evolucionando "rápidamente en el sentido del más extraordinario progreso". De su pasado queda muy poco: una fundación de fecha discutible, algunos personajes históricos tan importantes como para dedicarles monumentos (entonces en proyecto) que evoquen sus historias, y algunos edificios antiguos de los cuales sólo "deben citarse la Catedral y el Cabildo, modelos de solidez y elegancia".

En la década de 1920, la República Oriental de Uruguay se apresta a celebrar los primeros cien años de su Independencia. Apremiado por la cercanía de las fechas, el país cierra un ciclo de su historia y lo inscribe en el paisaje

⁵⁶ "Una crónica de Montevideo". De: Orestes Araújo, *Diccionario geográfico del Uruguay*. 2 ed. Montevideo, 1912. Página de la INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO. De aquí en adelante, las expresiones que aparecen en negritas corresponden a mis subrayados.

montevideano. Según el historiador Gerardo Caetano, se consolida entonces una fuerte propuesta simbólico-política orientada a dejar una huella importante y perdurable en los sentimientos de pertenencia cívica de los ciudadanos uruguayos.⁵⁷

Se narra un siglo de la historia del país como el pasado de un proyecto cuya cima se alcanza en ese preciso momento, y se le adjudica una temporalidad progresiva, sin quiebres ni retrocesos importantes en lo concerniente al pasado, mientras se vislumbra un futuro aún mejor, con una tonalidad segura y optimista. Paralelamente, se inscribe el ciclo acabado en el espacio urbano mediante monumentos y edificios públicos, así como en una profusión de textos donde confluyen la geografía, la historia, los datos estadísticos destinados a construir discursivamente el país y su capital. Entre ellos destaca *El Libro del Centenario*: 1.100 páginas de texto lujosamente presentadas por la Agencia de Publicidad Capurro y Cía. por encargo oficial y con la supervisión del Ministerio de Instrucción Pública.⁵⁸

Pocos años después, las huellas de estos relatos monumentalizantes se leen, ya fisuradas, en los discursos sobre el país y su capital, así como en el propio paisaje montevideano.

LOS TIEMPOS DE LA CIUDAD

La crónica de Orestes Araújo pasa a vuelo de pájaro por encima de las construcciones de un siglo de colonia y ochenta años de vida independiente,

⁵⁷ G. Caetano. "Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario", pp.20-22.

⁵⁸ " Desde la historia política hasta las riquezas naturales, la vida departamental y la cultura, "todo" estaba allí, ilustrado con 3.500 grabados a dos tintas, 40 mapas y 150 gráficos. Era el canto orgulloso y optimista de una sociedad que se percibía a sí misma como próspera, libre y plena de posibilidades." Gerardo Caetano y José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay; de la Colonia al MERCOSUR*, p.130

que "van siendo paulatinamente reemplazadas por una edificación moderna, hermosa y de exquisito gusto". Su discurso resume casi un siglo de historia del país que, junto con su vida independiente, inicia la expansión de su capital derrumbando las murallas de la ciudad colonial, restos en piedra del pasado inmediato y cinturón constrictor de la ciudad.⁵⁹

La ubicación de Montevideo en una pequeña península determinó que la ciudad creciera a extramuros. A diferencia de otras ciudades, incluida Buenos Aires, Montevideo no se moderniza renovando la ciudad tradicional, sino incorporando nuevos territorios en sucesivos ensanches que irán incluyendo los suburbios preexistentes.⁶⁰ Un modelo de expansión que Sarmiento observa en 1845, en su visita a la capital sitiada durante la Guerra Grande, y que formulará luego para Buenos Aires: la ciudad nueva.

En 1836, la población se sentía estrecha en el antiguo recinto de la ciudad. Una *banda negra* compró los eriales vecinos, subdividiéndolos en calles anchas y espaciosas, i en lotes de terrenos que se vendían a 4 reales la vara. Ahora aquellas playas desnudas entonces, sirven de cimiento a palacios suntuosos; las rocas que lo afeaban, se han convertido en canteras que dan a la construcción la solidez i barniz europeo, i la vara de terreno en este momento está tasada a onza de oro.

De 1835 hasta 1838 habían llegado 9,551 *extranjeros* i se edificaron 269 casas.

⁵⁹ Una ley emanada de la Asamblea General del 25 de agosto de 1829, a cuatro años de la independencia, dispone la demolición de las fortificaciones terrestres de la Plaza de Montevideo, comenzando por el antiguo Portón de San Pedro y obras exteriores: "De hecho, el decreto de demolición de 1829, aunque a ritmo lento y supeditado al desarrollo urbano, fue inexorablemente cumplido, destruyendo y sepultando la mayor parte de las construcciones progenitoras de la ciudad fortaleza de San Felipe y Santiago de Montevideo. Y así permanecieron, sin mayor inquietud de la ciudadanía, como desechos de un pasado reciente." La puerta de la ciudadela fue retirada y recién se la regresó al lado oeste de la plaza Independencia, a pocos metros de su sitio original, en 1959. Ver Liliana Carmona, "De fortificaciones y ciudad".

⁶⁰ Obviamente, toda ciudad crece incorporando nuevos territorios. Pero quiero insistir en el hecho de que Montevideo y Buenos Aires siguen modelos diferentes, en tanto ellos significan de otra manera la historia. "Buenos Aires se decidió por las demoliciones", afirma José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p.276.

De 1838 hasta 1842, 22, 381 emigrantes i 502 casas edificadas. A la par del desenvolvimiento de la población europea en Montevideo, ha ido la riqueza.⁶¹

El ensanche de Montevideo aparece en este relato de viaje como un avance de la civilización en el espacio de la barbarie, y el sitio (en el cual participan las fuerzas de Juan Manuel de Rosas) como una amenaza de la frontera sobre la ciudad: "Pero en 1842, hai un punto final puesto al progreso, a la europeificación de Montevideo; los aborígenes se aproximaban a las puertas de la ciudad con sus cañones i sus lanzas."⁶²

Sarmiento, quien ese mismo año publica el *Facundo*, ve en Montevideo el impulso civilizador de la ciudad nueva sobre el territorio, la conversión de la playa inhóspita en habitación suntuosa, de la piedra en cantera, de la población criolla en "europeificada". Precisa sus observaciones con cifras y pequeños cuadros estadísticos; recoge "datos" que, con la evidencia de la realidad observada, corroborarán la factibilidad de su propio proyecto de nación (en el *Facundo*, "Presente y porvenir"). En la avanzada de ese proyecto coloca una ciudad enriquecida gracias al comercio que vislumbra en Montevideo y desea para Buenos Aires: "quien dice comercio dice riqueza, i por lo que hace a la que contienen las ciudades, ésta es la principal".⁶³

Sarmiento observa el primer ensanche de Montevideo (1829-1836), que extiende el trazado hacia el este (el Cordón) y se denominará, precisamente, "Ciudad Nueva". El segundo ensanche (1889) rodea a ésta a partir del

⁶¹ Cfr. Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África i América: 1845-1847*, p. 29 y ss. Cito de la excelente edición de ALLCA XX porque, entre sus muchos méritos, conserva la ortografía que Sarmiento proponía en sus trabajos sobre el lenguaje.

⁶² D.F. Sarmiento, *loc.cit.*

⁶³ *Idem.*

“Boulevard de Propios” en una nueva expansión.⁶⁴ Este último marca un hito en el proceso de metropolización, del cual hablan, en la crónica de Araújo, el relevamiento de servicios y transportes, las propias cifras: no sólo ha crecido la ciudad, sino que las relaciones sociales tienden ya a la abstracción y la cuantificación y se modifica totalmente la renta del suelo, proceso cuyos comienzos registra el relato de viaje de Sarmiento. A comienzos del siglo XX, la crónica de Araujo aparece teñida por la ideología del reemplazo en aras del progreso, traída aquí como un problema de estética y no de renta del suelo.

El modelo de crecimiento favorece la contigüidad y la yuxtaposición de temporalidades en el espacio urbano; la demolición de las murallas de la ciudad colonial o los desplazamientos de sus partes aparecen, por ende como procesos de ruptura de sintagmas y de combinación de fragmentos preexistentes en sintagmas diferentes, donde la significación es otra. La demolición de la muralla convierte a la Ciudad Vieja y a la Ciudad Nueva en espacios contiguos con una zona de transición: la Plaza Independencia. Descontextualizadas por la demolición de la estructura que daba sentido al contorno de la Ciudad Vieja, la Catedral y el Cabildo se reinsertan en la sintaxis de la crónica de 1912 como "modelos de elegancia", en la clave de recuperación del valor estético de la arquitectura colonial que se verifica también en la otra orilla en la década del veinte.

⁶⁴"[. ..]el diseño del ensanche regular (la Ciudad Nueva) fue realizado entre 1832 y 1836 por José María Reyes: su articulación con la ciudad vieja en la Plaza Independencia fue realizado entre 1836 y 1842 por el arquitecto italiano Carlo Zucchi, de importante actuación en el Río de la Plata en esas décadas." Adrián Gorelik. *La grilla y el parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, p.82.

"Esta ciudad es rica y productiva", anota Araujo. Y unas líneas antes, "Nótase, sin embargo, notoria pobreza en el ornato público". Eliminar esta brecha entre el alma de la ciudad y su cuerpo perceptible es uno de los proyectos de un país que pronto cumplirá sus primeros cien años de vida independiente.

Según Caetano, la propuesta simbólico-política del Centenario se organiza siguiendo un modelo endointegrador, uniformizante, que se expande desde el Estado y privilegia la meta del "crisol de identidades", la fusión, sobre cualquier intento de armonizar lo diverso desde el respeto de las tradiciones preexistentes, cuando los movimientos migratorios hacia el Río de la Plata han dado ya al país la característica población de aluvión.⁶⁵ La idea de una sociedad hiperintegrada constituye una de las caras de la construcción del "país modelo", cimiento del proyecto de nación en estos años. "Aprovechemos estos tiempos de formación para construir el país modelo", escribe el Presidente José Battle y Ordóñez.⁶⁶

Así el *Libro del Centenario*, vitrina del proyecto y la memoria oficiales, exhibe un país modelo donde se ha cerrado el ciclo de los proyectos en apenas un siglo:

La finalidad de este libro no es otra que la de poner en evidencia, ante propios y extraños, los progresos realizados por el país, en las diversas esferas de su actividad orgánica, desde la Declaratoria de la

⁶⁵ Según Pi Hugarte y Vidart, la formación del "pueblo" uruguayo "ha sido francamente aluvional: sobre una pequeña base indígena, escasamente mestizada y tempranamente extinguida, se superpusieron sucesivas oleadas de inmigrantes europeos que dieron una fisonomía propia a la población uruguaya. El aporte africano, importante en su tiempo, fue también absorbido en alto grado". R. Pi Hugarte y D. Vidart. *El legado de los inmigrantes - I afroamericanos y fronterizos*, p.8.

⁶⁶ Carta a Domingo Arena, citada por G. Caetano, *op. cit.*, p.54. El "crisol de identidades", así como el "país modelo", metas de la intervención estatal en las primeras décadas, persistirán como construcciones del imaginario a lo largo del siglo, y serán fuertemente cuestionadas, como lo son en este estupendo artículo de Caetano: "Esa "sociedad hiperintegrada" fue en algún sentido una nueva traducción de la idea del "país modelo", que si bien tuvo un éxito indudable en la forja de una nacionalidad inclusiva que impedía grandes marginalizaciones socioculturales o políticas, pagó también los costos de una integración demasiado referida a la medianía y a ciertos estereotipos sociales y culturales, lo que a menudo terminó ambientando en forma indirecta la sanción a la diferencia y aun a la innovación." *Idem*, pp.21-22.

Independencia Nacional formulada por la Asamblea Nacional Constituyente reunida en la entonces Villa de San Fernando de la Florida, el 25 de Agosto de 1825, hasta nuestros días. [...] Todo lo ha hecho el Uruguay en una centuria de vida libre. Desde la consolidación y perfeccionamiento de sus instituciones públicas y privadas, hasta la obra material de sus ferrocarriles y carreteras, de sus grandes puentes, de sus modernos edificios, de sus magníficos puertos, de su cultura integral, del desarrollo de sus industrias en pleno florecimiento auspicioso, de sus comercios, de sus grandes entidades bancarias que ocupan lugar prominente en las actividades internas, de su crédito perfectamente saneado y el cumplimiento normal de todas las obligaciones contraídas.⁶⁷

La fachada unívoca y acabada del país es, de hecho, una construcción reciente y proyectada con premura, sobre la fecha de las celebraciones.

Un aspecto fundamental del imaginario endointegrador que señala Caetano fue reescribir el relato de la historia del país independiente, y, en primer lugar, reconocer un héroe fundacional y reconocerse en él.⁶⁸ Así, el 28 de febrero de 1923 se inaugura un monumento ecuestre a José Gervasio Artigas en la Plaza Independencia, zona de indecisión y provisoriedad durante el siglo XIX.

Compruebo con asombro --porque para mí el monumento siempre estuvo allí y Artigas fue siempre el padre de la patria-- que el monumento a Artigas y su emplazamiento en el centro de la Plaza poseen una historia laberíntica. El 27 de diciembre de 1836, un decreto del Presidente Oribe dispone la creación de la Plaza Independencia en el espacio que ocupaba la antigua Ciudadela, donde funcionaba entonces un mercado público. Al año siguiente, el arquitecto italiano Carlo Zucchi presenta un proyecto para este espacio; su ejecución se verá retrasada por la Guerra Grande (1839-1852), que convierte a Montevideo en la

⁶⁷URUGUAY. CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN. *El libro del centenario del Uruguay, 1825-1925*. p.5.

ciudad sitiada que veíamos en la primera visita de Sarmiento. La demolición de la Ciudadela acaba recién en 1879. El 25 de agosto de 1881 se coloca allí la piedra fundamental del monumento a Joaquín Suárez (presidente del Gobierno de la Defensa de 1843 a 1852). Otro 25 de agosto, esta vez de 1916, se inaugura una fuente luminosa del arquitecto francés Emile Cordier en el centro de la plaza, la cual se trasladará al Prado para dar lugar al monumento a Artigas. Una ley del 5 de julio de 1883 dispone la erección de un monumento ecuestre, en bronce, a José Artigas en la Plaza Independencia. Años después, en mayo de 1907, un decreto del Poder Ejecutivo echa a andar esta obra, homenaje "a la inmortal memoria del general José Artigas, precursor de la Nacionalidad oriental, prócer insigne de la emancipación americana".⁶⁹ El monumento se inaugura cuarenta años después de la primera disposición legal para su erección; con él se clausura simbólicamente la "leyenda negra" de Artigas,⁷⁰ desde entonces, y con la solidez del bronce, "el Padre de la Patria":

El 28 de febrero de 1923, en el último acto público de la presidencia del doctor Baltasar Brum, se inauguró el monumento a Artigas en la Plaza Independencia, obra del escultor italiano Ángel Zanelli. Los tiempos de la "leyenda negra" quedaban definitivamente atrás y el "culto laico" al héroe fundacional parecía ganar todas las unanimidades. La figura del Prócer se

⁶⁸ Algunas de las ideas que expongo en esta parte, me fueron sugeridas por la lectura de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

⁶⁹ Citado por Fernando Assunção e Iris Bombet Franco. *La ciudad vieja*, p.125.

⁷⁰ La "leyenda negra" de Artigas incluye los rasgos de contrabandista, degollador, caudillo primitivo y bárbaro; buena parte de su versión escrita estuvo a cargo del centralismo bonaerense. Caetano y Rilla recuerdan algunos juicios de Bartolomé Mitre: "hombre primitivo" de "vistas mediocres [y] sin cultivo", que tiene la hipocresía solapada del gaucho malo". Sarmiento, en sintonía con Mitre dedica algunas líneas de su Facundo a reseñar los métodos de "muerte por enchalecamiento" que Artigas "inventara" y "legara" a Rosas." G. Caetano y J. Rilla, *op.cit*, p. 24.

volvía así la encarnación simbólica de los valores nacionales. La escultura de Zanelli había prevalecido en las instancias finales del concurso sobre la propuesta de un "Artigas" mucho más nativista a cargo del uruguayo Juan Manuel Ferrari, la que fue descalificada [...] por su excesivo criollismo que, a juicio del jurado, le restaba dimensión heroica y contenido universal.⁷¹

La resolución del espacio de la Plaza Independencia parece suturar las brechas entre la temporalidad de la colonia, refugiada en la Ciudad Vieja, y la temporalidad progresista de la Ciudad Nueva, cuyo símbolo será el Palacio Salvo, el primer rascacielos montevideano (inaugurado en 1924), con una cara hacia la Plaza y otra la hacia la ciudad Nueva.⁷²

Dos jóvenes poetas saludan a esta primera y durante años única torre en el paisaje urbano (si se exceptúa la modesta azotea de la Ciudad Vieja en la cual Julio Herrera y Reissig sueña su Torre de los Panoramas). Después de reclamar para su poemario *Palacio Salvo* la calificación de "poesía nueva a base de sensibilidad nueva" mediante un epígrafe donde cita a Vallejo,⁷³ Juvenal Ortiz Saralegui inicia el texto con una composición homónima, a la cual agrega el subtítulo " antipoema":

Radiotelefonía de un letrero luminoso
Los ojos oyen colores;
Están alerta

⁷¹ "G. Caetano, *op.cit.*, p.32.

⁷² Este edificio, de unos treinta pisos, es obra del Arq. Mario Palanti, quien también construyó el Pasaje Barolo (1923) en la Avenida de Mayo, en el centro de Buenos Aires, con un modelo casi idéntico.

⁷³ "La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana, y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. César Vallejo". J. Ortiz Saralegui, *Palacio Salvo; poemas*.

Los radio-escuchas de los horizontes.

Super SUPER... Suuuuper...
 Trasmite PALACIO SALVO:
 Es el tango del anuncio
 De una orquesta de 5 músicos verdes

Super...
 Araña una descarga.

-Hola, hola, holahola...
 Trasmite PALACIO SALVO!

--Están alerta
 están alerta
 los radios - escuchas de los horizontes!⁷⁴

Además del poemario de Ortiz Saralegui, en 1927 (año memorable para las vanguardias), aparece *El hombre que se comió un autobús; Poemas con olor a nafta*, de Alfredo Mario Ferreiro, un texto con sabor a greguería cuyo valor literario pasó desapercibido durante mucho tiempo. Armado como series de poemas que conforman las piezas de un automóvil, ícono de la modernidad vanguardista, el libro incluye en su sección "Radiador" el "Poema del rascacielos de Salvo":

El rascacielos de Salvo
 es una jirafa de cemento armado
 con la piel manchada de ventanas.

Una jirafa un poco aburrida
 porque no han brotado palmeras de 100 metros.

Una jirafa empantanada en Andes y 18,
 incapaz de cruzar la calle,
 por miedo de que los autos
 se le metan entre las patas y le hagan caer.

¡Qué idea de reposo daría un rascacielos
 acostado en el suelo!

⁷⁴. No hay números de página; éste es el primer poema de *Palacio Salvo*.

Con casi todas las ventanas cara al cielo.
Y desangrándose por las tuberías
del agua caliente
y de la refrigeración.

El rascacielos de Salvo es la jirafa de cemento
que completa el zoológico edilicio
de Montevideo.⁷⁵

Años más tarde, Alberto Zum Felde se referirá de esta manera al poemario chisporroteante de entusiasmo vanguardista de Ortiz Saralegui y al edificio inspirador:

Ortiz Saralegui apareció en 1927 con una nota entre local y futurista, anárquica y muy ingenua, pecado juvenil que se llamó "Palacio Salvo"; era celebración novelera del primer rascacielos alzado en la ciudad, un adefesio arquitectónico, pero que provocó una fiesta pirotécnica de metáforas, a la moda de esos años.⁷⁶

Según el *Libro del Centenario*, para las celebraciones, la Ciudad Vieja se ha incorporado al entramado de la metrópoli moderna redefiniendo sus funciones tradicionales de zona portuaria y comercial. Sin embargo, la resolución de un espacio tanto tiempo indeciso como la Plaza Independencia no completa el relato histórico. Artigas se retira de la lucha armada en 1820, derrotado por la alianza entre Buenos Aires y Río de Janeiro; la Provincia Oriental pasará a ser Provincia Cisplatina, bajo dominio portugués primero y brasileño luego de la independencia de Brasil, en 1822. La reescritura de la gesta artiguista deja un punto oscuro: la fecha de la independencia uruguaya, probablemente el debate central del Centenario, que se ventiló en ambas Cámaras del Poder Legislativo desde 1923

⁷⁵ A. M. FERREIRO, *El hombre que se comió un autobús; (poemas con olor a nafta)*, p.20. Hay que agradecer a Banda Oriental la reedición de este libro, y a Pablo Rocca el excelente prólogo.

--a pocos meses de inaugurada la estatua de Artigas-- hasta 1925, en que comienzan los festejos. Al respecto afirman Caetano y Rilla:

Ningún país americano discutió como Uruguay la fecha de su independencia. La idea de polemizar sobre el punto provino de tres hechos: primero, de la cronología histórica oficial, que señalaba el 25 de agosto de 1825 como el momento de la Cruzada Libertadora, tenido por arranque simbólico de la independencia nacional; segundo, de la misma Cruzada, cuyo programa no trataba de la independencia del Uruguay sino de su *unión* con las restantes provincias argentinas; y tercero, de la necesidad de festejar el acontecimiento.⁷⁷

Un debate fuertemente teñido de coloración partidaria, puesto que fijar la fecha de la independencia no sólo significaba construir un pasado unívoco para la nación, sino también una genealogía heroica sesgada hacia el Partido Blanco o hacia el Colorado; una de las fracciones de este último --la batllista-- predominaba en el panorama político y, obviamente, en la construcción del proyecto de nación. El 25 de agosto de 1825, inicio de la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres Orientales, era, cien años más tarde, una fecha blanca, mientras que el 18 de julio de 1830, jura de la primera Constitución, era una fecha colorada.⁷⁸

El debate se resuelve de hecho, diseminando inauguraciones entre las alternativas de conmemoración. El *Libro del Centenario* aparece el 25 de agosto de 1925, y en esa fecha se inaugura, aún inacabado, el más importante de los

⁷⁶ Alberto Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay; crítica de su literatura*, v. III, *La promoción del Centenario*, p.169.

⁷⁷ G. Caetano y J. Rilla, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁸ [...] La coloración partidaria del tema era obvia: el 25 de agosto remitía a los "33 orientales" y estos a sus dos jefes, Lavalleja y Oribe, razón que despertó la oposición colorada y la adhesión blanca. Los colorados tuvieron dos móviles de conducta para desestimar el 25 de agosto y postular el 18 de julio: 1) entre los "33" únicamente Manuel Freyre perteneció luego al Partido Colorado; Rivera no solo no figuraba en la nómina de autonomistas de 1825 sino que además aparecía, a la sazón, como un exponente del régimen imperial brasileño. El 18 de julio, en cambio, daba pie a que el Partido Colorado exhibiera la conquista de las

"templos laicos" de la propuesta simbólica del Centenario, el Palacio Legislativo, que en la crónica de Araújo veíamos como el "palacio gubernativo en proyecto, que vendrá a ser la obra magna que dará carácter a la ciudad de Montevideo". Al respecto anota Caetano:

[...] la construcción del Palacio Legislativo proporcionó a la ciudadanía el más prestigioso y emblemático de sus "templos laicos". "El ejemplo del Palacio --editorializó *El Día* al día siguiente de su inauguración [...] puede demostrar a los hombres que no hay empresa, por grande y difícil que aparezca, que no pueda acometerse, cuando se obra bajo el impulso acicateador de una noble idealidad."⁷⁹

El "templo laico de la democracia" o "Partenón uruguayo" según la retórica oficialista (el "palacio de oro" para quienes criticaban sus elevados costos), fue concebido como una estructura ecléctica donde destacan elementos de arquitectura griega, y especialmente de la Atenas del siglo V a.C. : frontones, columnas, una escalinata que eleva la construcción, una torre con seis cariátides por cada lado, un exterior blanco y esplendente. En el interior,

[...] los recintos para ambas Cámaras, el Salón de los Pasos Perdidos, la biblioteca, todo ello en una fiesta de colores y texturas. "Mármoles nacionales" en tonalidades que van desde el rojo sangre de las pilastras hasta el gris oscuro, el verde, el amarillo o el nácar de las balaustradas; techos abovedados con detalles de oro; incrustaciones de roble y zócalos de nogal, aplicaciones de bronce, mosaicos y vitrales; esculturas y pinturas de artistas de la talla de Pedro Vianes Viale, Manuel Rosé, Juan Buffa y Edmundo Pratti.⁸⁰

A semejanza del Partenón, se intentó ubicarlo en un punto de máxima visibilidad, tarea difícil en un suelo apenas ondulado; se trataba de hacer visible la democracia modelo en la capital del país modelo. Con su inauguración queda

Misiones por Rivera como decisiva carta de negociación en las tratativas que desembocaron en la independencia." *Loc.cit.*

⁷⁹G. Caetano, *op.cit.*, p.45.

trazado un eje cívico que parte de la Plaza Independencia, en el límite este de la Ciudad Vieja, recorre aproximadamente un kilómetro de la Ciudad Nueva pasando por la Avenida 18 de Julio (cuyo nombre recuerda la fecha de la jura de la primera Constitución) y dobla hacia el norte por la Avenida Agraciada (nombre de la playa en que desembarca la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres Orientales), en cuyo punto más alto se construyó el Palacio Legislativo. Un trayecto visible de la independencia a la democracia y viceversa.

El 18 de julio de 1930, en ocasión del primer Campeonato Mundial de Fútbol, se inaugura el Estadio Centenario. Otro de los símbolos de aquel "país invicto y optimista", según Caetano⁸¹; una "especie de gesto al deporte, al optimismo y a la juventud", según el arquitecto Artucio.⁸²

Fiel a su finalidad de "poner en evidencia, ante propios y extraños, los progresos realizados por el país", el *Libro del Centenario* presenta, como la crónica de Araujo, una capital donde fortificaciones y edificios públicos coloniales han sido sustituidos por plazas y jardines:

Montevideo es en la actualidad una ciudad esencialmente moderna y confortable.

De su pasado colonial muy pocos recuerdos quedan.[...] En el lugar en que se levantara el viejo Fuerte colonial que sirvió de mansión a los representantes del Rey y más tarde fue Casa de Gobierno de la nación constituida, demolida en 1879, hoy luce sus hermosos y cálidos jardines la Plaza Zabala. El amplio predio central donde la Ciudadela vigiló el sueño de los primeros habitantes de Montevideo contra las acechanzas de los portugueses y los malones de la población indígena y que más tarde se destinara a Mercado Público en sustitución al Mercado Chico [...], se anexó a la Plaza Independencia que ofrece a la población montevideana la nota alegre de sus jardines ingleses, la amplitud de sus veredones

⁸⁰ G. Caetano y J.Rilla, *op.cit.*, p.128.

⁸¹ G.Caetano, *op.cit.*, p.47.

⁸² Leopoldo C.Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna*, p.25.

embaldosados y en el monumento a Artigas que se yergue dominador y absoluto en su centro, en el granito y bronce perdurable, el gesto de veneración de todo un pueblo a la memoria de quien consagrara su vida a la lucha por sus libertades políticas y el reconocimiento de sus fronteras geográficas.⁸³

La conversión más importante en el *Libro del Centenario* es la de la Ciudad Vieja, donde si bien se conserva la grilla hispánica, se ha iniciado ya la construcción en altura; en 1925 se encuentra inequívocamente integrada al conjunto urbano en calidad de zona comercial y bursátil:

La planta primitiva de la ciudad que trazaran Petrarca y Millán y que concretó por casi un siglo, la vida del núcleo colonial, bajo la protección de las murallas y fuertes artillados, conserva sólo como recuerdo de su pasado la anchura y orientación de sus calles y alguno que otro edificio colonial, entre los que sobresalen por su valor arquitectónico la Catedral y el Cabildo. Sus edificios son modernos y de varios pisos. Las grandes entidades de crédito, las compañías de navegación, el comercio fuerte de la plaza, los hoteles magníficos, el HOME confortable y suntuoso, se congregan en esa parte de la ciudad, en un conjunto de edificios de elevado mérito arquitectónico y si aún queda algún casuchón en ruinas, pobre de aspecto, modesto en su altura, no tardará en ser demolido dado el alto valor a que ha llegado el terreno y las crecientes exigencias comerciales de Montevideo, para ser sustituido por el moderno edificio comercial o de rentas. De las viejas Bóvedas y de sus recios muros de piedra, nada o muy poco queda. Las grandes barracas y depósitos de frutos del país van alineando la silueta sencilla de sus líneas arquitectónicas como expresión de las nuevas manifestaciones del progreso público.⁸⁴

"Magníficas avenidas" unen ciudad nueva y novísima con los suburbios, formando una "ciudad única", racionalizada y abstracta, claramente una metrópoli según la descripción:

Y fuera de muros la ciudad se ha extendido prodigiosamente, más allá del ejido de la Ciudadela, más allá del Boulevard Artigas que limitaba hasta no hace muchos lustros la parte urbana de Montevideo [...]. Ciudad nueva y novísima se unen con los núcleos edificados de los suburbios, formando una ciudad única de extendido perímetro, cruzada en todas direcciones por magníficas avenidas pavimentadas de asfalto o de granito labrado, por

⁸³ Uruguay. Consejo Nacional de Administración, *op.cit.*, p.695

⁸⁴ *Loc. cit.*

calles rectas tiradas a cordel de 17 metros de ancho y sombreadas por árboles de especies múltiples, a cuya vera se alínean los palacios suntuosos, de variados estilos arquitectónicos, con regios jardines en su frente. Líneas tranviarias alimentadas por energía eléctrica, unen los más apartados barrios y las localidades más distantes entre sí.⁸⁵

En su "Polirritmo dinámico de la motocicleta", de 1922, un poeta peruano vecindado en Montevideo, Juan Parra del Riego, circula veloz y ruidosamente por calles y avenidas:

Sesgada en el viento la cálida quilla del perfil tajante
y suelto el espíritu al día como una cometa
yo todas las tardes me lanzo al tumulto de las avenidas
sobre un trepidante caballo de hierro
¡mi motocicleta!

Zumban los pedales, palpita la llanta
y en la traquearteria febril del motor
yo siento que hay algo
que es como mi ardiente garganta
con mi explosionante secreto interior.

Y corro... corro... corro...
Estocada de mi ruido que atraviesa la ciudad --
y ensarto avenidas... suspiro una rambla... disloco una esquina
y envuelvo en las ruedas
la vertiginosa cinta palpitante de las alamedas...
la fusilería de los focos rompe la iluminación...

Y me lanzo a un tiro de carrera al mar
y otra vez me escapo por los bulevares,
rápidas serpientes de autos y sombreros,
mujeres y bares
y luces y obreros
que pasan y chocan y fugan y vuelven de nuevo a pasar...⁸⁶

La ciudad de este poeta, frecuentemente tildado de "futurista", carece de nombres y rasgos caracterizadores, a excepción de su vecindad al mar. Esta

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ J. Parra del Riego, *Nocturnos, polirritmos y otras páginas*, pp.180-181.

ciudad abstracta, producto del deseo vanguardista, aparece surcada por un verdadero sistema circulatorio de bulevares y avenidas. La sangre, metáfora ancestral de la vida, deviene metáfora de la circulación urbana, y anima a la vez ciudad, cuerpo y ritmo del poema.

Un recorrido más lento y menos eufórico (menos whitmaniano) que el de Parra del Riego, permitiría divisar otros tiempos de la ciudad a pocas cuadras de avenidas y bulevares. En las calles estrechas de la Ciudad Vieja, hacia la costa, refugiado en casuchones en ruinas, se extendía el gheto prostibulario, el Bajo, cuya desaparición en la ciudad real y su falta de abordaje en la literatura lamentaría Periquito el Aguador en 1939. En los casuchones en ruinas de la Ciudad Vieja habitaba entonces, en régimen de inquilinato (conventillos) un elevado porcentaje de la población de bajos recursos. El *Libro del Centenario* recupera estos espacios en una lectura diacrónica, sometiéndolos al impacto demoledor del proyecto modernizador. Su itinerario termina en el punto de partida: la "ciudad del progreso", que sincroniza los trazados de las sucesivas expansiones en la lógica unificadora y optimista del proyecto.⁸⁷

"Moderna y confortable", "única", poblada de "palacios suntuosos" "cruzada en todas direcciones por magníficas avenidas", la ciudad del *Libro del Centenario* es el *locus amoenus* por excelencia en una "tierra de promisión".

TIERRA DE PROMISIÓN - se ha denominado al Uruguay en oportunidades diversas, por la fertilidad prodigiosa de su territorio, por la belleza de sus paisajes, por la facilidad que acuerdan sus leyes, su naturaleza y su clima, para las gestas fecundas del trabajo. Tierra de realización y de progreso,

⁸⁷ Gorelik utiliza la expresión "ciudad del progreso" en "Miradas sobre Buenos Aires: itinerarios". Pero las expresiones "tierra de promisión" o "tierra prometida" para referirse al espacio ambicionado por la inmigración también son muy frecuentes en la literatura de la época, y no exclusivamente en el Uruguay. También aparece en textos de escritores argentinos, como Eduardo Mallea.

tierra generosa abierta a todas las nobles energías creadoras, a todas las razas, tendencias e ideas, puede afirmarse, sin incurrir en exageraciones de un patriotismo enfermizo, que es el Uruguay, cuyo porvenir es inmensamente grande y auspicioso.⁸⁸

En esta "tierra de promisión", el texto ubica una población que estima, para fines de 1923, en 1.602.166 habitantes. Ante "propios y extraños", *El libro del Centenario* presenta un país cosmopolita, excepcional en el paisaje americano por la discreta "desaparición" de la "población aborigen". E insiste también en señalar la excepcionalidad de un territorio caracterizado por la fusión de "todas las razas del orbe".

Es, por otra parte, la única nación de América que puede hacer afirmación categórica de que dentro de sus límites territoriales no contiene un solo núcleo que recuerde su población aborigen. Los últimos charrúas desaparecieron como tribu, sin dejar vestigios perdurables, en el rincón de Yacaré Curucú, en el año 1832 y desde aquel lejano entonces, casi una centuria, quedó la tierra uruguaya en posesión de la raza europea y sus descendientes. Hombres laboriosos de todas las nacionalidades pueblan el país y contribuyen al desarrollo de sus riquezas cuantiosas. Al amparo de una paz estable que se disfruta desde hace más de cuatro lustros sin la mínima alteración, gozando de todas las prerrogativas, libertades y consideraciones, con los mismos derechos y respeto de los nativos, todas las razas del orbe, fundidas en el crisol de nuestra democracia progresiva, encuentran favorable acogida, realizan su independencia económica e intervienen en el desenvolvimiento de la riqueza territorial, de las industrias, del comercio y de la cultura ambiente.⁸⁹

El texto insiste en el criterio de fusión, en el borramiento de las características diferenciales. El "crisol de razas", lugar común del imaginario colectivo uruguayo a lo largo del siglo, conforma asimismo las consideraciones sobre el idioma.

⁸⁸ Uruguay, *op.cit.*, p.6.

⁸⁹ *Idem.* La "población aborigen" reaparece, ya mestizada, en la sección "Demografía", al tiempo que se menciona la población afrouruguaya (aquí denominada "raza etiópica"), totalmente omitida en la presentación. Ver p.43 y ss.

El idioma de la República Oriental del Uruguay, es el español. De las lenguas indígenas que se hablaron en la época pre-colonial, sólo queda el recuerdo consagrado en la denominación de muchos de sus cerros, ríos, arroyos, flora y en la nomenclatura de algunas calles de sus núcleos edificados. [...] El italiano, el francés, el portugués, el inglés y el alemán, son idiomas hablados y comprendidos corrientemente en el país, dado el número de elementos de esos pueblos incorporados definitivamente a las actividades nacionales, y la existencia de un conjunto numeroso de instituciones culturales públicas y privadas, encargadas de difundirlos. Por otra parte, la población del país comprende la existencia de un veinte por ciento de extranjeros de su masa total, entre los que priman los italianos, razón por la cual el idioma español hablado por la generalidad de las gentes se plaga de voces, frases y locuciones no incorporadas oficialmente al diccionario de la Academia Española. Neologismos y americanismos son muy frecuentes en las expresiones vulgares de la población del país, pero ellos no rompen la unidad del idioma adoptado oficialmente, cuya pureza trata de mantenerse a través de los diversos centros de cultura esparcidos de uno a otro extremo del territorio nacional. No hay dialectos o parcialidades diferenciales de idioma por zonas, dada la propia unidad política del Uruguay, de su pequeña extensión territorial, su origen como expresión absoluta del dominio y conquista de una sola raza y el carácter etnológico uniforme de su población.⁹⁰

Empeñado en destacar "la unidad política del Uruguay" el *Libro* traza un mapa lingüístico homogéneo, acorde con "el carácter etnológico uniforme de su población", y para ello, olvida y borra. Olvida, por ejemplo, que el nombre del país proviene de una de las "lenguas indígenas que se hablaron en la época pre-colonial". Olvida las vastas zonas de bilingüismo e hibridación que, desde las fronteras con Brasil, penetran en el territorio nacional. Y borra las fronteras entre habla urbana y habla rural, todavía vigentes en la "Literatura nuestra" que preocupaba a Periquito en 1939.⁹¹ Recuerda, en cambio, la colonización

⁹⁰ *Ibidem*, p.329.

⁹¹ El lingüista Horacio de Marsilio señala que un tercio de la población habla portugués o un español muy contaminado de él. En cuanto a las pervivencias del guaraní recuerda, en primer lugar, el origen del nombre del río Uruguay: "(De *uruguá*, caracol, e *î*, agua; según Vargas Gómez este nombre hace alusión a su formación en meandros. Zorrilla de San Martín propone otra etimología que, aunque más poética, es menos verosímil: *urú*, pájaro, *uá*, antro o cueva, e *î*, agua; agua que brota de la cueva donde hay pájaros, río de los pájaros.) [...] La importancia del guaraní excede largamente los rastros toponímicos; también ha dejado improntas indelebles en la parla rural. [...] Ello se evidencia en un cúmulo de voces que aún perduran en el

española y su hegemonía lingüística, así como la existencia de un veinte por ciento de población extranjera formada primordialmente por hablantes del italiano, francés, portugués, inglés y alemán (los "idiomas universales").

Según Juan Antonio Oddone, destacado investigador de los fenómenos migratorios rioplatenses, con la primera posguerra, entre 1919 y 1930, el flujo migratorio aumentará sus cifras absolutas, y se producirá, asimismo, una diversificación de las nacionalidades: "Fuera de los mayoritarios contingentes habituales (italianos, españoles), una oleada de polacos, rumanos y bálticos, serbios y croatas, alemanes y austrohúngaros, sirios y armenios, inscribe en el medio una nota de inusitada diversificación cultural y religiosa."⁹²

Este mosaico etnolingüístico se asienta, en su mayor parte, en Montevideo y sus alrededores. "La llegada [...] de razas casi desconocidas hace unos años" que señala Periquito en 1939, dará al país, y fundamentalmente a su capital, "una manera de ser propia". Las construcciones e inauguraciones en torno al Centenario proponen una historia y un proyecto común tanto a los iniciados en los símbolos y rituales de la memoria nacional, criollos y europeos acriollados durante el siglo XIX, como a esa heterogénea masa de recién llegados.

Según Hugo Achúgar, la producción cultural de los años veinte contribuye, con una mirada integradora y optimista, a la construcción del *locus amoenus*; este crítico habla de un "paisaje de la felicidad " resultado de la bonanza económica y

habla de nuestro hombre de campo. Palabras como jagüel, charabón, ñandú, ceibo, parejero, pampa y tucutuco tienen ese origen.". Ver de este autor *El lenguaje de los uruguayos*, p.13 y ss.

⁹² Juan A. Oddone, *La formación del Uruguay moderno; la inmigración y el desarrollo económico-social*, p.59.

de la paz mundial, así como de la idea de una modernidad triunfante y la sensación de comienzo:

El *locus amoenus* presupuesto en el imaginario de este período no tenía los rasgos virgilianos de las Geórgicas sino la escenografía o el escenario del maquinismo triunfal que Europa había conocido antes de la Guerra de 1914. Los propios *Himnos* de Parra del Riego, los poemas de Enrique Ricardo Garet recogidos en *Paracaídas* (1927) y la celebración de los nuevos monumentos urbanos, en especial el Palacio Salvo cantado en el poemario homónimo de Juvenal Ortiz Saralegui, o *El hombre que se comió un autobús* (1927) de Alfredo Mario Ferreiro son algunos de los modos en que ese paisaje de la felicidad se manifestó en esos años. Este paisaje de la felicidad, nutrido por la euforia maquinista o futurista, que tenía rasgos cosmopolitas, se combinaba con una recuperación o una nueva visión de lo local. Más aún, lo local -uruguayo y americano- exaltado no sólo en los escritos y en la pintura de Pedro Figari sino también en la obra de Fernán Silva Valdés *Agua del tiempo* (1921), en revistas como *La Cruz del Sur* (1924), en los ensayos de *La sensibilidad americana* (1929) de Emilio Frugoni, en los poemas negristas de Ildelfonso Pereda Valdés, en los *Cuentos uruguayos* (1920) de Montiel Ballesteros o en el "gauchismo cósmico" de Pedro Leandro Ipuche.⁹³

Sin embargo, en ese "paisaje de la felicidad" del que habla Achúgar, aparecen algunos nubarrones. Especial interés para los estudios literarios reviste uno de los libros escritos por encargo de la Comisión Nacional organizadora de las celebraciones, el *Proceso intelectual del Uruguay*, de Alberto Zum Felde, publicado en 1930. Los últimos capítulos, dedicados a la "promoción" del Centenario, marcan una distancia con respecto al espíritu simplificador del *Libro del Centenario*; junto a los lugares comunes laudatorios (a veces en una clave que hoy no podemos menos de sentir como reaccionaria) emergen algunos cuestionamientos formulados por uno de los actores del campo de la cultura. Zum Felde destaca la dispar calidad de una serie de conferencias organizadas por

⁹³ Hugo Achúgar, "Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990". En: J.P. Barrán, G. Caetano y T. Porzecanski, *op.cit.*, p.210.

Carlos Reyles con ayuda de Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz en el marco de la agenda celebratoria y publicadas luego bajo del título de *Historia sintética de la literatura uruguaya*; su propio texto, *el Proceso*, vendría a remediar las carencias de una historia concebida como *collage*.

Más interesante todavía es el segundo capítulo, "La crisis de la cultura universitaria". Allí Zum Felde critica la falta de cultura general de los "doctores", la superficialidad de la cultura uruguaya y latinoamericana y tacha a la Universidad de "simple *fábrica de profesionales*".⁹⁴ Por un momento, la línea ascendente del progreso se quiebra; este intelectual habla de una crisis y aun de un "rebajamiento del nivel cultural universitario" con respecto al siglo XIX "en relación con las condiciones de su época".⁹⁵ La raíz de esta crisis se remonta, según Zum Felde, a los cambios producidos en la integración de la sociedad por la aparición del aluvión inmigratorio, y la sustitución del patriciado por la burguesía:

La actual crisis de la cultura universitaria se relaciona pues, íntimamente, con la evolución social del país, con su vasto aumento inmigrativo de población, con la creciente complejidad de su vida económica, y sobre todo con el ascendiente que, como fuerza viva, han ido adquiriendo los nuevos elementos populares cosmopolitas sobre la antigua *élite* patricia. Al extenderse, la cultura universitaria ha bajado de nivel; al democratizarse, la Universidad --dadas las condiciones del régimen económico-- se ha vuelto un órgano de ascenso de la masa inmigrante --la nueva colonización europea del país-- a un nivel social burgués."⁹⁶

La interpretación de Zum Felde testimonia, transversalmente, las conmociones producidas en la sociedad patricia por el aluvión inmigratorio y la

⁹⁴ Apoya sus afirmaciones citando a una de las figuras de mayor autoridad en la institución, Carlos Vaz Ferreira, quien en un informe de viva voz ante el Consejo, había hablado en 1922 del "espantoso horror de lo actual" refiriéndose al utilitarismo del aparato educativo.

⁹⁵ A. Zum Felde, *op.cit.*, v. III *La Promoción del Centenario*, p.33 y ss.

⁹⁶ *Ibidem*, pp.51-52.

extensión de la educación a nuevos sectores, fenómenos que, como hemos visto, atraviesan la sociedad y se hacen evidentes en el espacio urbano.

Pero finalmente, en la clave optimista del período, la crisis de la educación se resuelve en la esperanza de un futuro mejor y en la asimilación de los nuevos sectores de la población propia del "crisol de razas", lugar común del período:

Llegará el día, no obstante, en que --ya por el camino de la relativa estabilidad de las clases sociales, ya por el camino, contrario, de la socialización económica--la cultura deje de ser un medio, y, libertándola del imperativo utilitario, vuelva a ser ella misma, en cierto modo, una finalidad.

En último término, sólo se trata de la posición de la cultura con respecto a la vida práctica; la cultura como fin y la cultura como medio; ahora nos hallamos en esta posición propia de las nuevas sociedades en crecimiento; la cultura como medio; mañana nos hallaremos en la otra, la cultura como fin, propia de las sociedades ya estables y maduras.⁹⁷

El Montevideo del Centenario constituye el escenario donde se representa el ciclo terminado de los primeros cien años del "país joven" y se anticipan, en un tono marcadamente optimista, los resultados del proyecto modernizador, encaminado a la construcción de la capital del país modelo. Un proyecto cuyo impulso parece omnipotente en la década del veinte, y cuyo freno comienza a evidenciarse en los años treinta, cuando Onetti comienza a publicar en una y otra orilla.

Sensible, como Periquito, a la fisonomía de incompletud y contrastes del paisaje montevideano, Felisberto Hernández, sale a las calles del suburbio, uno de los espacios más dinámicos de la ciudad, en su primera memoria, *Por los tiempos de Clemente Colling*. A bordo del 42, año de la escritura y número del tranvía que transporta al protagonista narrador, el texto discurre por la calle Suárez para exhibir un verdadero montaje de imágenes urbanas en contraste.

En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora, muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados, que amontonaban pequeñas mercaderías en su puerta. A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un caprichoso mordisco, un pequeño tarascón cuadrado en uno de sus lados y la ha dejado dolorosamente incomprensible.⁹⁸

Desde una distancia que permite la crítica, lo mejor de la literatura urbana registra contradicciones y colindancias.

EL IMPULSO Y SU FRENO

En los ensayos de la Generación Crítica sobre "el descubrimiento de la ciudad" por la literatura,⁹⁹ la vida cotidiana en la ciudad moderna, el trazado de una tradición de literatura urbana, comparten la escena con una toma de conciencia que comienza con el golpe de estado de Gabriel Terra del 31 de marzo de 1933 ("Justo el treinta y uno") y se ahonda con la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Suelen representar esta toma de conciencia como el desenmascaramiento de una realidad velada, como un quiebre de las ilusiones y valores en los que se formaron. En esas circunstancias ominosas, caen máscaras y se resquebrajan ilusiones: es la hora de lo auténtico o, como dirá Martínez Moreno, "la hora de Eladio Linacero".¹⁰⁰

Este quiebre, cuya raigambre política subrayan para luego exponer sus consecuencias éticas y estéticas, constituye el eje de sus autorrepresentaciones. Allí ubican el cierre de un ciclo histórico-cultural y el comienzo de otro,

⁹⁷ *Ibíd.*, p.54.

⁹⁸ F. Hernández. *Obras completas. I. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, p.139.

⁹⁹ Rodríguez Monegal atribuye a Onetti ese "descubrimiento" en sus ensayos sobre este autor.

caracterizado por una nueva sensibilidad; "la literatura uruguaya cambia de voz" afirmará Mario Benedetti al reconstruir el proceso en los años sesenta.¹⁰¹ El itinerario de Ángel Rama en *La ciudad letrada* desemboca en la "ciudad politizada" y la "ciudad revolucionada", cuyo origen remite a ese corte doloroso donde se desvanecieron muchas de las ilusiones del Uruguay del Centenario.¹⁰²

En mi hipótesis, lo que se cierra en la década del treinta es la promesa de un futuro aun mejor, meollo del proyecto de ciudad y de nación acuñado para las celebraciones y que corresponde a una versión monumentalizante de la historia. En esa versión, más que un texto donde se lee el pasado, Montevideo es el lugar donde se construye el futuro bajo el imperio de un impulso progresista, que habrá de demoler lo poco que queda del pasado pueblerino para crear el espacio metropolitano.

La generación que Rama bautizó como "Crítica"--la suya propia--, reescribe la historia en un sentido crítico a partir de la década del cuarenta. *El impulso y su freno* es el título de un ensayo que otro de los integrantes de esta generación, Carlos Real de Azúa, publicara en 1964, un interesantísimo análisis del batllismo, la fracción del Partido Colorado que, según diversos historiadores y el imaginario colectivo que los constituye, completó el proceso de modernización del Uruguay en la primera mitad del siglo XX. En sus propia filas se gestó también el golpe de estado del 31 de marzo de 1933 al que aludía Periquito como el momento de

¹⁰⁰ "La ciudad en que vivimos". En: Carlos Martínez Moreno, *op.cit.*, pp.229-241.

¹⁰¹ Ver el ensayo de este título, que data de 1962, en M. Benedetti, *Literatura Uruguay; siglo XX*, pp.9-45.

¹⁰² Con singular lucidez anota Ángel Rama en ese texto precursor de 1984: "Esta recorrida que hasta aquí ha procurado caracterizar la *ciudad letrada* según sus seculares avatares, va a pasar ahora de historia social a historia familiar, para recaer por último en cuasi biografía, anunciando la previsible entrada de juicios y prejuicios, realidades y deseos, visiones y confusiones, sobre todo porque la percepción culturalista que hasta

"evolución" "en la mentalidad de los habitantes"; para la generación que lo vivió, la prueba fehaciente de que la "democracia perfecta" albergaba en sus entrañas las semillas de fascismo y totalitarismo que brotaban simultáneamente en la Europa de entreguerras y en varios países latinoamericanos.

En el análisis del batllismo de Real despunta una intuición fermental: la de concebirlo como un campo de fuerzas encontradas, donde actúan lo que este autor llama "impulso progresivo", y otras, que habrán de enlentecerlo y detenerlo, su freno. El estancamiento de la vida nacional se hace evidente, según Real, con la emergencia de la Generación del 45, en cuya vanguardia suele ubicarse a Onetti :

En realidad, cuando cayó el Batllismo en 1933, barrido por un golpe de Estado tramado, empujado desde sus propias filas, el Uruguay, que había contribuido a modelar, estaba demasiado cerca como para jerarquizar lo sustancial de lo accidental. [...]Por eso fue después de 1945 --una fecha que suele aceptarse como hito simbólico de emergencia de una nueva generación- que empezaron a verse el, o los problemas. Cuando, disipada la amenaza más contundente, los móviles ideales de la contienda universal revelaron su endeblez y una promoción ideológicamente más relativista advino, el tema de la estagnación de la vida nacional --recién entonces-- comenzó a organizarse.

Porque esa fue la primera evidencia: estancamiento, lasitud, involución, raquitismo escondido de todo lo que se nos había mostrado tenso y uberoso. El mismo diagnóstico de nuestros países, que los economistas del desarrollo comenzaban a esbozar en estos años, se hizo presente para nosotros en todas las manifestaciones de la vida nacional. Todavía no se desplegaba la triste elocuencia de las cifras y de porcentajes pero, por delante de ellas, todo cobraba una apariencia de fraude, de presunción, de quiero y no puedo, de complicidad vergonzante y equívoca. Era lo mismo si mirábamos lo político ("la democracia perfecta") que lo social ("el laboratorio del mundo"), que lo cultural ("la Atenas del Plata"), que lo económico ("el país pequeño pero rico").¹⁰³

aquí me ha guiado, al llegar a los suburbios del presente concede primacía a otro obligado componente de la cultura, que es la política." *La ciudad letrada*, pp.114-115.

¹⁰³ C. Real de Azúa. *El impulso y su freno, tres décadas de batllismo y las raíces de la crisis uruguaya*, pp.16-17.

Real señala que lo que daría su sello a la gestión del batllismo sería "su enérgica política de obras públicas", frecuentemente criticada por su carácter suntuario y predominantemente montevideano.

En el estilo y la obra de este sector político, el autor lee una tónica general: "Querer hacerlo todo", y hacerlo simultáneamente. Y añade:

Dejó esta postura, este talante una miríada de instituciones entecas y mediocres, de proyectos empantanados, y de alegres construcciones en el aire --y en el papel-- expuestas a la languidez y a la muerte, barridas o por lo menos desarboladas [...] a cada reajuste presupuestal malhumorado.¹⁰⁴

Una mirada a la historia de los espacios a que nos hemos referido, y especialmente a los de la Ciudad Nueva, nos llevaría a tomar literalmente las metáforas de este brillante ensayista.

La construcción del Palacio Legislativo y su emplazamiento atraviesan toda una serie de debates, cambios e indefiniciones a lo largo de décadas -como "edificio de gestión complejísima" lo califica el Arq. Artucio. La ley que sanciona su construcción es de agosto de 1902, pero esta vez, se llama inmediatamente a concurso, que gana el Arq. italiano Victorio Meano (el *Libro del Centenario* registra orgullosamente que este arquitecto dirigía la construcción del Palacio de Congresos de Buenos Aires). Una ley del 29 de noviembre de 1904 le asigna un nuevo emplazamiento, cambiado más tarde por otra ley, del 17 de mayo de 1906. La muerte repentina de Meano determinó que a los arquitectos Varela y Banchini se les encargara la adaptación del proyecto al nuevo terreno, mientras que el Arq. Moretti rediseñó el aspecto visual del edificio. Las obras se inician en 1908 y, como vimos se inaugura, sin estar terminado, el 25 de agosto de 1925. Y por

¹⁰⁴ C. Real de Azúa, *op.cit.*, p.53.

cierto, los resultados en el paisaje, sobre todo su percepción y visibilidad de conjunto, fueron muy distintos de los proyectados en el papel. Así lo ve el ojo de un experto en 1971:

El edificio es una típica concepción suntuosa de principios de siglo. Corresponde a un espíritu neo-clasicista ecléctico. Profusamente decorado. Las proporciones de la gran masa son aceptables, pero los infinitos "accidentes" de sus contornos "ablandan" el volumen a cierta distancia y le quitan toda nitidez, fuerza y aplomo a sus aristas. No es un edificio para ver de lejos. Resulta más sólido y satisfactorio en una vista aérea.¹⁰⁵

Asimismo, el Arq. Artuccio señala, junto con la dimensión simbólica del Estadio Centenario, sus partes inacabadas. A cuarenta años de su vertiginosa construcción (insumió aproximadamente un año) e inauguración, el que veíamos como símbolo de aquel "país invicto" y "optimista" permanecía inconcluso y en proyecto:

Otra obra importante de Scasso, de 1930, es el Estadio, hecho con mucha premura. Quedó una parte sin hacer, la misma que ahora [1971] se piensa realizar. Tampoco tiene los revestimientos exteriores respectivos. Como una aguja se levanta una alta torre en hormigón visto, fina y bien trabajada, con la expresión nítida de un gran impulso hacia arriba, símbolo poderoso del triunfo.¹⁰⁶

Acaso el edificio público donde mejor se perciben las tensiones entre el impulso y su freno es en el Palacio Municipal, el edificio de comando de la propia ciudad, que permanecerá en obra todo a lo largo del siglo:

Casi al mismo tiempo se concursaron en Montevideo dos enormes edificios: en 1929 el Palacio Municipal y también entre el 28 y el 29 el Hospital de Clínicas. [...]El Palacio Municipal se concursó en un primer grado internacional y no se dio el primer premio. En el segundo concurso, nacional, Cravotto, que había obtenido el segundo premio en el anterior, logró el primero. En 1935 estuvieron terminados los planos y poco tiempo después se comenzó la obra. La idea matriz era abrir el palacio hacia la ciudad, porque era su edificio de comando, mediante una amplia plaza

¹⁰⁵ L. Artuccio, *op.cit.*, pp.17-18.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.25.

sobre 18 de Julio, no interrumpir el tránsito por San José haciéndolo pasar por debajo y sobre una especie de enorme plataforma que abarcaba dos manzanas, levantar la torre de oficinas unos siete pisos más alta que la actual. En la parte posterior había un gran volumen curvo, para la sala de la Asamblea Representativa Municipal.

No se hizo la parte últimamente mencionada; **no se completó** la torre; **no se terminó** el revestimiento exterior de ladrillos. Por tanto su forma, su color y sus proporciones actuales están gravemente perturbadas con respecto al proyecto primitivo. La idea de la alta torre y de apertura hacia la ciudad procedía de concepciones culturales de Cravotto, que pensaba entonces en algunas famosas municipalidades medievales; pero su propósito era traer la esencia simbólica de esos edificios a una modernidad entendida [...] con un criterio de enriquecimiento.

Han transcurrido 40 años desde que el proyecto tomó forma y el curso del tiempo inevitablemente ha provocado la introducción de modificaciones. En el año 1940 se comenzó a usar la torre, donde las oficinas se acomodaron como fue posible y lógicamente el edificio perdió toda normalidad de funcionamiento.¹⁰⁷

"No se hizo"; "no se completó"; "no se terminó". El Palacio Municipal, como otros edificios públicos y avenidas proyectadas e incluso comenzadas en la década del treinta vivieron, durante décadas, en la deslumbrante completud del plano o la maqueta y, simultáneamente, en la frustrante realidad cotidiana de lo perpetuamente inacabado y esporádicamente remendado.

Y en los suburbios, donde el precio de los lotes era menor, la casa propia, arraigado sueño de las clases medias y, a veces, sueño de arraigo en un país con un elevado porcentaje de población inmigrante, produjo también un paisaje de la incompletud:

La compra del lote de terreno y de los materiales a plazo, el uso de mano de obra familiar o de amigos cercanos, el trabajo discontinuo realizado, primordialmente, en días feriados o domingos le daban a la construcción una característica muy particular. Suponía una serie de construcciones parciales, de agregados sucesivos, que iban conformando la vivienda final a lo largo de un proceso que insumía, a veces, largos años.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.22.

¹⁰⁸ J. Rial "Situación de la vivienda de los sectores populares de Montevideo, 1889-1930". En: En J. Pedro Barrán y otros. *Sectores populares y vida urbana*. p.148.

La recesión económica de los años treinta detuvo construcciones, así como demoliciones. El Bajo de la ciudad vieja, ese espacio que según Periquito se le fue de las manos a la literatura nacional, fue desalojado en noviembre de 1930 para ser pronto demolido y dar lugar a un tramo de la Rambla Sur; pero muchos de los "casuchones en ruinas" de la ciudad vieja todavía están allí, funcionando como conventillos, locales comerciales u oficinas. Las contigüidades del "rascacielos" y la "chata casa enrejada" que observaba Periquito en 1939 siguen caracterizando hoy el paisaje montevideano, perpetuando en el espacio diversas temporalidades y, en vastas zonas, avvicinando clases sociales y ocupaciones.¹⁰⁹

Por otra parte, la "Tierra de promisión" del Centenario, "tierra generosa abierta a todas las nobles energías creadoras, a todas las razas, tendencias e ideas", cierra sus fronteras en los años treinta, mediante medidas sanitarias y leyes destinadas a regular la afluencia migratoria. Se cierra así el ciclo de la inmigración espontánea, cuya riqueza percibía Periquito en el momento mismo de su disolución:

El colapso mundial de 1929, su inevitable incidencia sobre la balanza de comercio, la depresión económica y la crisis institucional del 31 de marzo de 1933, suponen un viraje radical en la afluencia migratoria. La creciente intervención estatal que, jalonada por diversas medidas restrictivas y

¹⁰⁹ A propósito de las casas de inquilinato, Rial trae un ejemplo digno de ser incluido en esta lógica de contigüidades: "...la finca ubicada en la calle 33 entre Sarandí y Rincón (en la ciudad vieja), lindante con la sede del Arzobispado de Montevideo. A su frente se encontraba un edificio de departamentos donde tenían sus estudios, entre otros personajes importantes, los doctores C. Manini Ríos y E. Lagarmilla y doblando la esquina, se hallaba el cabaret "Tabarís", conocido lugar de la "mala vida" montevideana de comienzos de la década del 30. Dicha finca estaba alquilada por un barista, quien utilizó la planta baja para instalar un café y un restaurant, y la planta alta de la siguiente manera: un cuarto lo compartía con su socio, otro era para sus empleados y los tres restantes los subalquilaba a matrimonios, uno de ellos con dos hijos." Rial, J., *op.cit.*, p.142.

discriminatorias, culmina en 1936 con la llamada “ley de indeseables”, configura el ocaso de la inmigración espontánea al país.¹¹⁰

La serie de postales montevidéanas del Centenario que representaban la ciudad como un *locus amoenus* (la ciudad “moderna y confortable”) habrá de reconfigurarse en la década del treinta. Si hacia el Centenario se pone en escena un proyecto de modernización acelerada que pronto demolería las rémoras del pasado y en la década del treinta se perciben con la violencia de un golpe las fisuras de los proyectos democráticos, a partir de la siguiente se comienzan a ver en el paisaje urbano parches, estancamientos, marchas lentas.

Si bien los textos biográficos citan algunos cuentos de infancia, escritos y publicados en Montevideo, Onetti comienza a publicar ficción en Buenos Aires. Pero en el Montevideo de la segunda residencia se escribieron “El posible Baldi”, la versión definitiva de *El pozo*, *Tierra de Nadie* y las columnas periodísticas firmadas por Periquito el Aguador y Grucho Marx.

A caballo entre la Generación del Centenario y la del 45 o Generación Crítica (Rama), Onetti, el habitante de ciudades, vive en su prehistoria de escritor las configuraciones optimistas del impulso; *recienvenido* a la escritura, las primeras emergencias del freno, esa otra fuerza que tensa el dinamismo político-social. Ambas se inscriben en el paisaje urbano y conforman las figuras que sobre él se dibujan.

¹¹⁰ J. A. Oddone, *op. cit.*, p.60.

SEGUNDA PARTE: GALERÍA METROPOLITANA

Siempre, siempre, la palabra humana marcó paralelamente el paso con el acontecimiento que filtraba su tonalidad en el siglo, o en el momento.

Así, el estilo gris de Babbit no es independiente de la vida gris de Babbit hombre; el estilo eléctrico de Manhattan Transfer no está desligado del frenesí brutal que bailotea en las piernas del ciudadano de Nueva York. ¿Está claro?

Roberto Arlt, *“La tintorería de las palabras”*, 15 de junio de 1940

I. COMPOSICIÓN

En el corazón de una de las primeras metrópolis americanas, New York, José Martí reflexiona sobre su práctica de la escritura periodística: "¿Cómo poner en junto escenas tan varias?". La pregunta bien podría introducir la descripción de un paisaje urbano así como en el texto de Martí anuncia una descripción del panorama informativo.

¿Cómo poner en junto escenas tan varias? Allá en las resplandecientes soledades del Ártico, doblan al fin sobre su almohada de nieve la cabeza unos expedicionarios valerosos; aquí, en colosal casa, resuenan ante millares de oyentes absortos, los acordes sacerdotales y místicos de la música excelsa, la más solemne de las artes humanas. En los árboles, todo es verdor. En los rostros, todo es alegría. En Irlanda, todo es susto. En San Francisco, vencieron los enemigos de los chinos. En mostradores de las librerías, luce la obra monumental de un anciano de ochenta y dos años. En torno a mesa rica, júntese para celebrar glorias patrias los mexicanos de Nueva York.¹

La moderna gran ciudad, con sus millones de individualidades, sus múltiples escenas y voces simultáneas y, sobre todo, con sus espacios fragmentados y la privatización de sus experiencias, aparece como el más complejo e inexpresable de los cronotopos. Se multiplica y deriva hacia sus propios fragmentos, convertidos en cronotopos secundarios.

Por otra parte, es un tema singularmente propicio a la emergencia de lo descriptivo, según Phillippe Hamon, un tipo de dominante textual que resiste a la linealidad constreñida del texto, al "después de esto viene aquello" propio de la narración. Lo descriptivo ocurre en cualquier tipo de texto (no solamente en los

¹ José Martí, *Obras completas*, v. IX, p. 303. Citado por J. Ramos, *op., cit.*, p.126.

literarios) y en todos los géneros literarios. Allí se pone en escena lo que este teórico llama "una utopía lingüística", la de la lengua como nomenclatura, monopolizada por la función referencial, cuyas funciones se limitarían a designar el mundo término por término. Suele asumir la forma de catálogo o inventario produciendo un efecto de lista y establece un juego de equivalencias jerarquizadas entre una denominación (un pantónimo) y una expansión (una serie de palabras yuxtapuestas en lista, o coordinadas o subordinadas en un texto). Sería también el lugar donde se manifiesta una conciencia paradigmática en el enunciado.

La descripción suele estar motivada por la escenificación de lo que De Certeau llama prácticas de espacio, a cargo de un personaje o de un narrador. Tanto la visión panorámica como el recorrido tienden a lo descriptivo. Martí a fines del XIX, recurre a la visión panorámica; su torre de los panoramas es el propio periódico, desde el cual es posible contemplar el espacio universal convertido en noticia, sometido al orden del discurso y encuadrado en la página; el texto de Martí parte de la reflexión ordenadora de lo que, en su diversidad, aparece como inexpresable y que, irónicamente, se expresa.

Ramos observa que la capacidad organizadora de la mirada panorámica es mínima. Narrar/describir la ciudad requiere de la verbalización de otras prácticas de espacio. En uno de sus objetos de estudio, la crónica modernista hispanoamericana, asoma con frecuencia la figura del *flâneur*, un practicante del espacio urbano cuyo nacimiento suele remitirse a la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, en estrecha vinculación con la construcción del

ámbito protegido de los pasajes cubiertos y el codeo con la multitud citadina.² Baudelaire describe al *flâneur* como un tipo humano propio de la sociedad parisina del siglo XIX; a la vez, crea un concepto para pensar las formas urbanas de la modernidad que luego retomaría Benjamin, y a partir de él, Berman, De Certeau y otros.

En la ciudad fija e inmóvil de la cartografía, en el concepto de ciudad producto de la mirada panorámica, De Certeau ubica otra ciudad metafórica o trashumante, aquella que con sus propios desplazamientos enuncian los peatones. La enunciación peatonal, al igual que la verbal, crearía un aquí y un allá, un cerca y un lejos; indica una apropiación presente del espacio por un "yo", e instaura así una articulación conjuntiva y disyuntiva de sitios. Su simulacro teórico incorpora así, a nivel de las prácticas cotidianas, la categoría del *flâneur*, que de Certeau denomina *caminante* ampliando la extensión del concepto. "Andar es no tener un espacio", afirma de Certeau. "Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo. El vagabundo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar."³

Al *flâneur* se asocia una manera de verbalizar el espacio, la retórica del paseo. Julio Ramos afirma que la flanería no es simplemente un modo de experimentar la ciudad sino "más bien, un modo de representarla, de mirarla y de

² Según Patrice de Monçan, París, en el siglo XIX, inventa un personaje, el *flâneur*. El ejército de *flâneurs* cuenta en sus filas con poetas como Nerval, Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, y con cronistas como Delvau, Privat d'Anglemont, Henri de Pène o Néstor Roqueplan. Ver *Guide littéraire des passages de Paris*, pp.52-57.

³ M. de Certeau, *op. cit.*, p. 116.

contar lo visto. En la flanería el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición."⁴

Por otra parte, la flanería correspondería a uno de los proyectos descriptivos principales que señala Hamon, el que se orienta en la dimensión horizontal y tiende a la exhaustividad. Allí el referente es considerado como una superficie racionalizada y racionalizable, fragmentable y abordable por diversos discursos. De ahí una estética del fragmento, del cuadro o del detalle; personajes móviles ligan espacios yuxtapuestos. El viaje (en nuestro caso, el recorrido urbano) serviría para ilustrar, justificar y dar coherencia a la yuxtaposición de descripciones.⁵

Hamon encuentra otro proyecto descriptivo fundamental orientado en la dimensión vertical. Éste concibe un referente constituido por varios niveles superpuestos que es necesario atravesar yendo de lo más a lo menos explícito. A diferencia del horizontal, que tiende hacia lo cuantitativo, este proyecto se orienta hacia lo cualitativo. En textos realistas descriptivos, este teórico encuentra ciertas metáforas que acotan el procedimiento: develar, descubrir, desmontar, ir al fondo; entre sus ejemplos, tomados de la literatura francesa del XIX, figuran las cloacas de *Los Miserales*, la mina de *Germinal* y los fondos marinos de *Veinte mil leguas de viajes submarinos*. Anota asimismo que este tipo de proyecto descriptivo se relaciona con búsquedas de identidad o de saber.

⁴ En las crónicas finiseculares Ramos ve a la vitrina como un objeto emblemático, una metáfora de la propia crónica como mediación entre el sujeto privado y la ciudad: "La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo." Ver J. Ramos, *op.cit.*, p.127 y ss.

⁵ Ph. Hamon, *Du descriptif*, p. 60 y ss.

Ciertas unidades estilísticas se vinculan con estas dos posturas enunciativas, el detalle en el primer caso, elemento de un recorrido metonímico horizontal; la analogía (metáfora o comparación) en el segundo, en tanto relaciona remisiones metonímicas o sinecdóquicas a la búsqueda de correspondencias profundas entre los elementos de lo real. Aquí un buen ejemplo serían los pilares del poema "Correspondencias" de Baudelaire.

De alguna manera, tanto las figuras teóricas de la mirada panorámica como la del caminante o la del *flâneur* se vinculan con la experiencia y la representación del exterior urbano. ¿Será posible trasladarlas al interior? ¿Qué otras prácticas de espacio aparecerán en los textos de Onetti, tan vinculados al interior de las construcciones urbanas? Si andar es, como señala de Certeau, una experiencia de la privación del espacio propio y a, la vez, de apropiación mediante la enunciación peatonal, ¿qué espacio es el que no se tiene? ¿No será el interior, el espacio privado y familiar de la casa el referente borrado de ese enunciado escrito en los exteriores?

En el caso de las dos primeras novelas de Onetti y algunos de sus primeros cuentos, donde la toponimia propone a los textos como representaciones de las ciudades reales, ¿cómo reordenan los textos narrativos la diversidad del espacio metropolitano al ficcionalizarlo? Si, como señala De Certeau, "andar es no tener un lugar", ¿podría vincularse esa categoría teórica del andar con las vivencias del desarraigo, del extrañamiento y la fragmentación que sin duda informan *El pozo*, y *Tierra de Nadie*? Las tres primeras novelas de Onetti, que según el consenso crítico constituirían la primer etapa de su obra, están recorridas por representaciones de rupturas en el interior de los vínculos de consanguinidad,

amistad, amor o solidaridad. Dos de sus primeros cuentos siguen la figura de un caminante que se desplaza por calles céntricas, solo en medio de la muchedumbre. Por otra parte, la perspectiva de la narración parece no tener un lugar fijo en *Tierra de Nadie* o *Para esta noche*; en la primera, recorre la ciudad trazando rutas entre personajes; en la segunda, se desplaza por interiores y exteriores igualmente amenazados por la persecución y la violencia política. Y en *El pozo*, casi un monólogo dramático donde se verifican las unidades de tiempo, espacio y acción, inmovilizando la perspectiva de la narración, la interrupción y el fragmento expulsan al sujeto del ilusorio lugar estable en la enunciación de la propia historia. ¿Qué tipo de espacio ficcional construyen estas novelas con el espacio de la experiencia? ¿Qué nuevas relaciones entre lo público y lo privado configura cada uno de estos textos? ¿Qué lugar ocupa allí el sujeto? ¿Qué experiencias históricas de la ciudad y de la sociedad que ésta conforma penetran en estas novelas?

II. FIGURAS EN LA MULTITUD PORTEÑA

*Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
Con furia, con olvido,
Paso, cruzo oficinas y tiendas de
ortopedia,
Y patios donde hay ropas colgadas de un
alambre:
Calzoncillos, toallas y camisas que lloran
Lentas lágrimas sucias
Pablo Neruda, "Walking around"*

Dos de los primeros cuentos de Onetti se ubican en el centro de Buenos Aires y --como otros relatos cortos de esta época inaugural--, llegan al lector mediante la forma de textos periodísticos: "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo",⁶ publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 1º de enero de 1933, durante la primera residencia en Buenos Aires, y "El posible Baldi", que apareciera en *La Nación*, de esa misma ciudad, en septiembre de 1936, cuando ya el autor había regresado por primera vez a Montevideo.

Ambos persiguen la figura de un caminante solitario, quien recorre calles céntricas percibiendo y fabulando, solo en medio de la multitud. Una y otra vez se ha mencionado a propósito de ellos o de *Tierra de Nadie* la influencia de John Dos Passos o de James Joyce, y sin duda *Ulises* y *Manhattan Transfer*

⁶ En la edición de Alfaguara de los *Cuentos completos*, 1994, el primer cuento de Onetti se publica con el título "Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo", mientras que en anteriores colecciones preparadas por Jorge Ruffinelli y Omar Prego aparece como "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo"; también con este título lo comenta Hugo Verani en uno de los apéndices de *Onetti: el ritual de la impostura*.

constituyen antecedentes magistrales para éstos, así como para otros relatos de esta época.

Pero el cronotopo de la calle multitudinaria no es nuevo en la literatura. Probablemente surja con lo que Simmel llama "la moderna gran ciudad" por cuyas calles, lugares de encuentros fugaces en la multitud, pasa el camino de la vida de sus habitantes, los urbanitas.

En cuanto a la espacialización del relato habría que remontarse aún más atrás. Walter Benjamin señala que la multitud fue uno de los temas recurrentes de los literatos del siglo XIX (Víctor Hugo, los "pequeños maestros franceses"), aparece en una visita de Hegel a París y, por cierto, en el texto de Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Según Benjamin, la masa constituiría "el velo agitado" a través del cual Baudelaire veía París. Benjamin dedica varias páginas a esa figura del hombre en la muchedumbre que Edgar Allan Poe, escritor norteamericano, divisa en las calles de Londres a mediados del siglo XIX y que apasiona a Baudelaire, crítico y traductor de Poe.⁷

A su vez, Baudelaire recuerda el relato de Poe en su ensayo sobre Constantin Guys, el "pintor de la vida moderna":

¿Recuerdan un cuadro (¡en verdad es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época, que tiene por título *El hombre de la multitud?* Tras el cristal de un café, un convaleciente, contemplando la multitud con regocijo, se une, con el pensamiento, a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, aspira con delicia todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidar todo, recuerda y, con ardor, quiere acordarse de todo. Finalmente, se precipita a través de la multitud en busca de un desconocido cuya fisonomía, entrevé en un abrir y cerrar de

⁷ Ver W. Benjamin, *op.cit.*, p. 135 y ss.

ojos, le ha fascinado. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!⁸

El relato de Poe divide la representación del urbanita londinense entre un protagonista-narrador de sensibilidad exacerbada por la convalecencia y otro al que éste individualiza y persigue en medio de la multitud, del centro a la periferia y luego de regreso. A la circularidad del recorrido responde la del discurso, que empieza y acaba en el mismo punto: el hombre de la multitud no se deja leer:

'This old man,' I said at length, 'is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd*. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the *Hortulus Animae*, and perhaps it is but one of the great mercies of God that 'es lässt sich nicht lesen.'⁹

A diferencia del perseguido, su contraparte, el sujeto de la observación, que encarna en la figura del perseguidor, se despliega y expone detrás del vidrio, detrás del otro, delante del lector. En calidad de narrador representado, asume la palabra diferenciándose así de la multitud que también integra en el preciso instante en que atraviesa el umbral impulsado por la curiosidad urbana; es el polo legible del hombre de la multitud.

Buena parte de las crónicas y relatos literarios modernistas siguen la figura del *flâneur*, como observa Julio Ramos a propósito de este período, "el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto

⁸ Ch. Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*, p.357.

⁹ E. A. Poe, "The man of the crowd". En: *Tales, poems, essays*, p.112. En la edición de Edimat se traduce de la siguiente manera: "Este anciano", me dije finalmente, "es el arquetipo y el genio del crimen misterioso. No quiere estar solo. *Es el hombre de la multitud*. Será inútil seguirlo, ya que no sabré nada más de él ni de sus actos. El peor corazón del mundo es un libro más repulsivo que el *Hortulus Animae* y tal vez sea una de las grandes piedades de Dios que "*er lasst sich nicht lesen*". La nota al pie aclara que la cita en alemán proviene del *Hortulus Animae cum Oratiunculis Aliquibus Speradditis*, de Grünninger. Ver *Narraciones extraordinarias...*, p.272.

en exhibición"; la multitud es uno de los objetos exhibidos y su vitrina, la calle.¹⁰

En 1905, es decir, en pleno modernismo, Horacio Quiroga, otro uruguayo que hizo su experiencia bonaerense antes de radicar en el norte argentino, ubica en Buenos Aires una historia de estirpe poeiana, "Los perseguidos". Al igual que en el relato precursor, la curiosidad por el otro responde a una sensibilidad exacerbada por la neurosis. Un encuentro casual en casa de un tercero (Lugones) acerca a un par de hombres igualmente preocupados por las "psicologías" (síntomas neuróticos). Otro encuentro casual los reúne en el centro de Buenos Aires, pero el cara a cara de la sociabilidad se trueca en el cara a espalda de la persecución, el sujeto de la manía persecutoria en objeto de la persecución. La calle, en este cuento de Quiroga, deviene espacio donde se escenifica la locura; los transeúntes, posibles espectadores capaces de diagnosticar la rareza, no constituyen multitud; estamos en la primera década del siglo veinte, y todavía circulan coches de caballos por las calles del centro porteño.

Lo nuevo en los relatos de Onetti --y entonces novedoso en la literatura rioplatense-- es la simultaneización de los tiempos de lo narrado y de la narración, la escenificación de la percepción urbana al paso de un cuerpo en movimiento y desde el interior de una mente capaz de verbalizar las percepciones simultáneamente a su ocurrencia, sobre la marcha.¹¹ El Buenos Aires del Cuarto Centenario se convierte así en el escenario donde se representan los procesos de la percepción y la imaginación urbanas según las revelara la mirada

¹⁰ Julio Ramos, *op.cit.* Ver especialmente el magnífico capítulo "Decorar la ciudad. Crónica y experiencia urbana", pp.112-142

¹¹ Dorrit Cohn llamaría a ésta una "mente transparente": *Transparent minds; narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Si bien he preferido adoptar la perspectiva bajtiniana del discurso

fundadora de las vanguardias: fragmentarias, interrumpidas, nerviosas. En la década del veinte, Joyce las había ubicado en Dublín y Dos Passos Nueva York.

Del hilo central, un paseo pautado por la toponimia porteña y la señalización urbana, el discurso deriva hacia fantaseos o relatos intercalados que el protagonista urde a lo largo de su trayecto; a partir de los estímulos del paisaje (luces, leyendas de marquesinas, afiches de propaganda cinematográfica, señales de tráfico) en "Avenida"; a partir de éstos y del encuentro casual con una transeúnte, quien se convertirá en fascinada auditora de los relatos orales del protagonista en "El posible Baldi".

En las mentes de sujetos que circulan por la calle multitudinaria se representan, como en un teatro, dos tipos de espacios: los que el texto postula como reales y los que propone como ensoñación. Unos y otros aparecen poblados por objetos similares, a veces de idéntica designación. Luz Aurora Pimentel observa que ambos niveles acusan las mismas estrategias descriptivas:

[...] relaciones espaciales explícitamente marcadas con los deícticos abajo/arriba, frente a...; nombres comunes (chozas, pingüinos, automóviles); adjetivos (amarillas, blanco, gris), etc. La diferencia de niveles no es entonces intrínseca a los materiales ni a los sistemas descriptivos utilizados, sino a marcas textuales concretas: el nivel de la ensoñación siempre está separado del de la realidad por medio de enunciados que hacen explícito este cambio de nivel; [...] verbos y predicados hablan del trabajo de la ensoñación ("obtuvo", marca activa de ese trabajo; "exagerada visión", que da el carácter de ficción, "exagerada", con respecto a la realidad: "visión").¹²

El relato se construye así como una serie de pasajes del nivel de realidad al de ensoñación, como señala Pimentel, pero también de un tramo a otro del

referido puesto que permite escuchar voces y acentos de la sociedad (de la ciudad), el texto de Cohnn plantea interesantes sugerencias para el análisis de los relatos donde se representan los procesos de la psiquis.

¹² L.A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p.40.

paisaje urbano, del exterior al interior del individuo, de la narración omnisciente en tercera persona al discurso indirecto libre que refiere el monólogo interior del protagonista en una mezcla de voces y acentos; de la perspectiva del narrador urbano, visionario y un tanto socarrón, a la del hombre de la multitud porteña. Esta figura, vista desde su propio interior, se revela limitada e incapaz de hundirse en esos abismos de criminalidad que conjetura el perseguidor enfermizo (convaleciente) de Poe; su filiación es otra. Probablemente entre sus ancestros se encuentre Leopold Bloom, padre de esos hombres de la multitud sin largas prosapias ni psicopatías deleznable, quienes pueblan las calles de la literatura en los años de las vanguardias.

Sin embargo, la situación de persecución, la mutua repulsión y el miedo de los seres en movimiento en la multitud, se expresa también aquí, aunque en el tono humorístico predominante. A Baldi lo seducirá la mirada y la imagen corporal de una mujer a quien “sigue” un hombre; a Suaid, la imagen de una María Eugenia evocada, y de cuyo recuerdo huye, transformando el recorrido en una suerte de encuentro y fuga con respecto a las imágenes proyectadas en el paisaje urbano. Un paisaje bello y a la vez amenazante.¹³

Sabía que María Eugenia venía. Sabía que algo tendría que hacer y su corazón perdía totalmente el compás. Lo desazonaba tener que inclinarse sobre aquel pensamiento; saber que, por más que aturdiera su cerebro en todos los laberintos, mucho antes de echarse a descansar encontraría a María Eugenia en una encrucijada.

Sin embargo, hizo automáticamente un intento de fuga:

--Por un cigarrillo ... iría hasta el fin del mundo...

Veinte mil afiches proclamaron su plagio en la ciudad. El hombre de peinado y dientes perfectos daba a las gentes su mano roja, con el paquete

¹³ Los aspectos dramáticos de la ciudad en estos primeros cuentos son mencionados por varios críticos, como Jorge Ruffinelli en “Onetti antes de Onetti”; Hugo Verani, *El ritual de la impostura* (“Los comienzos: *Tiempo de abrazar* y tres cuentos anteriores a *El pozo*”); y Alfredo Pavón en “La ciudad agresora”.

mostrando $-1/4$ y $3/4$ -- dos cigarrillos, como cañones de destructor apuntando al aburrimiento de los transeúntes.

--Hasta el fin del mundo.

María Eugenia venía con su traje blanco. Antes de que hicieran fisonomía los planos de la cara, entre las vertientes de cabello negro, quiso parar el ataque. El nivel del miedo roncó junto a las amígdalas:

--¡Hembra!

Desesperado, trepó hasta las letras de luz que iban saliendo una a una, con suavidad de burbujas, de la pared negra: ¹⁴

En el continuo pasaje del espacio que el texto postula como nivel de realidad al de la ensoñación, de una a otra escena o de una posición de enunciación a otra, se crea un espacio metaficcional: el reflejo de una escena en la otra re-presenta a la vez que comenta.

Verdaderos bocetos para posibles cuentos, los relatos intercalados como producto de la imaginación narran aventuras heroicas o esboza situaciones de riesgo, y ocurren en lugares exóticos o simplemente lejanos para la percepción porteña. Al igual que los espacios bonaerenses, los imaginarios son citados por sus nombres, jamás descritos en detalle: aquí y allá, pinceladas rápidas, alusiones al paso, remisiones a paisajes culturales. En el primer cuento, que arranca del cruce de la Avenida de Mayo y echa a andar por Florida, algunos se revelan producto de lecturas, traídas en una suerte de cita desprolija: “Luego: Alaska –Jack London--, las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos”. (p. 27) Mediante la cita, los paisajes literarios se instalan en la ciudad en un estallido de posibilidades de pasajes:

Owen se incorporó y tiró el cigarrillo.

-Ya.

¹⁴ *Cuentos completos (1933-1993)*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp.29-30. Todas las citas están tomadas de esta edición; de aquí en adelante se indicará en el texto las iniciales del título del cuento y el número de página de este volumen.

Suaid caminaba, estremecido de alegría nerviosa. Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción. Las altas mujeres y el portero del Grand ignoraban igualmente la polifurcación que tomaba en su cerebro el “Ya” de Owen. Porque “Ya” podía ser español o alemán; y de aquí surgían caminos impensados, caminos donde la incomprensible figura de Owen se partía en mil formas distintas, muchas de ellas antagónicas. (A.de M., p.32)

La ciudad, el paisaje cultural y la imaginación misma se someten a las notaciones del plano urbano, con sus líneas rectas, esquinas, bifurcaciones. El discurso recoge además frases inconclusas, escritas con una tipografía diferenciada por las mayúsculas (carteles, titulares de noticias), imágenes visuales de propaganda cinematográfica o de cigarrillos: lee y escribe una lectura ambulante de los enunciados que integran el paisaje urbano:

Desesperado, trepó hasta las letras de luz que iban saliendo una a una, con suavidad de burbujas, de la pared negra:

EL CORREDOR MC CORMICK BATIÓ EL RECORD MUNDIAL
DE VELOCIDAD EN AUTOMÓVIL

La esperanza le dio fuerzas para desalojar de un solo golpe el humo, uniendo la o de la boca con el paisaje.

DAD EN AUTOMÓVIL—HOY EN MIAMI (A.de M., p.30)

El paseo se convierte así en un recorrido por fragmentos de códigos y lenguajes que atraviesan la ciudad y en un acto de enunciación de los mismos.

Además de movimientos horizontales, hay en ambos desplazamientos verticales; desde la altura, se contemplan visiones panorámicas: el individuo en la multitud, la ciudad en una red de ciudades: el fragmento en la totalidad que lo ubica y le da sentido. Al cambio de dirección corresponde un momento de reflexión, y al enfocar al individuo en la encrucijada, se produce una comparación de la pobre y propia imagen del personaje con los fabulosos productos de su fantasía. A la vez que señala los límites del hombre de la multitud, la representación de la escena de la autocontemplación desvía el rumbo de la

caminata y orienta el relato hacia su fin. Así en el primer cuento, donde la Diagonal remite por igual a la arteria porteña y al signo gráfico:

Cerró los ojos fuertemente y trató de hundirse; pero las uñas resbalaron en el espejo. Vencido, aflojó el cuerpo, entregándose, solo, en la esquina de la Diagonal.

Era el centro de un círculo de serenidad que se dilataba borrando los edificios y las gentes

Entonces se vio, pequeño y solo, en medio de aquella quietud infinita que continuaba extendiéndose. [...]

Se miraba desde montones de metros de altura, observando con simpatía el corte familiar de los hombros, el hueco de la nuca y la oreja izquierda aplastada por el sombrero.

Ahora caían las costras de indiferencia que protegieran su inquietud y el mundo exterior comenzaba a llegar hasta él.

Sin necesidad de pensarlo, inició el retroceso por Florida. La calle, desierta de ensueños, había perdido la dentadura de Tangas's y la barba rubia de Su Majestad Imperial. (A. de M., p.31)

En la penúltima página de "Avenida de Mayo" narrador y personaje se elevan para contemplar un panorama universal constituido por una red de ciudades simultáneas, para luego descender, separándose, al ras de las calles y al hombre de la multitud bonaerense.

Era la hora del anochecer en todo el mundo.

En la puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se aprestaban iguales a las de ayer, y a las de mañana. ¡Mañana! Suaid sonrió, con aire de misterio.(A. de M., p.32)

Desde esa "torre de los panoramas" donde se construye la sintaxis universal de las ciudades mediante la cita de los nombres de sus arterias emblemáticas, el centro de Buenos Aires queda inscrito en un gran texto urbano desterritorializado por los lenguajes del cine, la propaganda, la prensa, las señales de tráfico, la literatura. Se diluyen así tiempos y peculiaridades regionales.

Al igual que el primer cuento, “El posible Baldi” arranca de las calles del centro, pero se detiene en un lugar proyectado para monumentalizar la historia: la Plaza Congreso, y donde los *tiempos modernos* asoman por las bocas del tren subterráneo. De ancestros italianos a juzgar por su apellido, Baldi la percibe simplemente como un lugar de paso en el recorrido hacia Palermo y su novia Nené, metas del viaje. Los hitos monumentales del paisaje urbano y sus posibles apelaciones a las imágenes de la historia se desvanecen incorporados como espacios de la vida cotidiana:

Sonrió al agua temblorosa de la fuente. Junto a la gran chiquilla dormida en piedra, alcanzó una moneda al hombre andrajoso que aún no se la había pedido. Ahora le hubiera gustado una cabeza de niño para acariciar al paso. Pero los chicos jugaban más allá, corriendo en el rectángulo de pedregullo rojizo. Sólo pudo volcarse hinchando los músculos del pecho, pisando fuerte en la rejilla que colaba el viento cálido del subterráneo. (El P.B.,.47)

Tampoco se detiene conmovido ante las obras que destruyen los sitios del recuerdo o presagian la construcción de algo nuevo:

Tomó el brazo de la mujer y, hosco, sin mirarla, sintiendo impasible los maravillados y agradecidos ojos azules apoyados en su cara, la fue llevando hacia la esquina de Victoria, donde la noche era más fuerte.

Unos faroles rojos clavados en el aire oscurecido. Estaban arreglando la calle. Una verja de madera rodeando máquinas, ladrillos, pilas de bolsas. Se acodó en la empalizada. (El P.B., p.50)

Si hay un acontecimiento nodal en este cuento, es el encuentro con una transeúnte en quien Baldi reconoce un acento vagamente alemán y un interés clarísimo por su persona. A partir del punto en que coinciden sus trayectos, Baldi se detiene a inventar cuentos dedicados a ella; la narración alterna desde allí la lógica del pasaje por la ciudad con la del pasaje por una vida de aventuras

ficticias imaginadas al estímulo del eros urbano, ese impulso capaz de producir acercamientos en la multitud de robinsones que pueblan la metrópoli.

Baudelaire lo escenificaba, como Poe, en medio de la multitud; ya no en Londres --espacio de lo extraño para un norteamericano--, sino en el paisaje familiar del París del Segundo Imperio. El cuadro parisino adquiere movimiento para narrar el impacto de una imagen femenina de belleza estatuaria sobre una sensibilidad masculina crispada. Baudelaire encarnaba así la fugacidad del tiempo y de la percepción de la belleza moderna, mitad eterna y mitad fugaz:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit!- Fugitive beauté¹⁵

Setenta años más tarde, la historia se detiene en el cruce de las trayectorias personales en medio de la multitud de las calles porteñas para representar, por primera vez en la obra de Onetti, una de sus escenas medulares, la de la narración. En este texto, la escena del relato oral, coloreada de tonalidades serio-cómicas. La imagen de la pasante de "El posible Baldi" no es particularmente armoniosa, y su majestuosidad proviene de una desproporción entre cuerpo y atuendo:

Pequeña, con un largo impermeable verde oliva atado en la cintura como quebrándola, las manos en los bolsillos, un cuello de camisa de tenis, la moña roja de la corbata cubriéndole el pecho. Caminaba lenta, golpeando las rodillas en la tela del abrigo con un débil ruido de toldo que sacude el viento. Dos puñados de pelo rojizo salían del sombrero sin alas.

¹⁵ Ch. Baudelaire, "Une passante". *Les fleurs du mal*, p.126.

El perfil afinado y todas las luces espejeándose en los ojos. Pero el secreto de la pequeña figura estaba en los tacones demasiado altos, que la obligaban a caminar con lenta majestad, hiriendo el suelo en un ritmo invariable de relojería. (El P.B., p.48)

Hay, en esta imagen femenina, ciertas reminiscencias de caricatura periodística que me remiten a las de Felisberto Hernández, furtivo cazador de secretos definidores en las fisonomías y espacios que la urbe ofrece a un protagonista ambulante y lleno de curiosidad por una alteridad concebida como misterio a descifrar... o a imaginar. La sombra de Poe atraviesa, una vez más, la literatura rioplatense.

Menos curioso por el otro (la otra), pero tan fantaseador como los protagonistas felisbertianos, Baldi es, literalmente un cuentero, conciente del carácter ficticio de sus invenciones; el narrador, que a veces lo acompaña y otras toma distancia, un sagaz conocedor de las motivaciones y de la procedencia del material con el cual construye sus relatos:

Hasta que él, ya sentado en un banco de la plazoleta, renunció a la noche y le tomó gusto al juego. Rápidamente, con un estilo nervioso e intenso, siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer había posible. De la mansa atención de ella, estremecida contra su cuerpo, extrajo el Baldi que gastaba en aguardiente, en una taberna de marinos en tricota --Marsella o El Havre-- el dinero de amantes flacas y pintarrajeadas. Del oleaje que fingían las nubes en el cielo gris, el Baldi que se embarcó un mediodía en el *Santa Cecilia*, con diez dólares y un revólver. Del breve viento que hacía bailar el polvo de una casa en construcción, el gran aire arenoso del desierto, el Baldi enrolado en la Legión Extranjera que regresaba a las poblaciones con una trágica cabeza de moro ensartada en la bayoneta. (El P.B.,p.53)

Súbitamente, en uno de los múltiples vaivenes metaficcionales, Baldi se aleja para contemplar la escena de ese relato oral coloreado por la probabilidad de la aventura amorosa y comparar, desde la distancia, las múltiples posibilidades de existencia expuestas en sus ficciones con su real y única vida cotidiana:

Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso. Con el Baldi que tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el rollo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobro de pesos. Una lenta vida idiota, como todo el mundo. [...]

Porque el Dr. Baldi no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza, pesada de bolsas o maderas. Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos. (El P.B., p.53)

Tampoco será capaz de lidiar con las tonalidades afectivas del encuentro en la atracción sexual o en la situación de cercanía entre locutor e interlocutor propia del relato oral. Urbanita al fin, Baldi rompe el trueque de relatos por admiración, convierte el intercambio en una situación monetarizada, es decir, desvalorizada:

Tiró el cigarrillo y se levantó. Sacó el dinero y puso un billete sobre las rodillas de la mujer.

--Tomá. ¿Querés más?

Agregó un billete más grande, sintiendo que la odiaba, que hubiera dado cualquier cosa por no haberla encontrado. Ella sujetó los billetes con la mano para defenderlos del viento:

---Pero. Yo no le he dicho... Yo no sé... --inclinándose hacia él, más azules que nunca los grandes ojos, desilusionada la boca--. ¿Se va? (El P.B., p.54)

El cuento y la comunicación mediada por el relato oral terminan en el gesto de un urbanita capaz de prostituir los encuentros más ricos exhibiendo el patrón de intercambio que rige las relaciones sociales, esta vez observado por un narrador a todas luces sobrador, quien lo mira y sonríe desde afuera de la escena: "--Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte." (El P.B., p.54)

Es la primera aparición de esa “ficción prostituida”, de esa “mercancía” que Silvia Molloy ve formarse y circular en el ambiente enfermizo y chismoso del pueblo de *Los adioses*.¹⁶

Durante años y lecturas se percibió en estos relatos la temprana ocurrencia de la escisión del protagonista entre el hombre que vive y el que sueña; Suaid y Baldi constituirían los primeros ejemplares de una larga serie de soñadores.¹⁷ Ciertamente, ambos cuentos remiten a la contraposición decimonónica del mundo exterior y el interior del hombre; en pleno siglo XX, demuestran que la oposición persiste y sigue siendo inmensamente productiva.

Roberto Ferro rompe esta tradición en "La fundación de la ciudad por la escritura". Ferro lee "Avenida de Mayo".en términos de andares textuales, y propone que el itinerario de Víctor Suaid “no es espacial, sino textual, de nombre a nombre”. Y observa que éstos trazan y escanden el itinerario en fragmentos migratorios, pasajes, formas de lo provisional y lo efímero en las cuales se inscribe el caminante.

Carlos Rincón ubica en el primer cuento de Onetti el comienzo de un ciclo de ficciones signadas por la preocupación "por el devenir humano como devenir de lo urbano", cuya culminación sitúa en un capítulo de *Cristóbal Nonato*, novela de Carlos Fuentes, de 1987: “Entre esos dos puntos de referencia se sucedió todo el ciclo propiamente moderno de las ciudades imaginadas y las metrópolis modernizadas. Me refiero a Santa María y Santa Mónica de los Venados, al

¹⁶ Ver Silvia Molloy, “El relato como mercancía: *Los adioses*”. En Hugo J. Verani, ed. *Juan Carlos Onetti*, pp.262-278.

¹⁷ Ver Jorge Ruffinelli, “Onetti antes de Onetti”, en H. Verani, *Juan Carlos Onetti*, pp.15-51; Hugo Verani. *Onetti, el ritual de la impostura*, p. 265 y ss.

México de *La región más transparente* y al Sao Paulo de *Zero*.”¹⁸ Y añade con respecto a "Avenida":

El comienzo de este cuento de 1933 es el gran comienzo narrativo moderno, con las imágenes mitológicas de la calle y la multitud, para hacer a la urbe latinoamericana igual a las otras del mundo entero: 'En la puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se aprestaban iguales a las de ayer, y a las de mañana.¹⁹

En las ediciones que manejo este párrafo no figura al principio, pero el *lapsus* me parece significativo del entusiasmo de Rincón ante un texto que se atreve a inscribir el centro de una ciudad latinoamericana en un panorama universal constituido por ciudades de temporalidades simultáneas, ya no únicamente las del viejo mundo sino también las de la joven modernidad americana, referida a dos polos emblemáticos: Nueva York en el norte y Buenos Aires en el sur.

Pero en ese paisaje multitudinario se proyectan espacios y sucesos que, postulados como pertenecientes a diferentes niveles, muestran su discontinuidad y se ofrecen a la comparación. Pimentel observa en ellos valores diametralmente opuestos:

Un paisaje nórdico y agreste (Alaska que luego se transformará en el paisaje nevado y desértico de las estepas rusas) se opone diegética y temáticamente a un paisaje urbano en el hemisferio sur; lo hiperbólico de la aventura, como nivel de la "ficción", se opone a lo anodino de la cotidianidad, como nivel de "realidad". Así, una diferencia de espacios diegéticos abre el camino a una diferencia ideológica²⁰

¹⁸ C. Rincón, "Metrópolis modernas, ciudades imaginarias y megalópolis hiperreales", p.89

¹⁹ C. Rincón, *op. cit.*, p.90.

²⁰ Pimentel, *op. cit.*, p.41.

A propósito de las "aventuras" de *El pozo*, tan similares a los relatos intercalados de estos cuentos, observa Ángel Rama, conocedor vivencial de la literatura para consumo masivo de esta época:

[...] todas las historias corresponden a esa temática representativa de la imaginación infantil que el *Tit-Bits* expresó con anterioridad a la nueva versión de las historietas americanas o a las novelas de Ian Fleming, y en la cual puede rastrearse la presencia de los mecanismos compensatorios para los estados --esos sí reales-- de inseguridad, de temor, de indecisión, de debilidad, y para todo el juego de represiones que sobre el niño y el adolescente, tan fuertemente instintivos, descargan las obligadas prestaciones de la vida civilizada.²¹

En el paisaje multitudinario se singularizan figuras humanas. En estos relatos callejeros ni el interior del urbanita ni sus ocasionales encuentros igualan esa riqueza de la ciudad que el proyecto descriptivo escenifica en el recorrido de unas pocas cuadras. En medio del centro de la mayor metrópolis rioplatense, de los muchos estímulos que el discurso devora al pasar, los personajes caminan sin asombro, distraídos o interponiendo entre su psiquis y el mundo exterior "costras de indiferencia". La curiosidad decimonónica ante el espectáculo urbano, ante el indicio callejero de la vida privada que Baudelaire lee en el relato de Poe, ha dejado paso al abotagamiento de los sentidos, incapaces ya de percibir diferencias. Atentos a los pequeños tramos de la caminata o empeñados en bocetar aventuras propias de literatura para consumo masivo, los personajes onettianos avanzan por un paisaje que es a la vez, accidente y costumbre, zozobra e indiferencia.

²¹ Ver "Origen de un novelista y de una generación literaria", p.85. Habría que agregar que uno de los ancestros de estos hombres de la multitud, el dublinés Leopold Bloom, lee el *Tit Bits* mientras defeca en el excusado del patio trasero, para luego utilizarlo en su valor objetivo de papel higiénico.

Sin embargo, en el preciso momento en que se distancian y adoptan la posición distanciada de la visión panorámica, el hombre de la multitud y su narrador acompañante consignan sin mayor énfasis una reflexión de altura: Buenos Aires marcha al paso de otras grandes metrópolis. Y en plena Plaza Congreso, la escena de la narración oral representa a un cuentero y un pequeño público para quienes la vida digna de ser narrada consiste en aventuras heroicas ubicadas a fabulosas distancias de la ciudad.

Ya a fines del siglo XIX, desde Berlín, Georg Simmel caracterizaba al arte por el efecto de lejanía que producía con respecto a objetos y seres y explicaba las diferencias entre estilos por sus diversas distancias con respecto a la experiencia. Distinguía, además, dos tipos de experiencia estética:

[...] para almas con la sensibilidad muy afinada, la peculiar lejanía de la obra de arte frente a la inmediatez de la experiencia se presenta en especial precisamente cuando el objeto nos es sumamente cercano. Para un sentir menos fino se requiere, para hacer saborear este estímulo de la distancia, una mayor lejanía del mismo objeto: paisajes italianos estilizados, dramas históricos; cuanto más agreste y más infantil es el sentimiento estético, tanto más fantástico y lejano de la realidad debe de ser el objeto en que la imagen artística llega a su efecto. Sensibilidades más finas no requieren, por así decirlo, este apoyo material; para éstas, todo el estímulo pleno de misterio de la distancia frente a las cosas, la liberación de su sorda pesadez reside en la conformación artística del objeto; y tanto más intensamente sentirán esto, cuanto se consume en materiales tanto más próximos, más bajos, más terrenales.²²

En los juegos de distancias y acercamientos entre narradores y personajes, en los pasajes de ficción a metaficción, estos textos representan lo que para Onetti, *recienvenido* a las letras, comienza a configurarse como una certeza constitutiva: el saber y la sensibilidad del hombre de la multitud y el del artista

²² "Estética sociológica". G. Simmel, *op.cit.*, p.225.

urbano se han desfasado. "Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan", sostendrá Periquito en 1939.

Hoy reunidos en libros, los primeros cuentos de Onetti aparecieron en periódicos bonaerenses de gran circulación, en un momento en que la actualidad mundial --las noticias de la endeble República española y el ascenso del fascismo y el nazismo--, se disputaba las primeras planas con las imágenes celebratorias del Cuarto Centenario.

Julio Ramos propone al periódico como condición de "unidad" de la nueva ciudad:

Ahí el comerciante, el político y hasta el literato, se comunican con el sujeto privado. En el periódico se establecen las articulaciones que permiten pensar la ciudad --desterritorializadora-- como un espacio social congruente: el sujeto urbano experimenta la ciudad, no sólo porque camina, por zonas reducidísimas, sino porque la lee en un periódico que le cuenta de sus distintos fragmentos.²³

"Avenida" y "El posible Baldi" devuelven a la ciudad imágenes de su centro desde un espacio donde ésta se representa como totalidad: el periódico. Adrián Gorelik sostiene que los visitantes de 1910, con sus relatos de viaje, le regalan a Buenos Aires la imagen de una ciudad que se parece a París, corroborando así el cumplimiento del proyecto de modernización iniciado en 1880. ¿Y qué mejor obsequio que esa utopía del diseño, esa imagen de futuro y fundación coincidentes, hoy pieza de museo, que le dejara Le Corbusier en su visita de los veinte?

Juan Carlos Onetti, residente de los años treinta, le regala al Buenos Aires del Cuarto Centenario la imagen de una ciudad multitudinaria que marcha al ritmo

²³ Julio Ramos, *op.cit.*, p.124.

de Londres, París, Nueva York o Berlín; una ciudad todo presente, donde ubica una población cosmopolita, para cuya percepción *blasé* las estatuas no aluden al pasado ni las obras al porvenir. La imagen de una verdadera metrópoli, que reclama ser representada con técnicas vanguardistas, esas que estos relatos toman de Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf, insertándose así en una tradición que brinca de un continente a otro. Onetti lo hace desde ese espacio de unidad y encuentro que es el periódico, donde los lectores de ese medio de comunicación masiva pudieron reconocer la ciudad y reconocerse en ella.

Un regalo ambiguo porque plantea, con un dejo de humor, preguntas fundamentales: ¿cómo hacer literatura con el buen hombre gris y mediocre de la multitud porteña?; ¿cómo hacer literatura de la ciudad **con** y **para** el urbanita de sensibilidad abotagada de estímulos, protegida por "costras de indiferencia" y deseante de espectaculares distancias? Suaid, Baldi y su pequeño público femenino señalan el territorio y a la vez el límite de la incipiente literatura urbana de un entonces autor de relatos y artículos para periódico.

Desde este cruce, Onetti enfilará hacia los territorios limítrofes con la anomia, con los desechos y excrecencias de la vida social que la ciudad real empuja hacia el sur o expulsa de su centro ("El obstáculo", "El sur") y que, al igual que Arlt, diseminará por todos los puntos de su geografía novelesca.²⁴ O se quedará en pleno corazón de la ciudad dispuesto a penetrar --también como Arlt-- en las opacidades del interior urbano (*El pozo*).

III. HOMBRE QUE ESCRIBE

Decíamos en un ensayito anterior que el arte anda en pijama [...].Añadimos ahora que el arte de estos tiempos es arte de entrecasa. Arte de mostrar el arte que, de golpe, sin que se le espere surge en las esperas familiares de poetas, pintores y músicos
Alfredo M. Ferreiro, *El entrecasa en el arte*, 1930

UN CUARTO PARA DOS HISTORIAS

Los hombres de la multitud bonaerense recorren, sin asombros, calles céntricas profusamente amuebladas con signos de la modernidad. En medio de su recorrido, en el punto exacto donde se produce un chispazo de conciencia, cambian de rumbo; quizás enfilan hacia algún cuarto de hombre solo que los cuadros porteños dejaron fuera de sus marcos

Onetti funda su interior urbano en diciembre de 1939, en el cuarto que alberga la escena central de *El pozo*. Allí un hombre vestido o mejor, desvestido, de entrecasa, se yergue en plena tarde, camina, fantasea, garrapatea del lado del revés de las proclamas de su compañero de cuarto. La acción se concentra en una habitación, convertida en el escenario donde se ejecuta un acto de escritura representado mediante los procedimientos de la narración.

²⁴ Otro texto de esta primera década de escritor, "El obstáculo", inscribirá en la centralidad del periódico el crimen, la homosexualidad y el gesto de expulsión hacia estas conductas, que caracteriza a la sociedad normativizada.

Situado al comienzo de la obra de Onetti y al final de las vanguardias, *El pozo* instala la percepción de la metrópoli en ese interior urbano donde se hace público un acto tradicionalmente íntimo y aislado: el de la escritura.

Si las figuras en la multitud porteña fantaseaban y percibían sobre la marcha, en este cuadro montevideano un hombre escribe, y para ello imagina en el cuarto donde habita; vida cotidiana y escritura tienden a fundir sus tiempos y sus espacios. Y así como en los cuadros porteños cada lectura re-presenta el recorrido callejero, en esta *nouvelle* cada acto de lectura re-presenta el acto de escritura. Al respecto anota Noemí Ulla:

[...] a la afirmación del narrador "*Esto que escribo son mis memorias...*" se hace partícipe al lector por medio de una explicitación de la escritura, en la que el tiempo Presente del Indicativo puntualiza la acción. Con la simultaneidad de la lectura y la escritura, a cargo de esa acción durativa, toda vez que el lector inicia el acto de leer se encuentra con que el autor está escribiendo el texto que lee como acontecimiento único.²⁵

Con anterioridad a la recolección en libros de los cuentos de la década del treinta diseminados en periódicos, *El pozo* se consideró como el primer relato publicado por Onetti, y se analizó como un semillero de procedimientos, pero sobre todo como la ocurrencia inaugural de un conjunto de temas y personajes típicos y constantes en su narrativa. En 1977, Josefina Ludmer formula una interesante propuesta de lectura comparativa, concibiendo la primera *nouvelle* como el *incipit* antiliterario del *corpus*:

[...] allí se lucha contra "la literatura", se la niega, se hace antiliteratura. Pero a la vez *El pozo* escribe la antiliteratura de la literatura Onetti: nada más distante de cierta máscara de "embellecimiento", de cierta "altura",

²⁵ Ver "*El pozo: construcción de una poética rioplatense*". En: *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, p.206.

artificio, barroquismo, típicamente "literarios", que marcan su escritura a partir de *La vida breve*.²⁶

Escribir y, simultáneamente, proclamar antiliteratura. Se trata de una actitud que recorre los textos de las vanguardias históricas, así como también los de los narradores hispanoamericanos de vanguardia no integrados a "ismos", a quienes Ángel Rama denominó tempranamente "la constelación de los renovadores".²⁷ Como bien lo ha advertido José Pedro Díaz, con esta *nouvelle* Onetti se acerca a los "libros sin tapas" de Felisberto Hernández, quien hace de la escena de la escritura o del "psiqueo" previo a ella, el hilo central de sus primeras ficciones.²⁸

El memorista de *Por los tiempos de Clemente Colling* consigna: "Por esas tres longevas yo alcancé a darle la mano a una gran parte del siglo pasado".²⁹ Cabría parafrasearlo: por *El pozo* y algunos de sus primeros cuentos, Onetti alcanza a darle la mano a la narrativa de vanguardia, pasado inmediateísimo, y con ella, a las primeras décadas de su siglo, mientras que inaugura la "nueva narrativa hispanoamericana".³⁰

²⁶ Josefina Ludmer. *Onetti; los procesos de construcción del relato*, p.37.

²⁷ Ver Hugo Verani, ed. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. También Ángel Rama, "Felisberto Hernández", *Capítulo Oriental; La historia de la literatura uruguaya* no.29.

²⁸ José Pedro Díaz agrupó bajo este nombre los cuatro primeros libros de Felisberto: *Fulano de Tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). En la edición de las obras completas de 1981 de Arca /Calicanto, Díaz incluye bajo esta denominación textos publicados en revistas y periódicos, así como algunos inéditos anteriores a 1944. El trabajo donde Díaz compara más extensamente las obras de Hernández y Onetti es "El tema del espectáculo", en *Felisberto Hernández; el espectáculo imaginario I*, pp.7-50.

²⁹ Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol.1, p.143.

³⁰ Señalo estos vínculos en tanto estos autores producen discursos sobre la escritura y la ciudad en el ámbito de las literaturas rioplatenses. También me parecen vigentes los nexos con las *Memorias del Subsuelo* de Dostoievski analizados por Jaime Concha e hilvanados por Hugo Verani en "la tradición de la novela confesional", así como el brinco de la literatura rioplatense a la "generación perdida norteamericana" que da Ángel Rama, y las conexiones con *Viaje al fin de la noche*, de Céline, enfatizados por Ferro. *El pozo* es un texto fundacional, absorbe tradiciones y traza modelos. Ver Jaime Concha, "Conciencia y subjetividad en *El pozo*"; Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*; Ángel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria"; Roberto Ferro, *Onetti/La fundación imaginada*.

Sin ir mucho más allá de los límites del arroyo Miguelete, a través de esta *nouvelle* nuestro autor se vincula con Alfredo Mario Ferreiro, singular exponente de la vanguardia oriental, quien desde 1929 venía reclamando un "arte en pijama", vestido de entrecasa, por oposición al arte viejo, propio de una época en que hombres y mujeres se aderezaban especialmente antes de salir a exhibirse en la calle:

Ahora se da para afuera lo que antes se guardó celosamente. Y también en esto, corre parejas el arte con la manera de ser de los hombres.

Hace tiempo ningún hombre o mujer que se tuvieran por correctos aparecían en público sin aquella indumentaria terrible y tanguera, que les daba a ellas, aspecto de carpas corredizas y a ellos empaque de académicos.

Lo que aquellos hombres y aquellas mujeres eran dentro de la casa, antes de zamparse aquella catástrofe de trapos resultaba cosa vedada, absolutamente íntima; escandalosa si se propagaba hacia afuera.³¹

Según Ferreiro, de la misma manera que en 1930 la gente sale a la calle sin "aquella catástrofe de trapos", el arte contemporáneo (especialmente la poesía, que él mismo practica) se caracteriza por su "construcción rápida" e "imaginación pronta". "Ya no hay borradores"--asegura. "Ahora se muestra lo que antes se tuvo por ejercicio preparatorio". Tanto *El pozo* como los "libros sin tapas" de Felisberto Hernández, integran borrador y obra terminada representando las reflexiones, dudas y meandros inherentes al proceso de creación.

La escena principal de *El pozo* es la de esa escritura que se actúa ante los ojos del lector, convirtiéndolo en un texto fronterizo entre la temporalidad de la

³¹ Alfredo Mario Ferreiro, "El entrecasa en el arte". En Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p.277. En esta proclama, publicada en *Cartel*, en

novela y la del teatro. Trabajo, papeles, el producto y el trabajo de producción están allí, “a la vista”, como proponía Macedonio desde la otra orilla.³² Todo se hace sobre la marcha, con ese carácter performativo que tipifica a muchas de las narraciones vanguardistas. Ya en 1969, Jaime Concha vislumbra este rasgo del texto desde su modelo de análisis psicológico existencial: “[...]la conciencia perceptiva, despertada de un sopor mecánico, *funda* su entorno material, en una forma semejante a la de cierto teatro actual que introduce los elementos escénicos en el momento mismo de la representación.”³³

“Las dos historias” es un texto donde Felisberto narra los constantes vaivenes entre una historia de vida y una historia de escritura.³⁴ Como muchas de las ficciones vanguardistas y prácticamente la totalidad de la narrativa felisbertiana, *El pozo* es un texto de pasajes, de constantes idas y venidas entre dos historias: la historia de un hombre que ha llegado a sus cuarenta años y la del acto de escritura que lo diferencia y aísla de la multitud a la cual pertenece. Entre una y otra, un pronombre en disponibilidad, “yo”; del lado de la historia de vida, sujeto de la experiencia; del lado de la historia de escritura, sujeto de la enunciación y objeto del enunciado.

“Esto que escribo son mis memorias”, expresa la figura central en el primero de los 18 fragmentos innumerados que componen el texto. Y en el último, a

enero de 1930, Ferreiro hace alusión a su “Arte en pijama”, otro manifiesto publicado en el primer número de la misma revista, en diciembre de 1929.

³² La expresión “trabajo a la vista” es empleada por Macedonio en el “Poema de trabajos de estudio de las estéticas de la siesta”, incluido en sus *Poesías completas*. Noemí Ulla menciona la coincidencia de este concepto de escritura en Felisberto y Macedonio en su *Identidad rioplatense, 1930 la escritura coloquial; (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, p.165.

³³ “Conciencia y subjetividad en *El pozo*”. En Hugo J Verani, ed. *Juan Carlos Onetti*. Madrid, Taurus, 1987, p.171.

³⁴ Este relato integra el libro *Nadie encendía las lámparas*. F. Hernández, *Obras completas, II*, pp.160-171.

punto de concluir su acto de escritura, ironiza “Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero.” Así como a lo largo del texto el protagonista/narrador define varias veces su personalidad (“Yo soy ...”), en estas dos ocasiones incluye su escritura en una tradición de géneros vinculados con la enunciación en primera persona y por lo tanto, con la subjetividad propia del discurso.³⁵ A nivel del enunciado, memorias, confesiones, autobiografía se vinculan con el intento de definir la identidad personal y con la exposición de la experiencia biográfica.

En el décimosegundo fragmento, a propósito de su juicio de divorcio, el protagonista/narrador introduce un lenguaje extraño al suyo, el de los actos jurídicos, con el cual se le llama por su nombre: Eladio Linacero:

El amor es algo demasiado maravilloso para que uno pueda andar preocupándose por el destino de dos personas que no hicieron más que tenerlo, de manera inexplicable. Lo que pudiera suceder con don Eladio Linacero y doña Cecilia Huerta de Linacero no me interesa. Basta escribir los nombres para sentir lo ridículo de todo esto. (*El pozo*, p.64)³⁶

El pasaje del pronombre de primera persona al nombre propio informa sobre su identidad, pero también recuerda lo que la calificación de "memorias" en el primer fragmento y de "confesiones" en el último, nos han hecho olvidar. Algo que estaba escrito desde la tapa, donde el objeto libro colinda con el espacio social planteando pactos de lectura: Eladio Linacero escribe en el espacio ficticio de una novela, *El pozo*, escrita por otro autor, Juan Carlos Onetti. No existe esa identidad de autor, narrador y personaje que Lejeune, y otros teóricos, definen como condición indispensable de la autobiografía, género referencial, y por

³⁵ Ver Émile Benveniste "De la subjetividad en el lenguaje". “*Problemas de lingüística general*, I, pp.179 – 187.

³⁶ Las citas de las novelas serán extraídas de la edición de las *Obras completas* Aguilar. De aquí en adelante se consignará únicamente el título abreviado y el número de página.

extensión, de los géneros afines.³⁷ En esta novela se representa la experiencia de un hombre en el interior de un acto de escritura autobiográfica. La historia de una vida del anverso, la historia de una escritura del reverso; dos historias para urdir aquella que nosotros leemos; dos miradas para ver la ciudad y el hombre que allí escribe.

Eladio Linacero, el protagonista de ambas historias, permanece casi encerrado entre las paredes de su cuarto durante las pocas horas que dura la historia de escritura. Escribe en la ciudad sin que jamás se le ocurra nombrarla, aunque recuerda haber frecuentado bares, transitado calles y haber vivido en barrios cuyos nombres podrían sonar familiares para cualquier habitante de Montevideo a fines de los años treinta.

A través de la ventana vislumbra un patio donde comienza el afuera y una familia nuclear donde podría comenzar también su trato con el vecindario, pero prefiere permanecer más de medio día en su pieza, escribiendo sobre sí mismo y su experiencia. Su única salida hacia el espacio circundante le sirve para traer al cuarto el detalle trivial del sazón de la comida y los rostros anónimos de los parroquianos, a renglón seguido de las noticias de la ciudad embanderada en los momentos previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Incapaz de percibir la importancia de ese momento histórico que la Generación Crítica vivió como una marca generacional, Linacero reflexiona en cambio sobre su tiempo biográfico, sobre los cuarenta años que cumplirá escribiendo, "solo y entre la mugre, encerrado en la pieza". Es un poco miope y bastante asocial como hombre. Como

³⁷ Ver LEJEUNE, Philippe. "Le pacte autobiographique". *Poétique* no.14, pp.137-162; BRUSS, Elisabeth W. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire". *Poétique* 17, pp.14-26.

escritor, elige la calidad de *amateur*, el borrador inédito, la escritura sobre sí mismo y para sí, aunque también juega con la idea de ser leído: “Y ahora que todo está aquí, escrito, la aventura de la cabaña de troncos, y que tantas personas como se quiera podrían leerlo...” (El P., p.57)

“Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan”, escribía Periquito el Aguador cuatro meses antes de la aparición de *El pozo*. Para ese entonces, Onetti ha vivido la experiencia de residir en Buenos Aires, esa ciudad que, a su regreso, se convierte en punto de referencia obligada para la percepción de su natal Montevideo. Ciudad de origen y ciudad de residencia se le han fundido ya en una red de experiencias de ciudades escritas, imaginadas por la literatura, el cine, las artes plásticas o narradas por el periódico e instaladas en las ciudades latinoamericanas a partir de la eclosión de las vanguardias históricas; sus calles y el impacto de las experiencias metropolitanas sobre el urbanita que por ellas discurre constituyen el tema central en las “Figuras en la multitud porteña”.

A diferencia del autor de la novela, quien contempla la ciudad propia desde la experiencia extrañadora y reciente de “la vecina orilla”, Eladio Linacero pertenece a la grey de los que ignoran o apenas sospechan la riqueza de la ciudad en la que viven. Es un habitante, un hombre de costumbres y, por ello, sólo sabe de sus trayectos cotidianos, de las casas y barrios donde ha vivido, de los seres humanos con los cuales ha coincidido durante algún tramo de su vida. No parece haber salido de su propia ciudad sino para llegar hasta una remota Colonia de algún verano lejano y, por lo tanto no ha tenido necesidad de nombrarla y, mucho menos, ocasión de compararla. Llamar a la ciudad propia por

su nombre, ¿no equivaldría a convocarla como totalidad, desde la distancia de la visión panorámica o la experiencia extrañadora de residir en otra ciudad? Y a la hora de urdir sueños o aventuras, el habitante de la ciudad propia echa mano a la literatura y el cine, generadores de distancias estetizantes. Estas artes le proveen paisajes nevados, puertos vagamente europeos, una cabaña de troncos con una chimenea encendida en medio de la nieve: el otro lado (el lado imaginario) del verano montevideano y del cuarto de conventillo que constituyen sus coordenadas “reales”. Para este escritor *amateur*, la vida (la aventura) digna de ser vivida está en otras partes: en la bahía de Arrak, Klondike, Suiza; la más perfecta imagen erótica, en una cabaña de troncos perdida en una tormenta de nieve. Su sensibilidad, como la de los hombres de la multitud bonaerense, necesita poner distancia entre el objeto estético y la vida cotidiana.

La percepción de la urbe, en este texto tenso e impactante como pocos, se define en el juego entre la mirada miope y familiar del habitante de la ciudad de origen y la mirada panorámica y extrañada del autor que está de vuelta y ha conocido mundo. La sensibilidad del autor se ha refinado en la comparación, y para él la gran tarea consiste en liberar “de su sorda pesadez” los materiales “más próximos, más bajos, más terrenales.”³⁸

A pesar de su miopía y de su persistencia en un confesionalismo execrado por sus antecesores vanguardistas y por el propio Periquito el Aguador, Linacero recuerda, sueña y escribe al ritmo de los tiempos; percibe y cuenta su experiencia de la manera en que un escritor *amateur* podía percibir y contar la experiencia de la ciudad propia en el preciso instante en que se trasfundían vanguardia y nueva

narrativa. Momento de comienzo, profundamente sacudido por las vivencias de destrucción que las noticias de la Guerra Civil española y la conflagración mundial instalan en territorio rioplatense; la Generación Crítica, abrumada (e iluminada) por la conjunción de este hecho con la continuidad institucional posterior a la caída de Gabriel Terra, lo percibe como la coyuntura del resquebrajamiento de los mitos forjados para las celebraciones del Centenario. A este hombre de la multitud montevideana, en cambio, las noticias del inminente estallido de la II Guerra Mundial se le mezclan con el exceso de sal en la comida; sus cuarenta años con los treinta y nueve del siglo. Sumido en la cotidianidad hasta el momento de erguirse para escribir, no ha aprendido todavía a calibrar la importancia de parir un mundo con sólo verlo “por primera vez”, en ese preciso momento histórico.

“Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”, concede y retruca el personaje, como si alguien le cuestionara el oficio y el tema. Su historia de vida, así como la historia de escritura, nos llegan con ecos de bivocalidad: oímos la voz de ese personaje narrador que escribe en el proscenio, cuya descripción física, tono y expresiones coloquiales, así como la temática de su discurso, nos producen un inequívoco efecto de inmediatez; oímos también otra voz discreta, que narra lo mismo que el narrador en escena, mientras lo ve vivir y escribir. A través de los ojos de este narrador omnisciente, cuyo saber penetra en la psiquis del primer actor y refiere sus palabras, leemos no sólo el texto del primero, sino

³⁸ Recordemos las palabras de Simmel en "Estética sociológica". En: *op.cit.*, p.225.

también los espacios en blanco que dividen el discurso y nos obligan a ejecutar el silencio y a percibir el tiempo empozados entre uno y otro fragmento.³⁹

A la perspectiva del personaje, en tanto escritor *amateur*, habitante de la ciudad y del país de origen, corresponde la orientación hacia el pasado individual, el corte con el afuera que comienza con “las gentes del patio”; la desatención a la riqueza de la ciudad y el obsesivo rumiar de la palabra y la experiencia propias. A la perspectiva del autor corresponde el saber del interior del hombre, de la irrupción del afuera en la intimidad, de la marca indeleble del presente en la recuperación del pasado. A la perspectiva autoral se suelda también la certidumbre de que la ciudad deja cicatrices y huellas en los cuerpos a lo largo de la vida; la sensibilidad para oír los ecos de voces distantes y ver las presencias que acompañan el más solitario de los actos de escritura.

Sentado en la primera fila de ese espacio espectacular donde su personaje actúa la escritura, el autor ha resuelto poner a prueba las memorias, las confesiones, la enunciación en primera persona y la subjetividad del enunciado. Ha elegido situar a su escritor contemporáneo en la soledad del interior urbano, y a la vez, mostrarnos que en el más solitario y subjetivo de los monólogos novelescos laten huellas de relaciones humanas y resuenan ecos de palabras ajenas: fragmentos de ciudad.

³⁹ En este punto sigo las propuestas teóricas de M. Bajtin, quien considera al narrador representado como una de las formas de introducción del plurilingüismo en la novela: “Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato –el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo--. Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. En ese horizonte del autor entra también, junto con todo lo narrado, el mismo narrador con su palabra. Nosotros adivinamos los acentos que ha puesto el autor, tanto en el objeto del relato como en el relato mismo, y en la imagen del narrador que se descubre en el proceso del relato.” Ver *Teoría y estética de la novela; trabajos de investigación*, p. 131.

EL CONVENTILLO

El primer fragmento de los 18 que componen el texto comienza con el descubrimiento de un espacio urbano súbitamente extrañado, donde se revela la rotunda presencia de un cuerpo en marcha y una voz al paso:

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de pronto que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de vidrios.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros. (*El P.*, p.49)

Mediante unas breves acotaciones escénicas, esa voz que narra y describe nos introduce en un interior materialmente pobre, caluroso y asfixiante. La mirada enfoca los objetos, y el primer actor ve con una mirada extrañada su propio cuarto: sillas sin patas ni asientos, diarios viejos donde debían de estar los vidrios de la ventana; catres donde podría haber camas.

El hombre dice haber estado tirado (percibiendo el calor del techo, es decir, en posición horizontal), luego chancletea, exhibe y huele ostentosamente su cuerpo semidesnudo frente a la cuarta pared; viste y gesticula rigurosamente de entrecasa, señalando con los movimientos de su cabeza los puntos hacia donde dirige su atención: con la cabeza erguida, al entorno; inclinándola hacia uno y otro lado, al cuerpo propio, convertido en eje del espacio.

De la contemplación y simultánea descripción del escenario, ojos y voz regresan a la piel, expuesta de la cintura para arriba. La barbilla sin afeitar roza

los hombros masculinos, y frente a este fragmento de cuerpo presente surge, del interior de la psiquis del personaje, un hombro de mujer desnudo (la mitad izquierda), con su piel enrojecida por el roce de las barbas de los hombres:

Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo:

"Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita".

Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas, y lo decía sin indignarse, sin levantar la voz, en el mismo tono mimoso con que saludaba al abrir la puerta. No puedo acordarme de la cara, veo nada más que el hombro irritado por las barbas que se le había estado frotando, siempre en ese hombro, nunca en el derecho, la piel colorada y la mano de dedos finos señalándola. (*El P.*, p.49)

Hombro frente a hombro, piel contra piel. A través de las contigüidades y semejanzas de los significantes, el discurso del hombre resbala hacia un espacio metafóricamente interior, la escena del recuerdo, donde se representa otro interior urbano, y en él, una figura femenina que le dirige la palabra y la mirada. La cabeza inclinada o erguida marca el vaivén del objeto del enunciado: allá el presente de un interior urbano; aquí, el interior de la psiquis de un hombre, donde se re-presentan escenas de su pasado. Aquí un hombre que agacha la cabeza y enuncia las sensaciones de su cuerpo dividido en mitades; allá la piel de un hombro de mujer con voz y sin rostro. Instalada en la pupila masculina, la perspectiva del relato viaja horizontalmente de detalle en detalle, de un lado a otro del decorado, de un lado a otro de los cuerpos, se inclina y desplaza del interior urbano al interior de la psiquis de un urbanita aislado en una habitación. Convertido en camino que atraviesa y conecta superficies presentes y evocadas, el discurso figural señala simetrías y asimetrías, recorre un espacio pequeño y cerrado y lo puebla de objetos, pocos y por lo mismo significativos.

El siguiente *travelling* nos lleva hacia el límite del cuarto. Con una mirada cuidadosamente distraída a través de la ventana, el sujeto del discurso describe el exterior y nos da la ubicación exacta de esa figura y de ese cuarto hiperbólicamente pobre:

Después me puse a mirar por la ventana, distraído, buscando descubrir cómo era la cara de la prostituta. Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso. (*El p.*, pp.49-50)

De la ventana para allá, patio, pileta de lavado, familia nuclear en una escena de la vida cotidiana; de este lado, hombre que comparte pieza y está momentáneamente solo ("Hay dos catres "). De uno y otro lado de la ventana, pobreza, deterioro, carencia. En medio, obstruyendo la luz y la mirada, diarios viejos: huellas de viejas escrituras ilegibles. Estamos en el interior de la representación de un cuarto de conventillo. Quien lo describe no lo nombra: lo habita; pero está naciendo en un espacio urbano que ve y nos conduce a ver por primera vez, vaciando la mirada de costumbres de habitante, de lo diario y lo viejo que obstruyen la visión y ahora percibe en la ventana.

Los lectores imaginamos este espacio no sólo desde la mirada naciente del texto, sino también desde una historia de casas de inquilinato y su tradición cultural. En el Río de la Plata esta tradición refiere al conventillo, nombre que recuerda la estructura edilicia de la cual descende: la del convento para religiosos que los colonizadores españoles construyeron en América.

La literatura y el tango toman de la ciudad real este cronotopo. En esas casas de inquilinato características de ambas metrópolis rioplatenses, vivían en estrecha promiscuidad familias y hombres solos, muchos de ellos inmigrantes, a la espera de traer a la nueva tierra la familia que habían dejado en Europa, o de formar en América una familia propia.

En Montevideo, los conventillos destinados a la población obrera, construidos en las últimas décadas del siglo XIX, se ubicaron en zonas de concentración fabril o comercial y se proyectaron exclusivamente como habitación. Los destinados a albergar a la población negra se concentraron en la zona Sur de la Ciudad Nueva, y en su patio destacaba una batería de piletas de lavado, puesto que las mujeres trabajaban como lavanderas; los hombres, como cocheros, sirvientes o mandaderos en las casas de los antiguos amos.⁴⁰ A los conventillos construidos especialmente para albergar a estos sectores en régimen de inquilinato, se irán sumando durante las primeras décadas del siglo XX las casas de la Ciudad Vieja, que se subdividen y arriendan por pieza; por extensión se les denominará también conventillos. Los “casuchones en ruinas” que *El libro del Centenario* condenaba a las demoliciones del progreso reviven a cada lectura de *El pozo*.

En ambas capitales rioplatenses el conventillo constituye el paradigma de la habitación de los pobres en el corazón de la ciudad y, como en cualquier otra forma de inquilinato, allí se ocupa provisoriamente un espacio, no se lo posee. A la pobreza de clase se suma el estigma de lo efímero de la ocupación.

⁴⁰ Rodríguez Villamil, Silvia “Vivienda y vestido en la ciudad burguesa (1880-1914)”. En: Barrán, Caetano y Porzecanski, *Historias de la vida privada en el Uruguay; el nacimiento de la intimidad 1870-1920*, p.93.

En el conventillo la vida privada se adelgaza y refugia en el cuarto, lugar destinado a gran parte de las actividades de la vida cotidiana, incluida la higiene personal; familias enteras u hombres solos sin vínculo previo a la ocupación vivían y viven en ese estrecho espacio. En las áreas comunes (patios, lavaderos, baños, excusados, corredores) coinciden y se entrecruzan las trayectorias de una pluralidad de habitantes en obligada convivencia. La plaza pública de estos edificios lo constituyen los patios, donde

[...] se desarrolla gran parte de la vida diaria y la sociabilidad de sus habitantes, llegando a significar una prolongación de la vivienda de cada uno; allí se toma mate, se lava y tiende la ropa, se conversa, se saca el canarito o el cardenal a tomar el sol, así como las macetas con plantas. A veces se organizan bailes o se preparan para salir los tambores de los conventillos del Sur.⁴¹

Patio, corredores y escaleras constituyen una red circulatoria que prolonga la calle y reproduce la plaza pública en el interior del edificio.

Con ojo naturalista y fe anarquista, otro uruguayo residente en Buenos Aires, el dramaturgo y periodista Florencio Sánchez (Montevideo, 1875-Milán, 1910) condensa en este espacio las miserias y promiscuidades de las clases bajas de la sociedad urbana de comienzos de siglo. La estructura física del conventillo le sirve a Sánchez para escenificar, lado a lado, un cúmulo de miserias: la pobreza reciente de las clases medias en desgracia, las pequeñas crueldades y ambiciones de los pobres, las enfermedades propias de las carencias (en especial la tuberculosis, que hacía estragos en la época y se llevó también su cuerpo).

⁴¹ *Op. cit.*, p.94.

En su conventillo dramático dicen sus parlamentos diversas voces del mosaico etnográfico rioplatense, cuya calidad conflictiva hemos visto resolverse en la ideología oficial del "crisol de razas", cincelado en los discursos del Centenario con el tono conciliatorio propio de las celebraciones. Como a buen hombre de teatro, a Florencio le interesa el conflicto, el choque entre las perspectivas culturales diferentes que sacuden la sociedad rioplatense a comienzos de siglo. Sus criollos viejos identifican y rechazan los acentos extranjeros en las voces de vascos, gallegos e italianos de distintas regiones; estos últimos, frecuentemente confundidos en un mismo sustantivo discriminador: los gringos. Y a su vez, éstos critican las conductas de los criollos con la distancia del residente en otra tierra.

El patio es, para este predecesor de Onetti, el lugar de encuentro y confluencia de los habitantes del conventillo. Las puertas de las piezas, donde comienza el espacio de lo privado, se abren o cierran para permitir la entrada o el mutis de los personajes. Uno de sus mejores sainetes, *El desalojo*, superpone totalmente escenario y patio del conventillo; hasta allí llega el representante de la ley (el Comisario de la Sección) y se produce una de las primeras apariciones de la prensa en los escenarios (un periodista y un fotógrafo).⁴² Con esta irrupción del exterior se hacen públicos los hechos de la vida privada; la desgracia familiar de alguna manera resguardada en el interior del conventillo, y el conventillo mismo, se convierten en "caso" policial y luego en imágenes y relato periodístico de nota

⁴² Florencio Sánchez fue periodista y dramaturgo. Su trayectoria se cumplió en ambos lados del Río de la Plata. Entre las obras que abordan el conventillo se destacan "La pobre gente", estrenada en el teatro San Martín en octubre de 1904 por la compañía de Angelina Pagano y "El Desalojo", estrenada en julio de 1906 en el teatro Apolo de Buenos Aires por la compañía de los hermanos Podestá.

roja. Los tiempos modernos penetran con sus lenguajes en las construcciones antiguas y en las décadas regidas por la ideología del progreso.⁴³ Florencio Sánchez advierte y dramatiza la porosidad de vida privada y vida pública que estas edificaciones poseen desde su origen, las ricas posibilidades escenográficas del patio:

Un poco como una extensión de la familia, en el patio se comparten solidaridades y se generan conflictos y reyertas.

En esta forma se modifica para los habitantes del conventillo las dimensiones de lo público y lo privado, así como la articulación entre ambas. Aunque el patio común no es el reducto más íntimo de las personas, tampoco es igual al espacio público, sino una especie de tamiz o espacio intermediario donde se desarrolla una parte de la vida privada.⁴⁴

En el teatro de Sánchez, el cuarto de conventillo constituye el último reducto de la habitación familiar, poco antes de que la miseria y a menudo la pérdida o el debilitamiento de una figura paterna fuerte y dotada de autoridad moral determinen su disgregación, con la consecuente separación física de sus miembros. La pieza o cuarto suele constituir el lugar provisorio donde se refugia la familia amenazada de disolución. La provisoriedad de la vida y el desmembramiento de la estructura social decimonónica se exhiben en este escenario urbano expuesto por el teatro y el periódico.

Un par de años después de la publicación de *El pozo*, en 1942, Felisberto Hernández recuperará la productividad de los tiempos y espacios montevideanos compartidos con su maestro de piano, Clemente Colling. El escritor memorialista recuerda el vaho, la oscuridad y la mugre de los cuartos que habitaba este

⁴³ Se podría asociar con el cronotopo del conventillo el de la casa de pensión, un peldaño más arriba en la escala social. Entre sus numerosos cultores habría que citar a Macedonio Fernández (*Adriana Buenos Aires*) y a Roberto Arlt; en Montevideo a José Pedro Bellán, maestro de Felisberto ("La realidad").

⁴⁴ Rodríguez Villamil, *op.cit.*, p.94.

pianista, vistos también "por primera vez" por un narrador -protagonista joven y proveniente de una familia económicamente capaz de pagar clases de piano y de alojarse en una casa. No es causalidad que Onetti considere a ésta la mejor narración felisbertiana.⁴⁵

Concedor del plano de este cronotopo de las ciudades rioplatenses y de la tradición cultural que allí se alberga, Onetti hace del patio un lugar periférico y elige como centro de su espacio un ambiente aún más cerrado y, por lo tanto, refugio propicio para la expresión de las esferas más íntimas de la vida privada: el cuarto de conventillo. En ese espacio pobre, reducido y de ocupación provisoria, ubica tanto la habitación de un urbanita como la ejecución de un acto de escritura.

El diseño arquitectónico determina el funcionamiento de este modelo de habitación. El cuarto funciona como una fracción, un interior incompleto, dependiente del afuera: a la hora de comer o proveerse de tabaco es necesario salir, atravesar el patio, exponerse a la calle y a otros intercambios; entonces el radio del restaurante puede instalar en el oído del urbanita aislado las noticias de una guerra próxima a estallar del otro lado del Atlántico, y el horizonte enclaustrado en las cuatro paredes del cuarto puede dilatarse hasta abarcar la ciudad embanderada.

Por otra parte, el conventillo constituye un cronotopo donde lo privado y lo público se mezclan y comunican por medio de delgados capilares, y su porosidad impregna todos los niveles del relato. El uso común del baño, los corredores, el

⁴⁵ Ver su artículo "Felisberto, el 'naif'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no.302, agosto de 1975, pp.257-259.

patio, las piletas de lavado, genera formas específicas de relación social, géneros del discurso.⁴⁶ A través de las paredes porosas de este espacio interior, de los diarios de la ventana, de la puerta que da al corredor, penetran en el presente del relato girones de otros tiempos, de otros espacios, apenas se empieza a representar la vida de un hombre en el interior de un acto de escritura.

La historia del acto de escritura empieza en el cuarto de conventillo después de mediodía y acaba en el mismo espacio pocas horas más tarde, en la madrugada. Al comienzo del último fragmento se apagan las candilejas, pero las luces laterales permanecen encendidas. Vemos todavía a nuestro actor realizar algunos movimientos antes de pasar al sueño: en la penumbra concluyen la historia de vida y la representación del acto de escritura. "Apagué la luz y estuve un rato inmóvil. Tengo la sensación de que hace ya muchas horas que terminaron los ruidos de la noche; tantas, que debía estar ya el sol alto."

Así como al principio se yergue para echar a andar el cuerpo y el relato, al final del texto el personaje de Onetti regresa al sueño y a la noche, "muerto de cansancio". Pero antes de morir metafóricamente en escena, al igual que al principio percibe su entorno:

Esta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. Hay en el fondo, lejos, un coro de perros, algún gallo canta de vez en cuando, al norte, al sur, en cualquier parte ignorada. Las pitadas de los vigilantes se repiten sinuosas y mueren. En la ventana de enfrente, atravesando el patio, alguno ronca y se queja entre sueños. El cielo está pálido y tranquilo, vigilando los grandes montones de sombra en el patio. Un ruido breve, como un chasquido, me hace mirar hacia arriba. Estoy seguro de poder descubrir una arruga justamente en el sitio donde ha gritado una golondrina. Respiro el primer aire que anuncia la madrugada

⁴⁶ En México, probablemente surgirían "chismes de lavadero" alrededor de las piletas de uso común.

hasta llenarme los pulmones; hay una humedad fría tocándome la frente en la ventana. Pero toda la noche está, inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio. Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. (*El p.*, p.45)

Si en el primer fragmento se ve por primera vez el cuarto y con sólo dirigirse a la ventana se vislumbran el patio y algunas figuras de los cohabitantes del conventillo, hacia el final del texto se extinguen las luces del escenario y se oye la noche ciudadana: ladridos de perros, ronquidos, pitazos, quejidos, el chorro de una canilla mal cerrada. Termina la jornada de trabajo en la escena; afuera, despunta un nuevo día.

Desde la descripción escenográfica del cuarto en el primer fragmento, hasta el nocturno final, en que todo se oye,⁴⁷ la ciudad envía señales de presencia. Hay otras vidas, otros durmientes o quejumbrosos más allá de la ventana que da al patio y de la superficie de papel de los diarios viejos. Hay acaso un suburbio de ciudad pueblerina, donde los gallos anuncian la hora y los perros hacen coro, y adonde no llegan luces de tráfico ni ruidos de motores.

En el interior de cualquier acto de escritura cabe el cosmos, pero el espacio donde se escenifica determina su forma y su contenido. El cuarto de conventillo no es “un sitio cualquiera de la ciudad”, como podría pensar algún habitante miope en el momento de cerrar sus párpados fatigados. Es un espacio emblemático de las ciudades rioplatenses, y allí Onetti ubica un acto de escritura donde reúne la experiencia del habitante y la del extrañamiento de la ciudad propia en el acto de escritura.

⁴⁷ O, como dirá Xavier Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”.

En la otra orilla, Borges funda la ciudad propia en la manzana, unidad menor de la cuadrícula, y le otorga una temporalidad eterna, mítica. En la orilla oriental, Onetti representa el presente de la escritura en un fragmento de ciudad rioplatense: el interior de un cuarto de conventillo. Ese interior poroso, mitad público y mitad privado, tantas veces visitado por la tradición cultural rioplatense, se convierte en el escenario donde emergen un cuerpo semidesnudo y un alma que desea desnudarse para la escritura; sin comprenderlo cabalmente, esta figura revela fragmentos del alma de la ciudad al tiempo que escribe de sí mismo.

UNA PUERTA Y UNA VENTANA

En la segunda página del texto, el personaje conceptualiza su experiencia desde el punto de llegada: "Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza". Como lectores, no podemos dejar de asentir: soledad y carencias nos impactan desde las primeras líneas.

Después de reseñar el argumento, Ángel Rama coloca un subtítulo que ha marcado rumbos de lectura, "una soledad radical". "La primera insignia de *El pozo* es la soledad, que se extiende como lepra tenaz para obturar las posibles aperturas en las vivencias de su personaje central", dirá Rama, quien luego expone un catálogo de soledades: física, afectiva, social, soledad que intensifica la necesidad de la literatura. El apartado concluye identificando la soledad como una constante de los personajes onettianos y señalando una diferencia en la focalización de las dos primeras novelas:

Este punto de partida solitario establece normas literarias, en especial la concepción del personaje, que no tendrán variación notoria en el resto de la producción onettiana. Hombres solos, incomunicados, acechantes, hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al

mundo hostil; hombres distantes unos de otros, aun en la amistad y el amor. En *El pozo*, debido a que el relato se instala homogéneamente en el centro de uno de ellos, no se registra esta concepción con la amplitud que alcanza en el texto que Onetti escribe de inmediato, *Tierra de nadie*, donde maneja desde afuera diversos personajes del tipo de Eladio Linacero. Vivir en soledad y mirar dentro de sí, son los dos principios aconsejados. Son los mismos que pone en práctica en *El pozo*, dándonos esta muestra novedosa de literatura dramáticamente confesional.⁴⁸

Esa “soledad” de la cual habla Rama se hace perceptible por lo mismo que se dibuja sobre el fondo de la compañía. La ciudad circunda y da significado al cuarto de conventillo y a la historia de ese individuo que, a la mitad del camino de la vida, se percibe “solo y entre la mugre”. Hay una sociedad viva más allá de las paredes y la ventana al patio; hay restos de vínculos en cada uno de sus recuerdos; imágenes de relaciones armoniosas y renovables en sus aventuras y sueños.

“La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción”—sostenía Benjamin.⁴⁹ La sensibilidad de Engels para el chocante *tempo* de la multitud parisina abreva en su experiencia de otro espacio. Un espacio que el parisino no puede ver, porque constituye su ojo y su mirada:

Para Engels la multitud tiene algo que consterna. Provoca en él una reacción moral. Junto a la cual desempeña su papel otra que es estética; le resulta desagradable *el tempo* con el que los transeúntes se disparan unos al lado de otros. El incentivo de su descripción se constituye en la mezcla de un insorbornable hábito crítico y del antiguo tenor patriarcal. El autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizás jamás le haya alcanzado la tentación de perderse en un río de personas. [...] Para el parisino era algo natural moverse en esa masa. Por muy grande que fuese la distancia a que pretendiese ponerse por su parte, quedaba teñido por ella y no podía verla desde fuera como Engels. En lo que concierne a

⁴⁸ *El pozo*. Seguido de "Origen de un novelista y de una generación literaria", por Ángel Rama. Montevideo, Arca, 1973, p.59.

⁴⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 137.

Baudelaire la masa es para él algo tan poco poco externo que en su obra se sigue, como atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella.⁵⁰

Otro tanto podría decirse de ese espacio constitutivo que es la ciudad de Montevideo en las “memorias” o “confesiones” de Eladio Linacero.

Este hombre que chancletea vestido de entrecasa, se huele las axilas o siente asco por los olores de su cuerpo y sus congéneres del patio, proviene de la multitud, al igual que Suaid o Baldi. A estos últimos, habitantes de la mayor metrópoli rioplatense, el autor los lanza a fantasear y percibir el nuevo paisaje urbano en plena calle céntrica; a Linacero, en cambio, le encomienda el trabajoso parto de la condición metropolitana desde un interior emblemático y en mitad de la vida, cuando ya la experiencia le ha dejado cicatrices e historias.

“Quisiera escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse”, afirma Linacero. Pero cuenta sucesos (recuerdos, aventuras, sueños), y su autor lo elige como actor de ese trascendental suceso que es la escritura. Con todos ellos se representan figuras, voces, relaciones en los espacios y tiempos concretos de la vida y la escritura.

Además de las figuras humanas, la ventana tapiada por periódicos en el límite entre el cuarto y el patio, los dos catres o las sillas destartadas, las proclamas del reverso de las cuales se escribe hablan, objetivamente, de lugares que convocan presencias. Hay otros seres más allá de las paredes del cuarto; otros discursos debajo de la cama de Lázaro o en la ventana; una ciudad que provee comida y tabaco apenas se sale a la calle.

⁵⁰ *Idem.*

Las “posibles aperturas en las vivencias” del personaje central de las cuales hablaba Rama, se exhiben en el espacio representado. El *tempo* de la novela metropolitana sólo permite una rápida mención de cada objeto, y rápidamente deriva hacia otra cosa, pero lo nombrado se materializa y describe el espacio. En el cuarto donde Linacero actúa la escritura desembocan dos vías de distintas procedencias, sometidas a la misma ley de elipsis y fragmentariedad que rige todos los niveles del relato; por ambas circula el texto del individuo a la ciudad, de la ciudad al hombre que escribe. Una ventana hábilmente disimulada en el chancleteo por el cuarto y una puerta abierta en la escena del recuerdo, señalan el comienzo de dos pasajes por donde se puede transitar de ida y vuelta hacia los cuerpos próximos o hacia historias de compañía.

La primera apertura conduce hacia la sociedad contemporánea, hacia esa ciudad que se oye latir y respirar simultáneamente al acto de escritura. Esa vía comienza en el hombre que escribe, pasa por el catre del compañero de cuarto y por una puerta no mencionada en la primera descripción, atraviesa el patio del conventillo y sale a la calle, cronotopo donde convergen las trayectorias personales al ritmo del presente colectivo. Una mirada distraída a través de la ventana, un pequeño desvío del discurso hacia el catre vacío del compañero de cuarto, una salida a comer, la audición de las conversaciones familiares del patio o de los ruidos en el silencio de la noche, arrastran fragmentos de la ciudad circundante (voces, figuras, noticias), hacia ese cuarto donde se concentra el presente acucioso de la escritura. Así como los transeúntes de los primeros cuentos cambian de rumbo y desaparecen en la calle multitudinaria luego de vislumbrarse como un punto minúsculo en la multitud, el hombre que escribe se

sume en la noche colectiva, en la inconciencia de la experiencia urbana de la cual emerge mientras dura el acto de escritura. Regresa al lugar de donde cree que partió: “un sitio cualquiera de la ciudad”; su fragmento mínimo para el autor de la novela. Por otra parte, las percepciones de la ciudad presente disparan evocaciones a través de las cuales el discurso se desliza hacia otros tiempos y otros espacios.

La otra vía desciende a los abismos de la psiquis para desenterrar y llevar a la superficie del texto restos de la experiencia de vida de ese habitante de la ciudad de origen, así como lo que, parafraseando a José Revueltas, podríamos llamar su “material de los sueños”, donde convergen todos los espacios y todos los tiempos. Rescatando espacios que la experiencia vital ha recorrido y la memoria guarda, vienen a parar al cuarto de conventillo escenas de hoteles de paso, calles y bares de nombres montevideanos. Del reverso de los espacios urbanos se perfilan paisajes polares, trineos, una cabaña con su fuego perpetuamente encendido, postales de puertos europeos: los espacios fantaseados o soñados reiteradamente a lo largo de la vida de un habitante singular, ese que actúa la escritura ante nuestros ojos, en pleno corazón de la ciudad. Seres y espacios alguna vez vividos o soñados, ahora imaginados para su versión literaria. Las horas del acto de escritura condensan momentos, imágenes recortadas de una vida donde hubo presencias y ahora quedan huellas, rozaduras, restos. A la puerta de esta vía se agolpan y empujan para entrar a la escritura una pequeña multitud de seres, retratados en una serie de instantáneas: figuras de otros tiempos y otros espacios de la biografía y, por ende, de otros tiempos y espacios de la ciudad.

Junto a la ventana que se abre hacia el patio del conventillo y la trinidad familiar, se dibuja una puerta apenas el protagonista comienza a evocar. Por ella asoma una prostituta, figura emblemática de las narraciones onettianas y de la sexualidad urbana. Esta figura se compone de un rostro vacío, es decir, anónimo, montado sobre un cuerpo y un discurso inolvidables:

Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo: "Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita".

Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas, y lo decía sin indignarse, sin levantar la voz, en el mismo tono mimoso con que saludaba al abrir la puerta. No puedo acordarme de la cara, veo nada más que el hombro irritado por las barbas que se le había estado frotando, siempre en ese hombro, nunca en el derecho, la piel colorada y la mano de dedos finos señalándola.

Después me puse a mirar por la ventana, distraído, buscando descubrir cómo era la cara de la prostituta. Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso. (*El p.*, pp.49-50)

En el marco de esa puerta doblemente interior, “una mujer chica” muestra un cuerpo tatuado por una pequeña multitud de hombres anónimos. En su piel irritada se lee la huella de la humanidad masculina a la cual pertenece el protagonista de “barbilla sin afeitar”, mientras el rostro muestra el estigma del anonimato, fenómeno propio de las grandes urbes. La otra cara del anonimato masculino representado en la cifra cotidiana (“veinte por día”), es el óvalo vacío que corona el cuerpo femenino. Una imagen digna de Chirico: maniqués sin facciones ni ropa sobre fondos abstractos. La multitud engendra rostros vacíos, irrecordables.

El contorno sin facciones, así como la cifra de hombres también anónimos que han irritado el hombro de la mujer, ofrecen las infinitas posibilidades del espacio vacío: en las caras sin rasgos, o sobre la dolorosa rozadura se puede escribir historias con rasgos y nombres propios, algunos atribuibles a la figura retratada en el marco; otras, a cada uno de los integrantes de la multitud que por allí ha pasado:

"Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita".

Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas, y lo decía sin indignarse, sin levantar la voz, en el mismo tono mimoso con que saludaba al abrir la puerta. (*El p.*, p.49)

El encuentro fugaz entre desconocidos propio de la intersección de trayectorias en las multitudes se convierte, transportado a un interior urbano, en el brocal de un pozo inagotable. Cada uno de los rostros, las anécdotas, los lenguajes allí almacenados puede ser objeto de miles de combinaciones y variaciones.

Si a la primera prostituta evocada se le adjudican brazos gruesos y lechosos y se le pide cambiar el cariz del intercambio, de sexo por dinero a simple amistad, la mujer sin cara puede transformarse en Ester, y hasta puede hacerse el intento (inevitablemente fallido) de pagar sus favores con un bello relato. También se podría convertirla en personaje de una aventura, y lograr que en esa historia imaginaria sea ella quien ofrezca amistad y cuentos ingenuos:

-Siempre pensé que eras un caso... ¿Y no pensás a veces que vienen mujeres desnudas, eh? ¡Con razón no querías pagarme! ¿Así que vos...? ¡Qué punta de asquerosos!

Salió antes que yo y nunca volvimos a vernos. Era una pobre mujer y fue una imbecilidad hablarle de esto. A veces pienso en ella y hay una aventura en que Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad, tomamos y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo

que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños. (*El p.*, p.67)

Basta con entrecomillar puntualmente las expresiones vulgares y recordar la voz monótona de la prostituta para que el discurso se tiña de expresiones y tonos del Bajo, de los tópicos de las conversaciones y la ética de sus habitantes, como los de esa discusión entre prostitutas y macrós que escuchan Hanka y el protagonista unos fragmentos más adelante:

Estábamos solos, ni siquiera vecinos para escuchar como la otra tarde, con aquella voz de mujer que decía:

--Y bueno, porque soy una arrastrada es que no me gusta ver rodar a otras. No te estés alabando, como si los que tuvieran los pieses más grandes fueran los que mejor jugar al fútbol. Yo sé lo que te digo. Mira que un hombre que quiere no mata, le hagan lo que le hagan. (*El p.*,p.58)

Basta con llenar el vacío del rostro con facciones personalizadoras o simplemente imaginar una historia para que la puerta se abra, hacia el presente callejero, hacia el pasado vivido y recordado o se tienda como un gigantesco puente hacia paisajes nevados y cabañas de troncos.

Entre la pequeña multitud de la experiencia individual atribuida al protagonista de *El pozo*, destaca un personaje femenino al cual éste agrade sexualmente y que muere pocos meses después, a los 18 años: un comienzo y un fin para la vida; un comienzo, un motivo y una medida para el relato. Postulada como personaje del "mundo de los hechos reales", la aparición de esta figura inicia una serie de encuentros eróticos en el mundo de las fantasías. En ese cuerpo femenino, Eladio Linacero ubica el comienzo de su historia de vida, del sexo y de la experiencia de la muerte.

Encerrado y solitario en un interior urbano, como lo dicta la representación tradicional del acto de escritura, junto con imágenes vivas de su muerte memorable, este hombre que escribe encuentra las palabras que la trasmutan en un acto de creación verbal repetible en cada lectura. Los 18 fragmentos de texto y los espacios en blanco que los separan ejecutan así un acto de homenaje verbal para una tumba con nombre -- Ana María— la mujer ultrajada, muerta e intensamente presente en sus perennes 18 años.

Y si éste es el comienzo de la experiencia sexual en el comienzo elegido para la historia de vida, la puerta de la sexualidad, en la sintaxis del discurso, es otra. La prostituta abre su puerta y su cuerpo a una serie de historias de encuentros sexuales de riquísima gama. En primer lugar, las dos puertas de “la casa del jardinero” por las que Ana María entra engañada y sale escupiendo en la cara del hombre: la puerta del fondo, la de la pieza del frente.

En el confín opuesto, se abre la puerta de la cabaña de troncos por la que “la muchacha” entra, por voluntad propia, a repetir una escena de exquisito erotismo, el revés soñado de una experiencia recordada o soñada:

Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas. (*El p.*, p. 54)

El hombre engaña y hace “entrar” a la mujer, en el mundo del sexo y en la historia de vida. La primera evocación de la experiencia franquea la entrada a una serie de relaciones rotas y, por lo tanto, efímeras. Con ellas se compone la historia de un hombre que ha quedado “solo y entre la mugre”. La serie de

relaciones bautizadas con nombres de mujer (Hanka, Electra, Cecilia, Ester) y también otras con nombres masculinos (Cordes, Lázaro) y, más allá un pronombre abarcador, “nosotros”, que alude a los uruguayos.

Si pensamos a partir de ese cronotopo que es el cuarto de conventillo, y seguimos al discurso en su paso al exterior, observamos una mirada y un viaje de ida y vuelta hacia la ciudad contemporánea: otra salida, esta vez hacia el presente. Sin énfasis, como al descuido, estos desplazamientos sirven para acarrear al interior del cuarto no sólo la evidencia de la existencia de una sociedad y un espacio vecinos, sino también una distancia, un corte con respecto a ellos. Hacia interior del conventillo, salta a la vista la distancia y la repugnancia enfática con respecto a la familia nuclear en la mirada “distraída” que enumera los objetos de la habitación, se desliza hacia el patio y penetra en el recuerdo. Hacia el exterior, se subraya la distancia incomprensiva con respecto a la ciudad embanderada y conmovida por las noticias de la guerra a la hora de procurarse comida y tabaco.

La mirada distraída que amplía el espacio trasladando su horizonte al patio del conventillo, continúa fragmentos más tarde con la salida a comer. Las escaleras, corredores, puertas y el patio que, a fuerza de familiares, no se ven, llevan al restaurante y las caras habituales. Una puerta omitida en la descripción del cuarto, permite la salida y el regreso del protagonista y, como la ventana que da al patio, marca el límite con la vida comunitaria.

Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco. Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra. Recién ahora me acuerdo de la

existencia de Lázaro y me parece raro que no haya vuelto todavía. Estará preso por borracho o alguna máquina le habrá llevado la cabeza en la fábrica. También es posible que tenga alguna de sus famosas reuniones de célula. Pobre hombre. Releo lo que acabo de escribir, sin prestar mucha atención, porque tengo miedo de romperlo todo. Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa. (*El p.*,p.57)

Disimuladas entre la sal y el tabaco, las calles dicen de un momento preciso e históricamente crucial: los comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Tiempos de “calles cubiertas de banderas”, de reuniones de células en las fábricas, de invasiones y grandes movilizaciones de ejércitos. Son los tiempos de Lázaro, ese compañero que ocupa la otra mitad del cuarto y participa de la agitación colectiva.

Una escena de la vida cotidiana del patio merece tanta atención como esa guerra que, desde Europa, sacudió el Río de la Plata. La percepción *blasé*, la distracción propia del urbanita saturado de estímulos, impide al escritor *amateur*, orientado hacia el pasado propio, ver la riqueza de otros géneros del discurso dirigidos a las masas, acaso escritos colectivamente: los periódicos que sustituyen a los vidrios de la ventana, los mensajes sindicales o políticos del envés de las proclamas de Lázaro. A falta de una lectura que reciba su mensaje, se transforman en papeles, objetos viejos y raídos en la acumulación de un inventario de soledad y mugre. Sin embargo, al salir del cuarto, ese texto obsesionado por las vivencias íntimas habla, como al descuido, no sólo de otros seres, sino también de otros temas y formas contemporáneas del discurso: la inminente guerra, la voz de la radio difundiendo noticias. Hay otros temas en los bordes del anecdotario personal, otros géneros además de las bautizadas “memorias” o “confesiones”.

“Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla.” En un texto de comienzos, como lo es *El pozo*, la primer cosa que se evoca, por sencilla que sea, marca una manera de entrar al texto. Es una mujer pública, la cara anónima y monetarizada del sexo y las relaciones amorosas, quien abre el camino hacia la historia propia.

En el orden del discurso, la historia de la prostituta sin cara antecede a la contemplación de la escena del patio de conventillo; la puerta que franquea el pasado se evoca junto a la ventana que da a la ciudad contemporánea al acto de escritura. Desde allí, el discurso de la prostituta, rigurosamente entrecomillado para marcar sus límites, y su figura cuidadosamente enmarcada en el párrafo anterior, se desbordan y contaminan el discurso del hombre que lo refiere y su percepción de “las gentes del patio”. La puerta junto a la ventana: la prostituta junto a la trinidad familiar. La “mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas”, junto a “la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero”. Los veinte hombres sin afeitarse junto al que toma “mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho” y a éste que escribe “solo y entre la mugre”. El chico “en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados”, junto a la multitud de “hijos de perra” capaces de sentir ternura por un niño o haber sido niños y, unas líneas antes o unos años después, dejar heridas en el hombro izquierdo de una prostituta. Contigüidades y sincronías propias del discurso y de la ciudad.

Tanto el mundo acumulado en las profundidades del interior humano como el estrechamente limitado en el interior urbano requieren de desplazamientos para penetrar en escena: descensos hacia el interior de la psiquis, donde se acumulan

sueños y sucesos; viajes de ida y vuelta hacia la ciudad presente y circundante, percepciones visuales y auditivas a través de los diarios de la ventana o las paredes porosas del cuarto. La gestualidad propia, tematizada en el discurso del primer actor, señala los cambios de dirección, como ya lo advertía Jaime Concha a propósito de la fragmentariedad del texto:

[...] Un personaje que contempla hosca y concentradamente sus uñas; otro que visualiza con obstinación un mínimo ángulo del techo, nos advierten que, en verdad, están vueltos hacia sí mismos, hacia los depósitos de la memoria o, en general, de su intimidad. En Onetti, la percepción fragmentaria es conciencia que, al percibir, evoca. Es un recurso común al mejor cine de nuestros días: el de Antonioni o de Truffaut, por ejemplo, en que el moroso detenimiento ante lo insignificante se hace vehículo para ahondar en la interioridad de los personajes.⁵¹

En las escasas dos páginas del primer fragmento y sin salir del cuarto, hacen acto de presencia una serie de figuras de la multitud. Incorporadas a la descripción del cuarto, la familia vecina, la prostituta recordada, el compañero de cuarto; como temas y personajes descartados en la historia de escritura, otros “miles de cosas”: dos seres con nombres propio, toda la niñez, un cadáver anónimo, otro verano en otro espacio y otro tiempo:

Ahora se siente menos calor y puede ser que de noche refresque. Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil: sólo me acuerdo de mí años después, en la estancia o en el tiempo de la Universidad. Podría hablar de Gregorio, del ruso que apareció muerto en el arroyo, de María Rita y el verano en Colonia. Hay miles de cosas y podría llenar libros. (*El p.*, p.50)

El punto de partida, para el hombre que escribe, se ubica en la adolescencia, en el distanciamiento de la casa familiar de barrio y en el acto de violencia sexual que allí protagoniza. Para el escritor, en cambio, el punto de

partida se remonta a ese hombre que se yergue, toma conciencia de su espacio y de las sensaciones de su cuerpo; con él, ese escritor que está de vuelta, elige escribir sobre el espacio urbano y sus pobladores; sobre algún urbanita cuarentón, a quien sorprende en medio del camino de la vida, en el preciso instante de esa iluminación con que empieza la escritura. Aun “solo y entre la mugre, encerrado en la pieza”, Linacero actúa un texto al ritmo de los tiempos. Del mismo modo que el cuarto de conventillo constituye el fragmento de ciudad del cual parte la construcción del espacio en *El pozo*, el individuo aislado en ese espacio constituye un fragmento de humanidad urbana: el individuo está en la ciudad como la ciudad está en él: en sus relaciones, en su psiquis, en su escritura.

CATRES Y SILLAS

En diversas novelas de fines del siglo XIX y principios del XX, Edward Said observa la aparición de un tópico que conforma la sociedad contemporánea: “[...]el fracaso en el impulso procreador —el fracaso de la capacidad de producir o procrear hijos— se retrata de tal forma que representa una condición general que aqueja por igual la cultura y la sociedad, por no decir a los hombres y mujeres individuales.”⁵² *Ulises* y *La tierra baldía*, entre otros textos, presentan este tópico. Y añade: “Parejas sin hijos, niños huérfanos, nacimientos abortados y hombres y mujeres incorregiblemente célibes pueblan con asombrosa insistencia el mundo del modernismo refinado, todos los cuales dan a entender las dificultades de la filiación.”⁵³ Como compensación a la dificultad que entrañan las relaciones de

⁵¹ Jaime Concha. “Conciencia y subjetividad en *El pozo*”. En: Verani, Hugo (ed). *Juan Carlos Onetti*, p.172.

⁵² Edward Said. *El mundo, el texto y el crítico*, p.30.

⁵³ E. Said, *op cit.*, p.31.

filiación, garantizadas por la biología, aparecen otras maneras de establecer vínculos, no ya a través de la consanguinidad sino de la afiliación (a instituciones, asociaciones, comunidades diversas). El esquema filiativo pertenecería al mundo de la naturaleza y de la "vida", mientras que la afiliación se limita exclusivamente a la cultura y la sociedad.

Lo que estoy describiendo es la transición de una idea o posibilidad de filiación fallida hacia una especie de orden compensatorio que, ya sea un partido político, una institución, una cultura, un conjunto de creencias o incluso una visión del mundo, proporciona a hombres y mujeres una nueva forma de relación, a la cual he estado denominando afiliación, pero que también constituye un nuevo sistema.⁵⁴

Al constituirse en sistema, los lazos de afiliación tienden a reproducir parte del esquema de la filiación, sobre todo lo que tiene que ver con la autoridad:

Esta sería la tercera parte del modelo. La asociación psicoanalítica de Freud o la noción de partido de vanguardia de Lukacs son, igualmente, autoridades restauradas. La nueva comunidad o jerarquía es mayor que cada uno de sus miembros, del mismo modo que el padre es más grande por ser mayor que sus hijos. Las ideas, los valores y la visión del mundo totalizadora validada por el nuevo orden afiliativo, comportan a su vez autoridad, de lo cual resulta que se establece algo similar a un orden cultural.⁵⁵

Por su parte, Julio Ramos relaciona el modelo filial con un modelo expositivo. Para ratificar su importancia, contrasta la familia rota del fin de siglo "con la función que la filiación y la familia habían cumplido en la literatura anterior al ochenta." No se trataría únicamente de una tematización de la familia y de sus conexiones con lo social, sino de un mecanismo clave de modelización narrativa, un modo de organizar la materia literaria: "Un ejemplo canónico lo constituye *Recuerdos de provincia* (1850), autobiografía de D.F. Sarmiento; ahí la autoridad

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 34.

del sujeto opera a partir de la imitación, rara vez cuestionada, de los modelos familiares. Yo, Familia, Patria: la disposición sinecdóquica es clara en *Recuerdos de provincia*.⁵⁶

Nada más lejos del modelo incluyente de los *Recuerdos de provincia* que de las “memorias” o “confesiones” de Eladio Linacero. Su vida y su discurso rompen, rasgan, imprimen y muestran marcas lacerantes donde se han hecho trizas los viejos modelos de filiación.

Josefina Ludmer hace de la lectura del corte (ruptura, límite, escisión, amputación) una de las categorías principales de su método de análisis. “Todo *El pozo* habla de rupturas y cortes”, afirma, mientras lee en este texto “los mecanismos y motivos del *incipit*” que le sirven de referencia para analizar los “procesos de construcción del relato” en *La vida breve*:

Todo *El pozo* habla de rupturas y cortes: desde la del día anterior, con Hanka, a quien “rompió” hace 30 días la virginidad, pasando por el divorcio con Cecilia, el alejamiento de la prostituta Ester, del poeta Cordes, su discordia con Lázaro, el abandono de su trabajo de periodista y el rechazo del mundo en su conjunto donde se registra una escisión fundamental: el comienzo de la guerra.⁵⁷

En lo que tiene que ver con las relaciones humanas vividas por el personaje/narrador de la *nouvelle*, la historia de vida aparece atravesada por rupturas y cortes en las relaciones de filiación, y a la vez impulsada por el deseo potente y, en cierta medida, fracasado, de sustituirlas por relaciones de afiliación. El todo que fue y el que podría sustituirlo, la familia que ya no es y la comunidad o

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, p.187.

⁵⁷ Josefina Ludmer, *op. cit.*, , p. 40 y ss.

la pareja electiva en la que todavía no se está, pero que se desea desde lo más hondo del interior individual.

A diferencia de Florencio Sánchez, para quien el momento digno de representación es el del nudo del conflicto previo a la disgregación de la familia, Onetti coloca a esta fuera de los límites del cuarto. La familia vecina, cuya contemplación y audición inician el tema de la filiación, se ve de lejos, a través de los diarios de la ventana, con marcada repugnancia por “las gentes del patio” y la manifestación expresa de la falta de ternura hacia el niño por parte del protagonista.

La vida digna de ser escrita comienza con la adolescencia, momento de iniciación en la sexualidad violenta ubicada en “la casa del jardinero” (cerca pero aparte y a ocultas de la casa familiar) y encarnada en el cuerpo joven de Ana María: “Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil: sólo me acuerdo de mí años después, en la estancia o en el tiempo de la Universidad”. (*El p.*, p.50)

Es en ese momento del tiempo biográfico donde se ubican los primeros cortes y rupturas, las figuras de las cuales el protagonista se separa, “triste o rabioso”; la del padre, sinécdoque de la familia y figura de autoridad en la misma, retratado con su traje nuevo y para siempre; la de “los muchachos”, el grupo de pares, posibilidad negada por el empleo de las formas pronominales, y subrayada por la conciencia del empleo del propio lenguaje que Linacero asume entre paréntesis a la hora de escribir.

Era un fin de año y había mucha gente en casa. Recuerdo el champán, que mi padre estrenaba un traje nuevo y que yo estaba triste o rabioso, sin saber por qué, como siempre que hacían reuniones y barullo.

Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos). Ya entonces nada tenía que ver con ninguno. (*El p.*, p.51)

En esa misma noche de comienzos ocurre la violación del cuerpo y la voluntad de Ana María; su muerte, seis meses más tarde. El corte con la familia y el signo de bifurcación que Ana María le tatúa en la cara, marcan, para el protagonista, el comienzo de la historia de su vida:

Yo esperaba el golpe, el insulto, lo que fuera, apoyado siempre en la pared, con las manos en los bolsillos. No silbaba, pero iba siguiendo mentalmente la música. Se acercó más y me escupió, volvió a mirarme y se fue corriendo.

Me quedé inmóvil y la saliva empezó a correrme, enfriándose, por la nariz y la mejilla. Luego se bifurcó, cayendo a los lados de la boca. Caminé hasta el portón de hierro y salí a la carretera. Caminé horas, hasta la madrugada, cuando el cielo empezaba a clarear. Tenía la cara seca. (*El p.*, p.54)

La posibilidad de una familia formada por el protagonista se disuelve junto con su matrimonio y la ruptura de cada una de las relaciones amorosas que recuerda. La marca que dejó la saliva de Ana María, la primera mujer, se imprime como un destino sobre las relaciones de filiación del hombre que escribe. Y ese sueño conciente que éste ubica en la cabaña de troncos llega hasta el borde del acto sexual; su valor no radica en la cópula fecundante, sino en el sentimiento que el hombre experimenta, en el deseo y no en la ejecución.

Pero la novela no comienza en el corte biográfico, sino en el acto de abrir los ojos al tiempo presente, al espacio circundante y los objetos que lo pueblan. Esas "sillas despatarradas y sin asiento" hablan de los cuerpos que por allí pasaron, de los pasantes que alguna vez se detuvieron y sembraron la huella de

su ausencia. Una ausencia que los objetos deteriorados instalan en el interior urbano y que la escritura exhibe, sin suplir lo perdido ni remendar lo rasgado.

Además del lugar de la ausencia, los objetos vacíos ofrecen un espacio en disponibilidad. “Hay dos catres”, dice el comienzo del catálogo de los objetos que conforman el cuarto. Uno ocupado hasta hace poco por el narrador protagonista; otro, vacío, que se irá llenando de significación con la mención del nombre, el lápiz y las proclamas de Lázaro en el primer fragmento, con la historia de relación entre escritor y obrero hacia el final. Su posible llegada, como la de Ana María, convierte al tiempo de la escritura en un lapso de espera.

Con uno y otro se abren nuevas formas de relación humana: una sexualidad libre de violencia, libre del intercambio de favores por dinero, libre también del peso de la cotidianidad y el desgaste que implica la convivencia con Cecilia. En la cabaña de troncos, se exhibe el eros urbano concentrado en una sola escena, en una sola imagen perfecta, distante, repetible.

Contemporáneo, cohabitante, Lázaro es diferente en muchos sentidos; la mención de su nombre y la historia de relación con él introduce en el relato ecos personalísimos de varios debates que recorren el Uruguay de los años treinta. El último en la sintaxis del relato (fragmento 16), se vincula con la muy reciente consolidación del relato histórico, donde se fija un comienzo para la nación. Las fechas propuestas para las celebraciones del Centenario de la Independencia (1925 o 1930) laten aquí como el referente del “nosotros”, cuyo correlato, “los otros”, es la Alemania hitleriana:

Me aparté en seguida y volví a estar solo. Es por eso que Lázaro me dice fracasado. Puede ser que tenga razón; se me importa un corno, por otra parte. Fuera de todo esto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede

hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos. (*El p.*, p.71)

La lógica atribuida al personaje impone también una fisonomía al discurso histórico. Así como rompe y corta con el pasado individual (la familia) y troncha la posibilidad de una continuidad familiar (violencia contra la Ana María “real”, divorcio de Cecilia, ruptura con Hanka), rompe con el pasado nacional desvalorizándolo. ¿Qué son “treinta y tres gauchos” si se los compara con el “antiguo pasado” alemán”? Y si no hay pasado, ¿cómo puede existir “un futuro, cualquiera que sea”? Miope con respecto a la percepción del espacio urbano, Linacero es también un mal lector del tiempo. La patria nueva está ahí, en el otro catre, y se integra con la ceceante alteridad y la fe en el futuro del cohabitante ausente, Lázaro.

Hombre solo, desprendido como Linacero de los lazos de filiación, Lázaro participa en lazos de afiliación nuevos, ambigualmente vistos y calificados desde el lugar del hombre que escribe (“el movimiento”, “la lucha revolucionaria”). Acentuadamente extranjero, Lázaro se afilia a un partido, a una cultura, cree en el futuro, tiene fe: practica y defiende sus afiliaciones.

Del mismo modo que el cuerpo semidesnudo de Linacero constituye una presencia rotunda, la ausencia de Lázaro puebla la mitad del cuarto. En la segunda página, el catre vacío señala no sólo el lugar del otro sino también, descendiendo por la línea vertical, el material de la escritura, :

“Encontré un lápiz y un montón de proclamas debajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”.
(*El p.*, p.50)

La calidad de actividad compensatoria de la escritura en la que han insistido muchos críticos aparece claramente aquí. También aparece claramente la escritura como el lugar del otro, de los otros. Las proclamas con el revés vacío y el lápiz que llena los blancos pertenecen al compañero de cuarto; pero las manos de la prostituta abren la puerta y señalan el camino (“Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas [...] la piel colorada y la mano de dedos finos señalándola”). Dedos en punta, piel enrojecida: papel y lápiz para escribir la ciudad.

La presencia de un hombre y la ausencia del posible ocupante del otro catre emulan, en la escena central, la condición fragmentaria del texto, los espacios vacíos y los fragmentos escritos. Al mismo tiempo ese catre, vacío del principio al fin como los blancos de la página, objetiva el lugar del otro en el interior del cuarto; la novela toda adquiere la calidad de la espera del otro, de ese ser humano a quien se evoca, se sueña y sobre el cual se escribe al mismo tiempo que se escribe de sí mismo.

El catre vacío prefigura el lugar del lector, compañero del acto de escritura; ese cohabitante del espacio ficticio al cual se le habla al tú por tú, con la familiaridad del lenguaje coloquial, presumiendo un interlocutor capaz de comprender los tonos, el vocabulario, los exabruptos y silencios del lenguaje. La mitad ausente configura el discurso tanto como la mitad presente.

Lázaro, el compañero de cuarto, y la muchacha de la aventura de la cabaña de troncos, pueblan la espera con modalidades de la compañía y en última instancia, de la compañía perfecta: ese lector capaz de acompañar al escritor *amateur* a lo largo de la aventura siempre renovada de la escritura.

CUARTO CON ALJIBE

Hacia el final de ese riquísimo primer fragmento, el hombre que escribe se detiene y propone: "También podría ser un plan el ir contando un "suceso" y un sueño. Todos quedaríamos contentos." La lectura indica que se trata de un plan considerado y desechado en la práctica, del mismo modo que los temas relativos a la experiencia de vida enlistados en el mismo párrafo. Aquí, la mención del plan posible señala el desvío de una simetría, de una alternancia racional, de un ritmo. Ambas señales marcan el punto de llegada a un cruce de caminos, donde el discurso debe tomar una decisión: cortar y dejar fuera un cúmulo de temas, romper con un orden racional y simétrico, discurrir según lo demanden las figuras del recuerdo.

En el texto, los sucesos se parecen a los sueños, los sueños reproducen facetas de los sucesos o suplen sus carencias, y los momentos reflexivos del discurso suelen servir de pie para razonamientos falsos o simplemente ineficaces para expresar las leyes profundas de la ocurrencia de su material. Del interior del hombre que escribe, enclavado a su vez en el interior urbano, surgen apariciones fugaces y esporádicas, dotadas de dinamismo propio, reacias a la racionalidad ineluctable del plan. Sin embargo, algo de verdad hay en cada afirmación de este escritor *amateur*: hay una alternancia que se percibe al primer golpe de vista.

“Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de pronto que lo veía por primera vez.” Si obedecemos esta discreta indicación, lo primero que atrapa la mirada es el objeto escritura en su materialidad: bloques tipográficos de extensión desigual destacan sobre el blanco de la página. Los cortes en lo escrito separan fragmentos yuxtapuestos y exhiben gráficamente la elipsis y la discontinuidad: el silencio que bordea la palabra. Sin siquiera una seriación numérica que escanda y regule el todo, esta disposición espacial exige un determinado comportamiento al lector: para avanzar en la lectura es necesario ejecutar un recorrido interrumpido por un camino escabroso, entrecortado: leer lo escrito de principio a fin, como nos dictan los hábitos; leer también el espacio en blanco que lo circunda e interrumpe partiéndolo en fragmentos. Al tiempo de entrar en la narración, ella nos expulsa para que la mirada vea cómo la tipografía dibuja los bordes de ese objeto en el espacio que es la propia escritura.

Si pensamos la alternancia de espacios llenos y vacíos con relación a la historia de vida, los espacios en blanco hablan de rupturas, de incisiones, de lo indecible de algunas experiencias. Si la pensamos desde la historia de escritura, esa alternancia habla de un tiempo discontinuo, de un impulso que se interrumpe y se retoma con intensidades y contenidos diversos; de los meandros y cuevas de la superficie escrita. Espacios en blanco y espacios escritos muestran la discontinuidad de las evocaciones, las irrupciones del presente en el material de la memoria, la imposibilidad de decirlo todo, aun la historia propia.

Además de hablar **de** “rupturas y cortes”, como sostiene Ludmer, *El pozo* habla **con** rupturas y cortes, **con** espacios vacíos y fragmentos de escritura; con

tajos, rasguños, heridas, muebles pobres y raídos. La presencia de los dos catres, las sillas destartaladas y sin asiento, la alternancia de fragmentos escritos y espacios en blanco representan, por igual, la forma del relato y la forma de las relaciones humanas en *El pozo*. El curso zigzagueante de las evocaciones emula el ritmo del hombre que se abre paso en la vida y en la multitud recibiendo y propinando golpes, empujones, rozaduras.

Con respecto a la totalidad de la narrativa onettiana, Graciela Gliemmo habla de una poética del fragmento, cuya introducción en la literatura latinoamericana se remontaría a las prácticas de la vanguardia, el ayer inmediato de *El pozo*:

En primer lugar, el fragmento materializa la propuesta de escritura en los espacios concretos de la “página” y la “obra”. La distribución de la palabra en contraste con la blancura de la página, la tensión entre lenguaje y el silencio, el corte y el pasaje así como el trabajo sobre el proceso de creación enfocado desde la propia interioridad, fueron introducidos por los escritores de vanguardia.⁵⁸

Según Gliemmo, el vacío conforma el *corpus*, y “su sentido descansa en hacer visible lo invisible, en el aviso de que ese espacio ficcional --libro y saga-- son fragmentos y por lo mismo lo que ha quedado de un estado de completud anterior”, y que, en el caso de Onetti, consistiría en una suerte de felicidad casi irrecuperable.

Sin embargo, el deseo de un texto compuesto por fragmentos, así como su vínculo con la expresión de la vida moderna bien podría remontarse al siglo XIX, a ese momento en que las ciudades del oeste de Europa comienzan a transformarse en metrópolis. Algunos autores leen ese deseo en la carta con la

cual Baudelaire le envía sus *Poemas en Prosa* al editor Arsène Houssaye.⁵⁹ Su “obrilla”, carente de cola y de cabeza, en la que “todo es a un tiempo, cabeza y cola recíprocamente”, responde a una concepción del texto donde la fragmentariedad implica la posibilidad de componer con unidades que puedan tener sentido por sí mismas y, a la vez, ser extraídas sin dañar el todo:

Podemos cortar por donde queramos: yo, mi divagación; usted, el manuscrito, y el lector, la lectura; puesto que no dejo colgada del hilo interminable de una intriga superflua la voluntad zahareña de éste. Quite una vértebra, y los dos pedazos de esta fantasía tortuosa se volverán a unir sin trabajo. Píquela en muchos fragmentos, y ya verá cómo cada uno puede tener existencia de por sí. Con la esperanza de que alguno de estos trozos alcance vida suficiente para agradecerle y divertirlo, me atrevo a dedicarle la serpiente entera.⁶⁰

El pozo responde no sólo al impulso a la fragmentación que se lee en la primera hojeada, sino también a un impulso unitario: narrar la vida de **un** hombre, representar **un** acto de escritura, recrear el espacio urbano a partir de **un** cuarto. Y a la vez, remitir ese fragmento no a un todo, sino a un fragmento más extenso, en cuyos bordes se inscribe la imposibilidad de saberlo todo o de contarlo todo.

Si volvemos al objeto escritura, ese fragmento mayor se exhibe desde el título, un par de palabras que el hombre que escribe parece ignorar y que, por esta misma razón, tampoco se repiten ni explicitan en el interior del texto: *El pozo*. Desde el interior de ese fragmento que contiene y da sentido a los otros 18 atribuidos a Eladio Linacero, percibimos a éste naciendo y actuando en el interior de una serie de metáforas espaciales: ese cuarto donde habita y escribe; esa

⁵⁸ Graciela Gliemmo. “Juan Carlos Onetti: una poética del fragmento”. En: *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, p.93.

⁵⁹ Ver Jean-François Chassay, “Fragment”. En: Paul Aron *et al.* *Le dictionnaire du littéraire*, pp.237-239.

⁶⁰ Charles Baudelaire. *Pequeños poemas en prosa*, p.7.

escritura que crea y recrea otros espacios, ese pozo que abre su profundidad desde el título y no parece agotarse con la obra; todos ellos, a la vez, integrados a una red de cronotopos y prácticas de espacio.

Empujados hacia la superficie por los impulsos de la memoria o introducidos en el cuarto y en la escritura por la representación de las percepciones del presente urbano, se exponen restos de relaciones sociales, fragmentos de espacios y tiempos. Si bien se miran, figuras y gestos captados en una instantánea; aguzando el oído, fragmentos de conversaciones, lugares comunes de la expresión ciudadana profiriéndose desde bocas anónimas, alguna noticia emitida por la radio y traída al texto como eco de un rumor. Con ese material corriente y deleznable, en tanto proviene de la experiencia de un hombre de la multitud recogida en medio de su vida cotidiana, se construye otra cosa, otros tiempos y espacios, otras posibilidades de vida. Se escribe del lado del revés de las proclamas y allí se cava un pozo: un lugar sin tiempo y sin riesgos; como la tumba, el vientre materno, o el cuarto propio y aislado de toda contingencia. “Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro.” (*El p.*,p.57) Un sueño antiguo y siempre actual, que en el caso de Onetti probablemente remita a un patio con aljibe de la adolescencia, en el barrio de Colón, al norte de Montevideo:

En Colón, siguiendo con la odisea de sus interminables mudanzas, los Onetti vivieron en tres casas: la primera sobre Besnes e Irigoyen, otra en Carve y Avenida del Árbol y la última en Lanús y Calderón de la Barca. [...]

La casa, modesta pero amplia, contaba con un fondo grande, un patio de baldosas coloradas, un limonero, un tangerino y un aljibe. Una tarde de calor bochornoso, seco el aljibe y recién limpiado, se hizo bajar por

Raúl al fondo del primer pozo que visitaba en su vida, sentado en un pequeño balde y con el *Eclesiastés* en los brazos. La aventura no estuvo reñida con la comodidad. Se hizo bajar también un sillón de mimbre y luego una jarra de limonada, permaneciendo allí por varias horas, entregado a la lectura en el único sitio fresco en todo el lugar.

El *Eclesiastés* causó una temprana y fuerte impresión en Onetti. Desde entonces lo esgrime frente a quienes lo acusan de nihilista, desafiándolos a que refuten un libro que condena a los hombres a morir sin culpa y sin que nadie les explique por qué nacen o mueren.⁶¹

Los biógrafos Gilio y Domínguez subrayan la importancia de la lectura, mientras que la experiencia del descenso aparece como una colorida anécdota de adolescencia. Me inclino a pensar que el texto bíblico y la experiencia de descenso en el espacio urbano se entretajeron una y otra vez en el fondo del saber y el decir de nuestro autor.

Partiendo de la perspectiva de la enunciación, Elena Pérez de Medina abre lúcidamente la vía hacia el espacio:

Pueden leerse los dos primeros textos de Onetti como los lugares donde se construye la propuesta de una interlocución posible en el espacio de la literatura rioplatense. *El pozo* trabaja en profundidad una clase de enunciador, narrador o mirada enunciativa que liquida, en el sentido gansteril del término, lo canónicamente didáctico de la literatura confesional (autobiográfica) y testimonial (memorialista), para dejar desnudo a un sujeto de la escritura que se presenta como un cuerpo mortal. Nada relevante desde el punto de vista histórico; nada ejemplar desde el punto de vista íntimo; ni siquiera entretenido. Onetti hace un “*pozo*”, abre un espacio donde se irán arrojando o irán saliendo (lo mismo da) restos de experiencias, recuerdos, fracasos. Se trata del primer gesto para manifestar un mundo.⁶²

El título inaugura un espacio que bien podría recorrerse siguiendo la lógica del descenso y el desenterramiento de capas profundas en las que es

⁶¹ Gilio, María Esther y Carlos María Domínguez. *Construcción de la noche; la vida de Juan Carlos Onetti*, p.21.

⁶² Pérez de Medina, Elena. “*El pozo y Tierra de Nadie: experimentos con la profundidad y la superficie en la elaboración de un espacio ficcional.*”. En: *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, p.165.

necesario cavar para conocer: cavar un pozo, una fosa, descender al inframundo, a las cloacas, a lo oculto bajo la tierra, yendo de la superficie a la profundidad. También podría recorrerse en sentido contrario, de lo más profundo a lo más superficial, con la lógica de las presencias que simplemente afloran por sí mismas y sólo por un instante, con la fugacidad de los encuentros en la multitud. Cavar un pozo, descubrir un manantial, destapar una cloaca. Las metáforas de la escritura se trasladan y superponen con las del conocimiento del alma de las ciudades.

La carta/prólogo de Baudelaire habla de un cronotopo de la realidad del cual surgen un ritmo, una música, una sonoridad que, a mediados del siglo XIX, se representan como el producto milagroso de visiones oníricas:

¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

En la frecuentación de las ciudades enormes, en el cruce de sus relaciones innumerables nace, sobre todo, este ideal obsesionador. ¿No tuvo usted acaso, querido amigo, tentaciones de traducir en una *canción* el grito estridente del *vidriero*, y de expresar en prosa lírica las desoladoras sugerencias que manda ese pregón hasta las buhardillas, a través de las más altas nieblas de la calle?⁶³

A cien años y un océano de distancia, la “vida moderna y más abstracta” que el poeta francés percibía en su presente parisino en el preciso instante en que París se transformaba en metrópoli, se ha hecho costumbre en las grandes ciudades. Las vanguardias han encontrado una serie de procedimientos para transformar en extraño lo cotidiano; en perceptible el sobresalto, las ondulaciones del alma, los movimientos líricos y a la vez violentos del alma de las metrópolis.

⁶³ Baudelaire, *op.cit.*, p.8.

Quizás Onetti y su escritor *amateur*, han soñado con una prosa poética, “flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia.” Pero lo hacen de maneras diferentes.

Eladio Linacero, habitante del verano en el Montevideo de la segunda preguerra, persigue la belleza a través de paisajes nevados, viajes en trineo, juegos de cartas en tabernas de película, aventuras desbordantes de valor y masculinidad. Todos los caminos, todas las narraciones, lo mismo del recuerdo que de la fantasía, desembocan en una escena y un espacio únicos: el ritual de la llegada y entrega erótica de una muchacha en una cabaña de troncos.

Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura. Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo. (*El p.*, p.57)

Para este urbanita, como para cualquier hombre de la multitud, la belleza está en otra parte, y hacia ella se orienta el deseo que impulsa la escritura. Allá lejos y en la posibilidad de la repetición que conjuren la violencia de la experiencia sexual y la certeza del transcurso del tiempo, esa avenida que ineluctablemente conduce hacia la muerte.

El autor de la novela, en cambio, hunde sus pies en un determinado punto de ese inmenso río que es la ciudad, y allí permanece fascinado por su escritor *amateur*, ese urbanita cuarentón e iracundo, entretenido en escribir “solo y entre la mugre”, literalmente *en el pozo*, mientras la ciudad se cubre de banderas y el

radio difunde rumores de guerra. Todo un mundo rodea la escena de la escritura y penetra en ella a manera de restos, fragmentos, atisbos.

Cada uno a su manera, tanto el autor-en el texto como ese escritor *amateur* que Onetti aísla en un cuarto saben de la experiencia de habitar en ciudades y de sus “relaciones innumerables”. Saben del inevitable transcurrir hacia la muerte inherente a la condición humana; de la fragmentación y la violencia inherentes a la experiencia metropolitana.

En *El pozo*, historia de una escritura en un interior montevideano, ya no se oyen los pregones decimonónicos, sino los silbatos y ladridos lejanos en el amanecer, las conversaciones familiares del patio de conventillo, las voces de prostitutas y macrós a través de las paredes de los reservados, los acentos y expresiones de la ideología de clase de sindicalistas inmigrados... Junto con las experiencias del tiempo y de la muerte propias de una condición humana sin fronteras, el acto de escritura trae a escena ecos y huellas de las “relaciones innumerables” que atraviesan el Montevideo de los años treinta. Onetti, como sus antecesores vanguardistas, exhibe en este texto la fragmentariedad de los espacios urbanos y la dificultad de la comunicación de la experiencia en la sociedad contemporánea.

Así como los fragmentos procedentes del abismo, los de la superficie de la ciudad contemporánea llegan al texto encarnados en el cuerpo y la voz del hombre que escribe, quien proyecta su mirada hacia el exterior para describir a los vecinos del conventillo, hunde la barbilla en el pecho, desvía o cierra los ojos para ver escenas de su fantasía. En la escritura, como en la ciudad o en la vida,

los materiales de diversas procedencias convergen en un mismo espacio y allí se alinean siguiendo la lógica de la contigüidad.

Los otros no transitan por corredores y escaleras ni vienen de la calle y se encuentran en el patio, como podría suceder en cualquier filmación documental de la vida del conventillo real o en la representación de algún sainete de Florencio Sánchez. Entran y salen como tema del discurso de ese urbanita aislado entre paredes y una ventana de papel; como parte de sus percepciones, de sus evocaciones, de sus sueños.

La escritura constituye el espacio central, el patio de conventillo donde se exponen lado a lado los fragmentos de ciudad que el protagonista arrastra desde el presente circundante hasta el cuarto; allí también se exponen los fragmentos de recuerdos, sueños y deseos que el protagonista desentierra, y arroja desde lo profundo de su psiquis a ese exterior que es la propia escritura en el interior urbano. Restos, fragmentos, espacios en blanco, configuran por igual la historia de vida y la historia de escritura: en este conventillo, puertas y ventanas se abren hacia el mismo patio.

El conventillo, sinécdoque de la ciudad, constituye también su metáfora. Espacio interior en su carácter de casa habitación, se compartimenta en cuartos donde transcurre la vida privada. Vida pública y vida privada, el entrecasa y la calle, se comunican a través de delgados capilares, o de una puerta y una ventana. La porosidad de la vida privada de la que hablaba Benjamin en calidad de viajero en el sur de Italia se exhibe en este albergue provisorio.⁶⁴

⁶⁴ Ver W. Benjamín (en colaboración con Asia Lacis). "Nápoles". En *Cuadros de un pensamiento*, pp.13- 26.

Avanzando a tumbos entre bloques de escritura, trepando trabajosamente por sus bordes, relatando cortes y heridas dolorosas, *El pozo* se inscribe en una tradición de textos fragmentarios que realizan el sueño de Baudelaire.

La red de ciudades y las multitudes avizoradas en “Avenida de Mayo” estallan en fragmentos. De un individuo aislado y de un paupérrimo cuarto de conventillo parte un escritor algo más sabio a la imposible y deseada conquista de la ciudad de origen. De la ciudad perdida en el tiempo y recuperada, atravesando puertas y ventanas y discurriendo por los túneles que abre el acto de escritura en el interior del hombre que escribe.

IV. CIUDAD CON ISLA

"[...] y la ciudad de 1880 que viene creciendo por encima de la planta edilicia de un piso: la ciudad de todos y de nadie.

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat*

TÍTULO Y PRÓLOGO DESDE LA OTRA ORILLA

En Montevideo, poco después de terminar la segunda y definitiva versión de *El Pozo*, Onetti escribe una novela sobre la otra orilla, *Tierra de Nadie*, publicada por primera vez en Buenos Aires en 1941.

Juan Méndez, uno de los proyectos de escritor de Felisberto Hernández, anota desenfadadamente en su diario: "prever la crítica, el miedo, es una de las bases de la obra maestra".⁶⁵ *Tierra de nadie* es la primera novela de un joven escritor uruguayo sobre la ciudad de Buenos Aires, entonces la más importante de la América del Sur en buena parte del discurso cultural, y probablemente la más celebrada. Quizás por eso Onetti escribe un prólogo para la primera edición; desde ese exterior, el primer crítico anticipa la recepción exponiendo la justificación ética y estética de sus técnicas narrativas. Ambas remiten a un aspecto de la realidad muchas veces traído al debate por los propios escritores argentinos: los cambios en los valores de la nueva sociedad.

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación, generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la post-guerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo

⁶⁵ Felisberto Hernández. "Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días". *Obras completas. I. Primeras invenciones*, p.107.

del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia.⁶⁶

En guardia contra las posibles críticas, Onetti prosigue marcando los desfases temporales entre escritor y público que con un guiño de picardía había ficcionalizado en "El posible Baldi". El prólogo postula a la novela como una previsión de un tipo humano que se había originado en la Europa de entreguerras y comienza a reproducirse en la otra orilla en el tiempo de la escritura. El panorama de ciudades simultáneas avizorado en "Avenida de Mayo/Diagonal/Avenida de Mayo" muestra, una vez más, sus dislocamientos: entre la temporalidad europea y la del "país más importante de Sudamérica, de la joven América" media una brecha de veinte años y la necesidad de explicar el universo novelesco a un público que probablemente no se reconocería en él.

Además de prever la crítica, Onetti expresa su deseo: escribir la novela de un nuevo grupo humano que ubica en la otra orilla, emparejar su arte con la idiosincrasia de esa generación que va con el siglo —nada menos que la suya propia. Su deseo de explorar los indicios de un proceso que acabaría por cambiar radicalmente el alma de la capital argentina y acaso de su Montevideo natal. Uno de los primeros críticos, el escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno la saluda con un reconocimiento que abarca también el lado oriental: "[...] *Tierra de nadie* es --¡al fin!-- nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desperejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso."⁶⁷

⁶⁶ Citado por A. Rama, "Origen de un novelista y una generación literaria", p.71.

⁶⁷ C. MARTINEZ MORENO. "Una novela rioplatense". *Op. cit.*, p.52.

Resuenan aquí las palabras de un periodista oriental nacido después de la primera residencia en Buenos Aires. Como Eladio Linacero, Periquito ve y describe con ojos nuevos su espacio cotidiano en “Literatura nuestra”:

Un gran asunto, el Bajo, se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años: la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes –en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo- después del año 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?⁶⁸

Y trasladando las preguntas a la vereda de enfrente, ¿por qué no adelantarse y verbalizar estéticamente la indiferencia --todavía localizable en una sola generación porteña--antes que su generalización aplanara los contrastes que la hacían perceptible? Como los vanguardistas que lo precedieron en la escenificación de las metrópolis, en estos primeros textos el arte de Onetti se instala en el presente, la franja efímera de los tiempos de la ciudad, y desde allí avizora el futuro: ese “destino todavía confuso” del que hablaba Martínez Moreno.

Más allá del gesto defensivo, en *Tierra de Nadie* Onetti intenta caracterizar un tipo de sensibilidad, la indiferencia, que adscribe a la esfera de la moral, y ensaya un lenguaje novelesco capaz de expresarla. Se trata de una conducta, de una manera de la sociabilidad propia de las grandes ciudades modernas.

⁶⁸ J.C. Onetti. *Requiem por Faulkner y otros artículos*, p.28.

Benjamin la asocia con la multitud, y recuerda que Engels la registra durante su estadía en Londres, recordémoslo:

Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros, no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés de ser felices?...Y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, nada que hacer los unos con los otros, con un convenio tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha para que las dos corrientes de la aglomeración, que se disparan en uno y otro sentido, no se detengan la una a la otra; a ninguno se le ocurre desde luego dignarse echar una sola mirada al otro. La indiferencia brutal, **el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados**, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuando que todos se aprietan en un pequeño espacio".⁶⁹

Según G. Simmel, "El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas".⁷⁰ La rápida aglomeración de estímulos en la gran ciudad agota la energía de quien permanece en el mismo lugar. "Quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionadamente a la gran ciudad como la indolencia", señala. Siguiendo los modelos de la economía monetaria, caracterizados por la falta de color y de caracterización de cada objeto, el urbanita responde con una conducta abstractizante; aunque las cosas sean percibidas, se anulan el valor y la significación de las diferencias entre ellas y, con esto, las cosas mismas. Se trata, en esencia, de una conducta de autoconservación que impone un alto costo al individuo: al desvalorizar todo el mundo objetivo se

⁶⁹F. Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Citado por W. Benjamin, *op.cit.*, pp.136-137. Los subrayados son míos. Este fragmento es un clásico de la reflexión sobre el aislamiento del individuo en la multitud, y reaparece en numerosos autores, como Raymond Williams en *La política del modernismo*, p.61.

desmorona inevitablemente la propia personalidad en un sentimiento de igual desvalorización.

Este sociólogo observa que la actitud externa de los urbanitas suele caracterizarse por la reserva; si respondieran con toda su vida anímica a cada una de las personas con las que se cruzan en efímeros contactos, se atomizarían internamente; responden entonces con reserva, con indiferencia e incluso con una silenciosa aversión, extranjería y repulsión mutuas.

Estas conductas, aparentemente asociales, son en realidad formas de socialización. Al igual que Martínez Estrada y otros escritores contemporáneos, nuestro autor observa su nacimiento cuando apenas comienzan a hacerse evidentes en el Río de la Plata. Los primeros relatos constituyen respuestas literarias a estas formas de sociabilidad. La indiferencia del urbanita apasiona a Onetti, más allá y aun antes de la justificación racionalizadora que expone en el prólogo. Asimismo, le apasionan las circunstancias que las producen: la abstracción y monetarización de la vida cotidiana, el contraste entre sus múltiples tiempos simultáneos, “la rápida aglomeración de estímulos en la gran ciudad” y la desazón que ella provoca. Ni el autor, quien siente la necesidad de abrir el texto con un prólogo, ni el público a quien hay que proporcionarle claves de recepción, marchan al paso del tipo de “indiferente moral”. Los procesos de metropolización colocan “un rascacielos al lado de una chata casa enrejada”, una generación de indiferentes convive con un autor sensible a los contrastes y quizás, como su público, formado en los valores de otra época. Tiempos diversos, actitudes

⁷⁰ G. Simmel, *op.cit.*, p.247.

diversas que, en el caso de Onetti, habrán de marcar una distancia ahondada por la circunstancia de escribir desde la Banda Oriental, con sus tiempos y espacios análogos y aun así diferentes a los del “país más importante de Sudamérica, de la joven América” .

Al igual que *El pozo*, su hermana montevideana, esta novela se escribe los tiempos en que la Guerra Civil Española desemboca en la II Guerra Mundial, y diversos géneros del discurso, principalmente el periodístico, abundan en términos bélicos. Onetti escoge como título una expresión con la cual se designa el espacio que media entre las líneas enemigas en un campo de batalla o los territorios en disputa entre dos países: un espacio sin pertenencias claras ni leyes fijas. La expresión podría aplicarse a cualquier metrópoli, pero en el momento de la escritura, atraviesa el océano junto con las noticias y circula en la literatura rioplatense, ya sea para referirse a la ciudad de Buenos Aires o alguna de sus zonas.

Eduardo Mallea, amigo y protector de Onetti, acude a ella en la colección de “novelas cortas” que conforman *La ciudad junto al río inmóvil*, publicada en el año elegido para las celebraciones del cuarto centenario de la ciudad, 1936. Así en “Sumersión”, relato protagonizado por un inmigrante europeo que inicia el viaje hacia el centro de la ciudad, se llama “tierra de nadie” a la zona intermedia entre el puerto y el centro comercial; al barrio donde los inmigrantes que intentan penetrar a la ciudad a la ciudad son marcados como el ganado:

Poseídos de una sed de inmediata conquista siete mil inmigrantes -- llegaban por semana. Todos tenían que atravesar por un barrio antes de llegar al seno de la ciudad. En esa región se habituaban, para no sufrirlos

de golpe, a la edificación poderosa, al clima de la actividad poderosa. También en esa región comenzaba para los miserables, el sometimiento a la ley de la tierra prometida. Muchos soportaban la marca roja con ojos dolientes y firmes, como en el interior del país los mansos ganados; muchos pagaban su derecho sangriento sobre el futuro; pero, en esta región –vaga tierra de nadie de la ciudad—otros, débiles, se retorcían, gritaban sordamente ante el olor de su carne señalada.⁷¹

Para Avesquin, el inmigrante europeo protagonista del relato, en el puerto comienza y termina un breve recorrido de “la ciudad junto al río inmóvil”. Allí se la nombra por primera vez y nuevamente se la interpreta simbólicamente:

Pensó en la única salvación, ofrecerse en un cargo, embarcarse, partir. [...] Una profunda angustia acumulada lo hacía jadear y, al tropezar con un alambrado, cayó. Había quedado en una postura grotesca, extendido como un sapo, y se incorporó, despacio, sin pararse. Podría esperar el alba así, inmóvil: las embarcaciones estaban cerca. Las miró con alivio y esperó, antes de volver los ojos hacia esa elevación ya distante, donde comenzaba la ciudad, sus edificios, el inmenso páramo: Buenos Aires.⁷²

La “tierra de nadie” constituye aquí una sinécdoque de “la ciudad”, un espacio donde se sufre para llegar a “la tierra prometida”, metáfora del país ganadero que marca su hierro en los inmigrantes. Imágenes de quietismo e infertilidad en el paisaje; la dimensión ideológica crece, y la ciudad toda se convierte en un inmenso páramo, símbolo de la existencia moderna en los conglomerados urbanos. Mallea concibe la “tierra de promisión” de las celebraciones como una tierra baldía junto a un río inmóvil, una suerte de *Waste Land* sudamericana trasplantada a la margen occidental del Plata.⁷³

⁷¹ Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil*, p.22.

⁷² E. Mallea, *op.cit.*, p.54.

⁷³ La dimensión simbólica de la “tierra de nadie” y su conexión con el poema de T.S. Eliot me fueron sugeridas por la lectura del magnífico ensayo de Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, particularmente del capítulo 20, “Una figura en la ciudad”, pp.291-306.

Con diferencia de apenas un año con respecto a la novela de Onetti, Martínez Estrada apunta su crítica hacia *La cabeza de Goliath*, título metafórico que alude a las relaciones entre el país y su capital. Desde el ensayo, este contemporáneo distingue la metrópoli en la cual le tocó residir de las ciudades memorables que la precedieron. En esa acumulación de estratos superpuestos que es para él Buenos Aires, sus radiografías revelan la existencia de cuatro ciudades correspondientes a otras tantas épocas, en convivencia simbiótica. En los orígenes, aquella cuya fundación se había conmemorado en 1936, “La de don Pedro de Mendoza y del aborígen, que yace identificada con la tierra “. Sobre ella, la de la segunda fundación, “La ciudad de Garay [...] la más sólida, porque es aquella de la aventura, de la conquista por la raza, del catolicismo. Ciudad eterna y universal.” Más reciente, la de la independencia, de 1810, “que coincide con algunas formas vivas del interior”[...]: la de don Pedro de Mendoza, la de Garay, la de los próceres de la Emancipación”.⁷⁴ Y, en la superficie, la ciudad moderna de 1880 “que viene creciendo por encima de la planta edilicia de un piso: la ciudad de todos y de nadie.”⁷⁵ “La única ciudad nuestra”, llamará el santafesino a la ciudad de la Emancipación, por contraposición con la ciudad contemporánea y superficial, donde se diluyen los límites del espacio propio.⁷⁶

Podría ampliarse la lista de escritores que en este preciso momento histórico recurre a la expresión elegida por Onetti como título de su novela. Buenos Aires es un gran tema, un cronotopo de la realidad que impregna buena

⁷⁴ Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath.*, p.16.

⁷⁵ *Op.cit.* ,pp.16-17.

⁷⁶ Estos párrafos, es decir, estos conceptos, figuran ya en *Radiografía de la pampa*, de 1933.

parte de los debates en los que interviene la literatura de la época, singularmente cargada de ambivalencia con respecto a los avasallantes fenómenos urbanos experimentados por sus autores. Los tiempos de las celebraciones son también tiempos de preguntas, muchas de ellas suscitadas por las oleadas de inmigración europea que las guerras y el hambre expulsaban hacia los puertos rioplatenses. Preguntas sobre la identidad y el futuro de una población zarandeada por rápidos cambios visibles en el paisaje urbano y audibles en un español mezclado con los giros y acentos de diversas lenguas.

Pensada en sus contextos, *Tierra de nadie* constituye una manera de participar en los debates sobre la capital argentina de los años cuarenta. Una participación a distancia, desde esa otra orilla donde el nacionalismo palidece y se contempla un panorama tan amplio como el horizonte. Si el prólogo expresa el deseo de construir formas literarias nuevas, adecuadas a esa realidad social que es el nacimiento de nuevas conductas humanas, el título alude a una concepción fuertemente valorativa (desvalorizadora) de las metrópolis contemporáneas. Con la distancia que permite la situación de extranjería, Onetti juega con muchos lugares comunes con respecto a la ciudad de Buenos Aires, se esconde detrás de ellos, los tiñe de acento propio: los convierte en ficción.

ESCENAS CON DIAGONAL Y MUELLE

Prólogo y título proponen temas e interpretaciones totalizadoras como entrada a la novela. Sin embargo, al igual que en *El pozo*, lo primero que salta a la vista es el fragmento, el corte en la escritura que el espacio en blanco obliga a ejecutar a la lectura. La secuencia es organizada por los números romanos (I a

LXI) a manera de capítulos de extensión desigual, los cuales a su vez se dividen en fragmentos bordeados por espacios en blanco.

A diferencia de *El pozo*, no hay aquí una escena donde se abismen todas las otras, sino una pluralidad de escenas yuxtapuestas. En ellas se narran fragmentos de historias, montadas para que la lectura imprima su movimiento sucesivo a lo que es en esencia simultáneo: los millones de vidas paralelas que transcurren en la ciudad.⁷⁷

Una vez más, Onetti recurre a la individuación de figuras humanas para detener esa tendencia al inventario que, según Hamon, caracteriza a lo descriptivo y que bien podría desbordarse al ficcionalizar el espacio de la mayor metrópoli rioplatense.⁷⁸ Si en los primeros cuentos analizados elige a un hombre en la multitud callejera y en *El pozo* a un hombre solo en un cuarto de conventillo para partir de allí a la conquista --siempre parcial, sectorizada-- del espacio urbano, aquí recorta individualidades y compone grupos efímeros. La acción se reduce a episodios de la vida de estos personajes a lo largo de un lapso de aproximadamente un año, indicado por un acontecimiento de la vida privada, la maternidad de Nora Num, y por otros de la vida pública, los del comienzo de la II Guerra.⁷⁹ El tiempo de la acción marcha simultáneamente con el de la escritura.

En esencia, a los personajes de *Tierra de Nadie* les sucede la vida cotidiana en una gran ciudad. Una vida poco memorable a excepción de aquellos

⁷⁷ Al respecto anota Roberto Ferro: “[...] si bien la narración se despliega en sucesión, lo narrado es simultáneo, la voz narrativa se dice desde múltiples perspectivas, el ojo que ve lo que narra en *Tierra de nadie* es con frecuencia un ojo cubista.” R. Ferro, *Onetti; la fundación imaginada*, p.140.

⁷⁸ Ver Philippe Hamon, *Du descriptif*.

momentos de crisis donde acaba o se metamorfosea la existencia: dos suicidios, dos embarazos, un aborto y un nacimiento, una huelga, una ex-esposa y un guarda baleados; varios amoríos, rupturas, nuevas relaciones, sueños, conversaciones ...

Pero también penetran los tiempos y sucesos de la vida pública. Algunos de los que el prologuista caracteriza como indiferentes morales, se interesan por lo que está sucediendo más allá de los espacios de su vida cotidiana, simultáneamente a ella: comentan, discuten, escriben sobre el acontecer social. Las alianzas previas a la guerra, las figuras de Trotsky, Mussolini o Stalin, sucesos y nombres que hoy percibimos como históricos eran noticia en los tiempos casi simultáneos de la acción y la escritura, y suelen ingresar al discurso a título de conversaciones de los personajes.

Carlos Martínez Moreno, señalaba en 1942 la insignificancia de la materia narrativa al tiempo que saludaba la publicación:

No hay nada literariamente memorable como no sea la novela misma en *Tierra de Nadie*. (Pero tal vez la salvedad de esta negación es su rescate). En todo caso, esa impresión del lector no es sino su correspondencia, la única, con los imprecisos seres de la novela⁸⁰.

“La novela misma”, el fluir del discurso, que pasa por fragmentos de ciudad con demasiada prisa (demasiada indiferencia) como para detenerse, ahondar, instaurar lo memorable de un suceso. Todo subrayado crítico, toda demora en aquello que parece importante a la lectura, a excepción del comienzo y el fin --de por sí lugares enfáticos-- resulta, en cierta medida, una desobediencia a la

⁷⁹ La guerra estalla en septiembre de 1939; pero los personajes comentan la noticia del pacto germano-soviético de 1938.

⁸⁰C. Martínez Moreno, *op. cit.*, p. 52.

dinámica de interrupción y desvío que predomina en un discurso bastante monótono y descolorido.

Habría que acompañar su discurrir a través de los fragmentos, ejecutar el corte en cada espacio en blanco antes de --invariablemente-- pasar a otra cosa. *Tierra de Nadie* responde a una lógica fragmentaria y derivativa; allí los sucesos constituyen escenas, pasajes de ese todo que es "la novela misma". Pasajes de los tiempos y espacios íntimos de la vida privada al tiempo público de las noticias sobre los conflictos bélicos; de un punto a otro de la geografía urbana, de la provincia a la ciudad; pasajes donde se exhiben fragmentos de trayectorias personales en su ambiente natural, la ciudad, o trasplantadas con esa marca de origen a conglomerados más pequeños (Rolanda en su vida de pueblo o Llarvi en su viaje a Rosario). "Peripate...ticemos, señores", dice un personaje, en una de las primeras páginas⁸¹. Jaime Concha lee en esta invitación "el lema existencial" de la novela, y sin duda rige tanto el nivel de la historia como el del discurso.

Siguiendo esta lógica, las figuras humanas en *Tierra de nadie* dibujan dos constelaciones inestables: en una predominan los vínculos eróticos y amistosos en otra, la acción política y sindical. Algunos de ellos (Nora Nun y su padre, Nora y su hijo, Aránzuru y su madre) se vinculan además por lazos de consanguinidad, duraderos e irrenunciables.

Concha señala, simultáneamente con la diversidad de perspectivas, una "ley de aglutinación":

⁸¹ Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie. Obras completas*, I p.91. Todas las citas corresponden a esta edición; de aquí en adelante se abreviará el título, y se anotará el número romano del fragmento y el de página.

[...] en última instancia, Onetti se conecta directamente con estos grandes narradores urbanos, obteniendo de *Manhattan Transfer* (1925) los procedimientos fundamentales que su autor tomara de Joyce: el método caleidoscópico de *Dublineses* (1914) y el método cartográfico de *Ulises* (1922). [...] Desde luego, el enfoque caleidoscópico --composición integrada sintéticamente por la variación de las perspectivas-- propende a la aglutinación, ley general de *Tierra de nadie*⁸².

A la luz de esa "ley de aglutinación" Concha entiende "el trenzado de las parejas", así como la reaparición de motivos en la historia o en las descripciones.

Detrás de esos personajes móviles y sus conjunciones efímeras anda un narrador no representado, omnipresente y proteico, pero privado de una posición fija y jerárquica. La percepción de la ciudad, en este texto, se divide entre ese narrador itinerante, condenado a cambiar continuamente de posición y perspectiva tras la huella de sus personajes, y la de ese puñado de porteños que convergen momentáneamente atraídos por lazos de amistad, de afiliación sindical o de atracción erótica, y acaban derivando hacia otros grupos, otras relaciones, otras posibilidades de existencia.

G. Simmel señalaba que la rápida aglomeración de estímulos en la gran ciudad agota la energía de quien permanece en el mismo lugar. Un poco abúlicos y siempre a la deriva, los personajes parecen responder a esta observación sociológica. Ese narrador movedizo, de perspectiva cambiante, constituye también una respuesta literaria a ese exceso de estímulos propio de cualquier metrópoli; sus desplazamientos y su pasaje por unos pocos lugares comunes

⁸² J. Concha, *loc. cit.*

convierten en un todo de aquello que podría haber constituido una acumulación caótica, un fárrago de imágenes.

“Pinto...” sostenía el prologuista. Sin embargo, hubiera sido más acertado usar un léxico más cercano al cine; la pintura exige una posición estática, un suelo firme donde no se mueva la mano que sostiene el pincel. El narrador de *Tierra de nadie* semeja un reportero enviado por algún periódico extranjero a fotografiar escenas, a grabar conversaciones escuchadas al paso, a montar una serie de reportajes sobre la vida en la mayor metrópoli latinoamericana de 1938 a 1939. Actúa como un extranjero que todo lo ve, escucha y anota sin comprometerse demasiado. Posee la capacidad de la omnisciencia y la omnipresencia: se introduce en las soledades de los cuartos, lee las mentes y los diarios íntimos. Pero es el suyo un saber superficial, cuantitativo y no cualitativo: desconoce las conexiones profundas de los hechos; prefiere recorrer superficies, observar desde afuera, registrar detalles o gestos morosos, grabar conversaciones banales. Y como no entiende nada en profundidad, tampoco distingue lo importante de lo secundario. El autor le ha dado la consigna de recoger material *in situ* y lo hace con indiferencia, puesto que su manera de percibir y narrar los hechos novelescos responde también a la condición metropolitana, a ese desasosiego que lo impulsa a trasladarse para evitar el desmoronamiento de quien permanece demasiado tiempo en un mismo lugar, sometido a la agresión de múltiples estímulos simultáneos.

El autor, mientras tanto, debe crear un sistema referencial que signifique, no ya cualquier “moderna gran ciudad”, sino la inconfundible y distinta ciudad de

Buenos Aires y, a la vez, dibuje su inconfundible firma, su marca de auténtica ficción. Para guiarse en la ciudad concreta, ha entregado a su narrador un plano donde ha marcado una serie de lugares comunes por los cuales indefectiblemente debe pasar: puntos insoslayables en el espacio de la novela para significar el espacio de la ciudad real.

Desde el *incipit*, como si viniera de otra parte, la narración frena (y arranca) en un ícono de Buenos Aires: esa diagonal que hace esquina y señala el comienzo en la escritura. Por allí pasa también hacia el final. Dos lugares enfáticos en el discurso, dos lugares emblemáticos en la ciudad de Buenos Aires: la diagonal del principio; la Diagonal y el muelle del final. Así comienza el texto:

El taxi frenó en la esquina de la diagonal, empujando hacia el chófer el cuerpo de la mujer de pelo amarillo. La cabeza, doblada, quedó mirando la carta azul que le separaba los muslos. “Nos devolveremos el uno al otro como una pelota, un reflejo...”

Mientras suspiraba, “nos devolveremos el uno al otro”, sorprendió el nacimiento del gran letrero rojizo.

Una mancha de sangre: *Bristol*. En seguida el cielo azuloso y otro golpe de luz: *Cigarrillos importados*. Nuevamente el cielo. En la cruz de las calles las enormes letras golpeaban el flanco del primer rascacielos, su torre escalonada. Bristol, el aire, cigarrillos, pequeñas nubes. Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretilos. (*T. de N. I*, p.81)

En el penúltimo capítulo, el narrador vuelve a pasar por la Diagonal (ahora con mayúscula) --ícono de la ciudad de Buenos Aires-- y al aviso luminoso, ícono internacional de la propia condición metropolitana: consumo, comercio, marcas y productos internacionales. En esta escena próxima al final, el narrador no sigue ya a “la mujer de pelo amarillo” del comienzo, sino a la pareja de luchadores sociales, quienes convergen en la multitud y cruzan juntos la calle.

Caminaban siempre con el mismo paso medido y lento, zigzagueando entre la gente, chocándose distraídos, recuperando en seguida la pequeña distancia que los unía. Se detuvieron al llegar a la Diagonal. Él tuvo, de pronto, la necesidad de decir palabras fieles y sencillas; pero no podía encontrarlas. [...]

--¿Pero por qué tenemos que dar explicaciones? Sobre todo ahora.

--Es mejor—insistió él—. Así, en seguida. Tengo que irme a fin de mes. Un asunto de cooperativas en el norte. Quiero saber si vamos juntos o si voy solo. El dinero, puedo devolverlo.

Ella no contestó, pero Bidart vio que tenía la cara seria, sin burla. Le tomó un brazo y cruzaron la calle. Un enorme aviso luminoso se encendió mostrando las letras rojas: BRISTOL – CIGARRILLOS IMPORTADOS. (*T de N.*, LX, p.260)

Cruzar la calle, pasar al otro lado, acción que en los primeros cuentos echaba a andar el relato y la caminata del personaje y que en textos posteriores arranca la acción.⁸³ En el transcurso de la novela, “la mujer de pelo amarillo” que pasaba en taxi por la Diagonal en la primera escena, se ha suicidado. La diagonal, la muchedumbre, el aviso luminoso que constituyen el paisaje urbano permanecen en la memoria creada por las repeticiones, pero son otros los seres que por allí pasan y otros los lugares del discurso.

En el capítulo siguiente, el último de la novela, brincamos hasta el muelle y nos encontramos al tercero excluido, el abogado Aránzuru, quien ha fracasado en su intento de viajar con el personaje femenino de la escena anterior, Rolanda. La novela termina con la figura del hombre sentado, fumando y oyendo el zumbido de “la ciudad junto al río inmóvil”:

Sentado en el muelle, vio un pájaro blanco que planeaba bajando. A sus pies flotaba una masa amarillenta, rodeada de un círculo de grasa.

⁸³ Ésta sería una temprana ocurrencia del “*cambio de lugar* que define la literatura en Onetti”, aspecto que Josefina Ludmer desarrolla en su *Onetti; los procesos de construcción del relato*. Ver p.39 y ss.

Encendió un cigarrillo y montó una pierna, echando alegremente el humo hacia la luz confusa del atardecer en el río.

Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.

Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al transbordador, o de los cafetines de la orilla. Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escapates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino.

Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido. (*T. de N.*, LXI, pp.260-261)

Al igual que *El pozo*, *Tierra de nadie* termina con la figura de “un hombre solitario que fuma” y escucha los ruidos nocturnos de la ciudad; cercanos, individualizables y algo pueblerinos en la primera novela, masivos e indiscriminados en ésta.

Aránzuru tampoco fuma “en un sitio cualquiera de la ciudad”; lo hace en el muelle, ese lugar emblemático de Buenos Aires, donde se internaban los inmigrantes en el texto de Mallea. Allí comenzaba el itinerario de los visitantes del Centenario y, en la década del veinte, el de Le Corbusier; una de las versiones de la historia porteña (la triunfante y consolidada en los festejos de 1936) ubicaba en la costa el sitio fundacional de la primera ciudad.

Entre las dos diagonales y el muelle, principio y final, se extienden el texto y la ciudad. Una composición digna del cubismo analítico: Buenos Aires, con su “buen aire” fundacional degradado en “aire sucio”, se descompone en una abigarrada yuxtaposición de escenas: cuartos saturados de humo de cigarrillos, claroscuros, ruidos y voces perforando las paredes. La metrópoli, con sus

múltiples relojes sometiendo los diversos tiempos y ritmos a una temporalidad simultánea, con sus voces y luces confundidas en zumbido de colmena. Aun en el “aire sucio” de los exteriores, invadidos por el humo y el vaho de sus interiores, se distinguen algunos íconos emblemáticos: un muelle y dos diagonales. El muelle donde comienzan los itinerarios a través de la ciudad portuaria, las diagonales diseñadas para atravesar el damero con su circulación modernizadora. Ésta no es cualquier metrópoli, sino la ciudad de Buenos Aires.

NOMBRES Y DIRECCIONES

“Buenos Aires es una ciudad sin memoria”, dice uno de los muchos lugares comunes del imaginario colectivo de la época. El pampero y las sudestadas barren las nubes en el cielo y las calles en el damero, mientras que las demoliciones de los intendentes modernizadores parecen haber borrado la huella de los tiempos de la ciudad.

En ocasión de lo que podría haber sido uno de los momentos críticos de la novela, la muerte de Llarvi, el escritor, se reúnen sus amigos. Entre las conversaciones intelectualizadas del velorio figuran algunas reflexiones estéticas, representadas como discurso de los artistas del grupo. Explícitamente, el discurso de Casal, el pintor (posición asumida por el autor en función de prologador de la novela) plantea los problemas de la memoria urbana que la ciudad de Buenos Aires condensa:

Casal se llenó la copa y bebió.

--No—dijo—. Hay un viejo error. [...] Quiero ver si me hago entender. Si yo digo que estamos en Buenos Aires, escuche bien, que bastará que mañana cuando salga el sol se abran las ventanas, que entre el aire de Buenos Aires, para que aquí no quede ya nada de lo sucedido. Algo se podrá llevar cada uno de nosotros por unos pocos días; pero después...

--Pero eso ...--dijo Violeta—no solo aquí. ¡Cómo se podría vivir si las cosas se estancaran!

--Yo sé que en otras ciudades viejas, donde el aire se mueve con más lentitud, o tiene otra consistencia, sí se puede decir... Los sucesos permanecen en las cosas, en la gente, en los muebles, impregnan todo, lo modifican. Una cosa. En los telegramas de guerra se habla de ciudades abiertas. Creo que son las que no... Bueno, todos sabemos. Inconscientemente, siempre he relacionado esa frase con Buenos Aires. Una ciudad abierta, todo lo barre el viento, nada se guarda. No hay pasado. (*T. de N.*, XLV, pp.208-209)

Abierta hacia la pampa o hacia el río, vertiginosamente demolida y construida, Buenos Aires se resiste a las acumulaciones de la memoria: "nada se guarda". ¿Cómo escribir/leer novela, género que hasta ayer nomás simulaba la memoria, tomando como tema una ciudad donde "no hay pasado"? ¿Cómo identificar rostros en la muchedumbre que atraviesa la diagonal o reconocer voces en el zumbido escuchado desde el muelle?

Además de los íconos emblemáticos de la ciudad de Buenos Aires, el narrador/reportero, requiere faros que lo orienten en "el aire sucio" de la ciudad. Si el sistema numérico organiza los capítulos y el espacio en blanco ejecuta cortes y separa escenas, el sistema onomástico organiza la narración fundando su memoria (sus tiempos) y sus espacios. Algunos de los nombres de esa generación contemporánea del autor aparecen reunidos hacia el fin del segundo capítulo, en una suerte de directorio desprolijo que lee Nora Num, la amante

adolescente del abogado Diego Aránzuru, el hombre que fuma junto al río inmóvil en el cierre:

Nora había robado del estudio un papel con el membrete: SUMA. Debajo estaba la lista de nombres y direcciones. Casal, Balbina, Ernesto, Llarvi, Mauricio Offen, Demetrio Sala, Martín Samuel Rada y Violeta. Empleaba horas en inventar rostros y pasados para los nombres y los buscaba sin éxito, sin desalentarse, en las ediciones dominicales de los diarios. (*T.de N.*, II, pp.100-101)

Estos nombres propios, así como los de sus contactos y algunos epítetos caracterizadores cumplen la función tradicional de referir al grupo de personajes que actúa las escenas. Leídos desde una perspectiva espacial, los nombres funcionan también como puntos cardinales en la topografía urbana. Por ellos pasa una y otra vez el discurso brincando de una a otra historia, de uno a otro de los espacios engarzados en el perímetro de la ciudad. Usando los nombres como vehículo, el discurso viaja del campo a la ciudad, de un sector de la sociedad a otro. Para el narrador/reportero, los nombres constituyen señales, hitos en una topografía novelesca plana como la de la ciudad real, e indiferenciada, como la forma abstracta del damero. El narrador se guía por ellos, los pronuncia o indica en cada escena para que, a su vez, el lector los almacene en su memoria; los reconozca a cada golpe de vista. Es su manera de convertir los innumerables contactos con desconocidos propios de la gran ciudad, en una especie de pueblo o de barrio suburbano donde la gente se conoce, se reconoce y hasta chismorrea sobre vida y milagros de los demás. En el espacio de esta novela, y sin llegar al clima pueblerino de obras posteriores, con cada nombre se identifica un rostro, se evoca el café o el cuarto donde se lo ha visto, las fisonomías y voces de los

personajes que pasan enlazados del brazo o inclinan sus cabezas sobre una misma mesa de café.

Si pensamos que Onetti escribe *Tierra de nadie* en Montevideo, después de su primera residencia en Buenos Aires, esa novela del presente porteño adquiere, desde la perspectiva del autor, la calidad de un entramado de recuerdos recientes y ficciones posibles. En Montevideo, Buenos Aires ocupa el espacio de lo ausente, de aquello que es necesario nombrar para re-presentarlo. Espacios y acontecimientos que tampoco se agotan en el tránsito rápido de esta novela y, por lo tanto, volverán una y otra vez, como las imágenes obsesionantes de los sueños.

En su artículo "Proust y los nombres", Roland Barthes sostiene la hipótesis de que el narrador de *A la búsqueda del tiempo perdido* funda su escritura por la reminiscencia, y se pregunta cuál es el acto poético, interior al discurso mismo, en el cual, de manera homóloga, se produce en Proust un descubrimiento semejante. Barthes encuentra en el lenguaje una categoría de unidades verbales dotada del poder de constituir la reminiscencia: los nombres propios:

El Nombre propio dispone de tres propiedades que el narrador atribuye a la reminiscencia: el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se "desdobra" un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia. Por lo tanto, el acontecimiento (poético) que ha "lanzado" la obra, es el descubrimiento de los Nombres; [...] entre 1907 y 1908 ha constituido en su conjunto el sistema onomástico de *A la búsqueda*: encontrado ese sistema la obra es escrita inmediatamente.⁸⁴

⁸⁴ Ver Roland BARTHES "Proust y los nombres". En: *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, p.176.

Quizás Onetti, como Marcel Proust, encuentra en los nombres propios asociados a la ciudad de Buenos Aires y a los tiempos de su primera residencia la forma lingüística de la reminiscencia. Muchos de los nombres y situaciones de obras posteriores figuran en este texto, así como en los primeros cuentos y en *El pozo* (novela que oculta su condición ficticia autodenominándose, precisamente, “memorias” o “confesiones”). La reaparición, la variación de algunos nombres y unas pocas historias y caracterizaciones hará “literariamente memorable” la primera ocurrencia, cosa que obviamente no hubiera podido apreciar Martínez Moreno en 1942. En los primeros cuentos, *El pozo* y *Tierra de nadie* funda el autor sus propias *Tierras de la memoria*, y allí vuelve una y otra vez a cavar en busca de reliquias.

Para el narrador de esta novela, los nombres clavan señales en la topografía de la ciudad. El lector, por su parte, los busca como letreros pegados a las paredes o placas en las puertas y monumentos para saber de quién se está hablando, en qué factor de la SUMA se encuentra. En la ciudad sin memoria del lugar común, el texto nos obliga a hacer memoria (historia) y agregar una escena a determinado factor cada vez que repite un nombre o un epíteto caracterizador (“el rubio”, “la mujer de pelo amarillo”). Memoria del texto, historia del personaje: los nombres suenan a ya visto y ya oído, reaparecen y tranquilizan por un rato (por una escena) a ese narrador inquieto; proponen juegos de reconocimiento al lector aburrido de pasar a zancadas iguales por cosas distintas.

Los nombres constituyen también una marca lingüística de ficción: de una ficción capaz de crecer, escaparse del cajón y hacerse noticia legible en el

periódico. Siguiendo a Nora Num, el narrador entreabre un cajón de escritorio y nos muestra un papel donde otro (el autor) ha escrito una serie de nombres y se dedica ahora a inventarles “rostros y pasados”, esperando pacientemente a que los periódicos confirmen su existencia. Nombres y pasados para seres actuales, de esos que podrían haber aparecido en cualquier periódico dominical junto a los temas en debate, las noticias, las fotos e imágenes de actualidad en el tiempo de la escritura.

El sistema onomástico organiza el itinerario a través de diversos espacios, historias, géneros del discurso. Una composición pegajosa, propia de un collage cubista: recortes de periódico adheridos a un papel membretado; montaje de noticias, invenciones, papeles de escritorio, diarios íntimos, cartas...⁸⁵ Una SUMA donde el orden de los factores altera el producto, y el llamar a cada uno por su nombre urde la memoria del texto.

CASAS, HOTELES, PIEZAS

Martínez Estrada lee los procesos de metropolización en las formas urbanas: avenidas, diagonales, construcciones en altura; en la abstracción geométrica del Obelisco. Los lee también en los hábitos sociales, que han transformado la ciudad- hogar en hotel de paso; su metodología de análisis traza puentes entre “el estilo de edificación” y las formas de vida. Por otra parte, su trabajo menciona un factor frecuentemente soslayado en los lugares comunes que, desde fines del siglo XIX, persisten en invocar el prestigio de París cada vez

⁸⁵ Roberto Ferro afirma: [...] hay en la novela de Onetti un conjunto de operaciones de inscripción de una diversidad de discursos que otorgan a la materialidad de la escritura un diseño análogo al de un collage cubista.” R. Ferro, *Onetti/La fundación imaginada*, p.144.

que se nombra a Buenos Aires, y olvidar que existe otra América en el norte. En plena capital argentina, empeñada en imaginarse unida a Europa, este provinciano invoca un nuevo nombre: “Nueva York”, la “ciudad por antonomasia.” El propio Onetti omite este tercer factor en la introducción, remitiendo al tópico de “la ciudad europea” en Sudamérica (el cual también se suele invocar a propósito de la capital uruguaya).

La cabeza de Goliat, ensayo escrito por los mismos tiempos que *Tierra de nadie*, aborda varios temas ficcionalizados en la novela. Los apartados más interesantes para este estudio son los que tienen que ver con las maneras de habitar: “Estaciones de descanso”, “Hogares y casas”, “De paso”. Muchas familias prefieren la vida de pensión a la vida del hogar” – declara este ensayista:

Ésos son los habitantes lógicos de la ciudad. Pues una ciudad es el lugar donde se refugia el hombre mientras dispara del cumplimiento de sus deberes para con Dios, la naturaleza y sus semejantes.

Los hoteles son indispensables en las ciudades, tanto como las mujeres públicas, a las que se parecen también por múltiples analogías. El hombre necesita del hogar y de la compañía, pero no siempre ni a todas horas. El hotel es el simulacro del hogar, como la mujer pública es el simulacro de la esposa. Una esposa sin menaje. [...] Se requiere un esfuerzo para no ver que el habitante de la ciudad es un transeúnte; que está de paso.

En Nueva York, que es la ciudad por antonomasia, donde el estilo de edificación ha hecho indispensable el divorcio, la vida de hotel ha reemplazado a la vida de hogar.⁸⁶

A esa ciudad/hotel, espacio por el que transitan habitantes sin arraigo, llama el santafesino “la ciudad de todos y de nadie”. La familia, la patria, los valores del patriciado se mudan tierra adentro, a la provincia, mientras su paisaje

porteño se puebla de inmigrantes y otras figuras transeúntes. Quizás Onetti compartía la opinión de que Buenos Aires empezaba a parecerse a Nueva York y por eso se apropia de procedimientos narrativos ya aplicados a “la ciudad por antonomasia”.

El narrador principal de esta novela, a semejanza de los habitantes en el ensayo de Martínez Estrada, “es un transeúnte”, “está de paso” en Buenos Aires. Guiándose por unos pocos nombres propios expone, fundamentalmente, escenas de la vida privada encajonada en piezas, casas, cuartos de hotel o de amuebladas; espacios de puertas cerradas y ventanas donde la visión hacia el exterior se enturbia gracias a la mugre, el humo o las cortinas.

Esa generación que va con el siglo, parece haber nacido como una expresión rioplatense y relativamente tardía de una serie de conductas sociales características de la modernidad, las cuales, a su vez, generan formas literarias ensayadas para Nueva York y Dublín e instaladas ahora por Onetti en la orilla occidental del Plata. Martínez Estrada, quizás con mayor lucidez que otros escritores argentinos, radiografiaba la transformación de la ciudad hogar en hotel de paso, de los lazos de filiación y afiliación decimonónicos en una serie de piezas de un rompecabezas todavía incomprensible. Para Martínez Estrada, donde hubo casas, ahora hay cuartos de hotel. Desde el prólogo, Onetti escribe su deseo de novelar ese preciso momento donde un modelo de sociedad, sus valores y sus formas narrativas se fragmentan y dispersan. ¿Qué nuevas figuras se podría armar con esas piezas?

⁸⁶ E. Martínez Estrada, *op.cit.*, p.56.

El modelo sinecdóquico de los *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, que Ramos vincula con la inclusión del individuo en la familia y de ésta en la patria, ha quedado definitivamente en el pasado. En *Tierra de nadie* el modelo expositivo remite a los tropos de la contigüidad, al desplazamiento metonímico, a la elisión.

La soledad de los personajes, las dificultades de su comunicación, su aislamiento en medio de la ciudad multitudinaria han sido señalados una y otra vez. Recordemos que para Ángel Rama, el hombre aislado en el cuarto de conventillo oriental se multiplica en la orilla porteña:

Este punto de partida solitario establece normas literarias, en especial la concepción del personaje, que no tendrán variación notoria en el resto de la producción onettiana. Hombres solos, incomunicados, acechantes, hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil; hombres distantes unos de otros, aun en la amistad y el amor. En *El pozo*, debido a que el relato se instala homogéneamente en el centro de uno de ellos, no se registra esta concepción con la amplitud que alcanza en el texto que Onetti escribe de inmediato, *Tierra de nadie*, donde maneja desde afuera diversos personajes del tipo de Eladio Linacero.

El modo de composición de esta novela, su brusco recortado de escenas, momentos, iluminaciones, gestos, desgajados unos de otros, sin fluidez interior, típica, en el mundo de las técnicas literarias, la acción de los personajes solitarios y su incapacidad de comunicación.⁸⁷

El corte marca la ruptura, mientras el espacio en blanco rodea cada una de las piezas humanas de ese gran “modelo para armar” que es la ciudad. Junto con la clara movilidad en las relaciones electivas, se observa la ausencia en las relaciones familiares: falta la madre entre Nora y su padre; falta el padre en el vínculo entre Nora y su hijo o entre Aránzuru y su madre. La familia, desalojada

⁸⁷ Ángel Rama. “Origen de un novelista...”, pp.59-60.

del cuarto y ubicada en el patio de conventillo y en la prehistoria biográfica en *El pozo*, en *Tierra de nadie* aparece como una figura incompleta.

El sexo, lugar de encuentro de los cuerpos, es una coincidencia ocasional que sólo deja huellas en el cuerpo femenino sin detener su marcha: el nacimiento del hijo de Nora no la fija en un vínculo de pareja; el embarazo de Nené y su relación con Aránzuru terminan en un aborto.

Fragmentos más adelante, ambos prosiguen circulando hacia ulteriores encuentros en el sexo Aránzuru, hacia un interludio de varios meses en provincia mantenido por una prostituta, Cata; una relación forzada con Rolanda y un escarceo con Violeta. Nené deriva hacia nuevos intentos eróticos (también fallidos) con otro integrante del grupo (el escritor, Llarvi) y luego Aránzuru cree divisarla con un desconocido en plena calle.

Una de las pocas escenas intensas de la novela es la del aborto, protagonizado por el cuerpo gimiente de Nené. Por primera vez en la obra onettiana, la narración atisba en los secretos del consultorio médico, aquí un sórdido cuarto de abortera. En esta escena memorable la narración escarba en las cuevas del cuerpo femenino; pero también indaga en los ambiguos sentimientos de las mujeres con respecto a la maternidad, un territorio pocas veces explorado en la obra de Onetti, o tratado exclusivamente desde la perspectiva masculina. Aquí la historia constituye un prisma con varias caras femeninas, una de las cuales asume voz y pensamiento convocados por un nombre propio, Violeta.

La actitud corporal (aparte frente a la ventana), y la palabra interior de Violeta guardan fuertes analogías con las del protagonista/narrador de *El pozo* al contemplar la trinidad familiar en el patio. El hombre que escribe muestra un marcado desprecio por la familia, vecina y exterior al cuarto en el conventillo montevideano; allí la perspectiva del relato se constriñe a una figura y un espacio limitado y limitante, y a las distancias (el desprecio) que trasunta la descripción por parte del narrador personaje, subrayados con saña por la voz del autor. En el capítulo XIII de *Tierra de Nadie*, la perspectiva del relato se bifurca entre el narrador “indiferente” y un personaje femenino, Violeta, quien acompaña a la mujer que se hace practicar el aborto. En una sola escena, este personaje femenino de la nueva generación, vira de la solidaridad y simpatía entre mujeres hasta un rechazo visceral de la maternidad:

La luz chispeó en el instrumento curvo que la mujer removía en la llama invisible del calentador. Era morena y pequeña, casi linda. [...]

Violeta se apartó sin ruido y fue hasta la ventana. Algo se le movía en el estómago. Miraba el sol extendido en la calle rodeada de jardines, los pájaros en el árbol, a pocos metros, y otros pájaros moviéndose en los cables. “Debe saber hacerlo. Si lo hizo más de mil veces. Mil a cuarenta pesos... No me gusta nada, no es cariñosa, parece un hombre. Ellos vienen y después se van tan contentos. Y es una la que...”

Oyó el gemido de Nené y el “no” furioso de la mujer. Regresó despacio hacia la mesa. Veía la cara de la muchacha, torcida, gris. ¿Y si se muriera? Vio en seguida el brazo que se separaba de los muslos, la mano enguantada, lo que venía colgando de una cuchara brillante. “Dios... ¿Se puede sentir ternura por eso?” Pensó en seguida si aquello tendría ojitos, redondos, movedizos, blandos... El peso del estómago subió hasta la garganta y tuvo que apoyarse en el escritorio temblando de frío y asco. (*T. de N.*, XIII, pp.132-133)

El mundo de la maternidad se refracta en tres caras femeninas y la voz masculina de ese narrador sin rostro, ahora bastante menos indiferente: le han

fascinado los ambiguos sentimientos y fisonomías de las mujeres ante el acto de aborto.

Escenas atrás, Nené comparte con Aránzuru la ternura de su futura maternidad; poco más adelante, en plena amueblada, canturrea y se arregla frente al espejo y de espaldas al hombre que se aísla y le espeta en la cara el fin de su amor. En el consultorio de la abortera, Nené se convierte en un cuerpo abierto y gimiente.

A lo largo de la novela, Violeta encarna a una mujer moderna que se vincula sexualmente con varios de los personajes masculinos, planea un casamiento por dinero con un hombre mayor y muere en plena calle, baleada por su ex -marido. En esta escena concentrada e impactante, la mirada de Violeta recorre el gineceo: ve y oye racionalmente (del lado de la cabeza) el sufrimiento de su congénere. También desde allí divisa la cara prostituida, casi masculina, de la maternidad: la de esa mujer que ejecuta el aborto; otro rostro donde las facciones individualizantes son sustituidas por la abstracción de las cifras: “. Mil a cuarenta pesos...”

Presente e intruso en el acto de aborto, el narrador refracta la escena, va acentuando el crecimiento de las zonas oscuras, amplificando el asco final que, adjudicado a una mujer, abofetea con saña al lector (y sobre todo a la lectora) educado en el valor cultural de la maternidad.

Curiosamente, sin énfasis ni explicaciones, se forman grupos familiares atípicos, nuevas y particulares figuras de la filiación. La paternidad biológica del hijo de Nora se remonta –quizás- a Aránzuru, pero en su ausencia se crea una

suerte de paternidad adoptiva repartida entre otros integrantes masculinos del grupo: Casal, quien le “presta” dinero, y Larsen, quien toma el lugar de pareja de Nora una vez nacido su niño. En un interior porteño, un Larsen brutal, a punto de abandonar a la mujer, Nora y su hijo, dibujan una trinidad familiar inestable y esperpéntica. Junto con la ternura de la relación madre/hijo y su dimensión corporal, se representa una compleja relación de pareja. La escena de la convivencia cotidiana se puebla de objetos intercambiados (mate, vestidos) y, desde la perspectiva de Larsen, recuerdos de golpes y amenazas de muerte y una pujante predisposición al abandono:

Nora limpió el mate con la servilleta y lo entregó a Larsen; acercó el termo sobre la mesa, sosteniendo el otro brazo al niño dormido. [...] En el espejo del lavatorio veía a la mujer sentada en la cama, acercando a la boca del niño, con dos dedos, el pecho flaco y largo.

La cara de ella estaba quieta, mirando el doble remolino que hacía el pelo en la cabeza de la criatura; los párpados, gruesos, caían sin fuerzas, mientras la boca sostenía en las puntas la curva doble y burlona. La había acariciado, golpeado, la tuvo sin comer, le dio de comer en la mano, le regaló cinco vestidos. Una vez ella había dicho: “Cuando hago la comida te puedo envenenar”.

Dejó de mirarla y abandonó el mate; bufaba aburrido, mirando el tiempo inseguro atrás de las cortinas. Manoteó el reloj del chaleco que colgaba en la silla. Eran las cinco de la tarde. “Ya se va a dejar de jorobar cuando no me vea más.” Nora enjugaba la baba lechosa del niño con los dedos y se limpiaba en los flecos de la colcha. “¿Por qué no adivina que me voy?”. (LIII, p.238)

Sobre los vínculos irrenunciables de la sangre predominan los electivos, siempre amenazados de disolución. De las muchas parejas, sólo una se conserva de principio a fin: la pequeño- burguesa formada por Casal y Balbina; otra pareja comienza hacia el final dentro del grupo de luchadores sociales. Aunque el

narrador no se detiene, persigue las trayectorias personales hasta su coincidencia. La pareja que cruza la diagonal y quizás se aleje de la ciudad hacia un “asunto de cooperativas en el norte” en el penúltimo capítulo, señala la posibilidad de otro espacio y otra forma de relación hacia el final de la novela. En el orden del discurso, ambos se acercan a ese individuo que fuma y toma conciencia del entorno urbano.

Aunque centrada en una generación que oscila entre los treinta y los cuarenta años, la representación de unas pocas relaciones familiares trae a la novela las generaciones adyacentes. Aparece también un par de integrantes de la generación precedente: un representante femenino, la madre de Aránzuru, y otro masculino, Pablo Num. Ambos actúan escenas donde se plantea el tema del tiempo biológico, minando la belleza de los cuerpos y dirigiéndolos hacia la muerte.

Muchachas y viejos introducen valores y conductas que difieren con respecto a los de la generación intermedia. El par Nora Num y su padre probablemente sea el más interesante, en tanto reúne a las dos generaciones extremas y propone relaciones de filiación y afiliación singulares. Nora Num, adolescente e hija en las primeras escenas, madre adolescente (y sin embargo, nunca mujer, en las categorías onettianas) en las últimas, actúa dos papeles en la cadena filial. Asimismo, se vincula con el grupo central y asume allí una de las caras del prisma, en contraste con otra muchacha, Nené. Tanto ésta como Nora mantienen relaciones con Aránzuru, quien se marcha de la ciudad en compañía de una prostituta, rompe con Nené y simplemente se aleja de Nora. Sin embargo,

los comportamientos de estos dos personajes femeninos son bastante distintos. Nené aborta, según la sintaxis del montaje, luego de la ruptura y alejamiento de Aránzuru (XIII), para luego volver a la amueblada con otro de los integrantes del grupo, Llarvi, el escritor, y escenas más adelante se sale de foco emparejándose con un desconocido. Nora exhibe la aceptación de su maternidad en su cuerpo flacucho, mientras solicita dinero a Casal, quien se lo presta a cambio de nada. Escenas después, ella reaparece conviviendo con Larsen y con su niño a cuestas. La mujer más joven del grupo entabla relaciones familiares nuevas, donde lo único estable es el vínculo madre/hijo, mientras el lugar del padre es ocupado por hombres totalmente diferentes entre sí y en su relación con el polo femenino.

Por otra parte, Nora y su padre se regalan mutuamente una herencia inexistente, en cuya tramitación imaginaria se vinculan con el abogado Aránzuru. Si por un lado, la herencia testimonia el reconocimiento de un lugar en la cadena de la sangre, el hecho de que sea imaginaria le otorga un lugar genésico en la fabricación de historias, una relación de afiliación vieja como el relato mismo, y que Onetti instalará en todos los espacios urbanos que de una u otra manera llevan a Santa María. El viejo padre y la muchacha hija: un cruce de caminos que remite al pasado y al futuro de la familia y de las narraciones.

Además de los sucesos comunes de la vida privada, se narran otros que pueden convertirse en noticia: un crimen pasional, dos suicidios. Sucesos donde la vida desemboca en la muerte. Pero Onetti no recurre a la perspectiva sensacionalista y dramática de la nota roja; tampoco al punto de vista objetivo,

distante y ahora sí indiferente de la noticia; trata los hechos de la esfera pública de la misma manera que los acontecimientos de la vida privada: ubicándolos en espacios donde coinciden los acontecimientos y conviven los personajes, presentándolos como sucesos de las vidas personales; derivando hacia otros puntos, otras escenas y otros nombres.

Refractada en la conciencia de los personajes, entremezclada con sus pequeñas intrigas, la vida pública se trivializa y reduce a las dimensiones de lo cotidiano. Así por ejemplo, en el "Diario de Llarvi", el escritor, la posibilidad de un pacto entre la Europa occidental y la URSS para combatir al nazismo coexiste con el recuerdo y las reflexiones sobre su obsesiva relación con Labuk, sus conversaciones con amigos u opiniones sobre ellos; es un tema más entre los que la experiencia biográfica le aproxima y en esa calidad lo registra en su escritura íntima (su Diario):

Es como si Labuk, el "alma" de Labuk que nunca se me ocurrió inventar, se mostrara recién en el recuerdo. Una hipótesis interesante: el contacto con ella estuvo trazando en mí, insensiblemente, la figura de otra Labuk que estaba lejos de mí, fuera de la cama...

"... A Casal le interesó mucho lo que dije sobre Stalin y hasta insistió para que lo escribiera. Precisamente pienso, porque él no ve en Stalin más que un "dictador".[...] Anoto para después: la perfecta armonía que debe haber en las relaciones de Balbina y Casal. Armonía a base de glándulas de secreción interna apropiadas. Balbina es "viriloide" y Casal "feminoide"."
(*T de N, V*, p.107)

Los suicidios, el de Llarvi y el de Mabel Madern, coronan una serie de escenas localizadas en interiores donde se aborda el contenido de la psiquis de ambos personajes, fragmentos de sus historias que, aunque repartidos a lo largo

del montaje, siguen la línea progresiva del tiempo biográfico que rige el acontecer colectivo. El suicidio masculino, aunque recortado y por lo tanto rodeado de elipsis, aparece como la culminación de un proceso, como el resultado de una vida cuya evolución se vislumbra a través de un album desencuadrado (el Diario de Llarvi), cuyas fotos se han desgajado de la vida individual para irse insertando paulatinamente en las escenas urbanas.

La huelga se narra a través de las escenas de la vida de un dirigente sindical, José Bidart, y de su relación con una luchadora social (Rolanda, con quien intercambia correspondencia), y de otros personajes que se relacionan con él, entre ellos Casal, el pintor del grupo de amigos. Los lazos de afiliación (a un partido, a un sindicato) también aparecen rigurosamente recortados, vistos en escenas de interiores, y a través de comentarios dispersos en medio de la vida repartida en los cuartos. No hay aquí mítines ni manifestaciones callejeras, sino el lado privado de la vida pública: puertas adentro y sin multitudes. Bidart se entrevista con otros dirigentes en el mismo café donde concurre Larsen, ese personaje que nace en este texto, y reaparecerá en novelas posteriores.

El modelo arquitectónico del café, de raigambre vanguardista, distribuye el espacio en alineación vertical. Siguiendo la sintaxis del discurso, en el piso superior se ubica un tugurio de juego a puertas cerradas digno de una película de la serie negra norteamericana; una escalerilla lleva al café: mesa de madera grasienta, ventilador de techo, ruido de fichas de dominó, una cortina y detrás de ella, la calle. Bidart comienza la escena jugando a las cartas con Larsen y un macró, recibe allí una carta de Rolanda y luego baja para entrevistarse con

Ramírez, otro sindicalista, con quien comenta las negociaciones con la patronal y luego las noticias del “diario de los anarcos” españoles.⁸⁸

La disposición espacial de este fragmento remite a las construcciones cubistas sobre las cuales el expresionismo proyectaría los estratos sociales. En tres escenas, este personaje cuyo nombre seguimos atravesando los tres órdenes donde transcurre su vida: el cuchitril donde se juega, el bar donde se disimulan las conversaciones conspirativas, la calle donde podría empezar la multitud y la ciudad embanderada. El modelo arquitectónico permite conjugar, en la línea vertical, las diversas esferas en las que se mueve el personaje.

La esfera pública, en Onetti, se percibe desde lo privado, como episodios de la vida cotidiana, sometidos a la misma ley de fragmentación y deriva que todos los demás. Igualmente recortadas y montadas, vida privada y vida pública se ven desde la interioridad de los cuartos y dejan al lector la trabajosa tarea de diferenciar las piezas, de armar sus propios edificios y bosquejar sus zonas con lo que el narrador percibe superficialmente, inventariando al paso.

VOCES EN LUGARES COMUNES

Junto a los cuartos o los espacios abiertos donde los seres se aíslan y monologan, el espacio urbano en *Tierra de Nadie* consta de lugares de reunión donde se habla y se escuchan las conversaciones. El grupo de amigos o una parte de ellos se reúne en una kermese en los primeros fragmentos, algunos de

⁸⁸ Obviamente, en estos nombres y en la situación se almacena el recuerdo para la novela siguiente, *Para esta noche*.

ellos en “el molino de la alemana” en diversas ocasiones, en el velorio de Llarvi, en cuartos de pensiones o de casas, oficinas, escaleras...

Ya desde estos primeros textos, las paredes onettianas adquieren la delgadez de las mamparas; esa cualidad porosa que resultará determinante en los apartamentos gemelos de *La vida breve*. A través de ellas se oyen las voces sin rostro de los vecinos; y ya sabemos que los rostros sin facciones de Onetti, como el de la primera prostituta evocada en *El pozo*, muestran la disponibilidad de la página en blanco.

De lejos, la ciudad es la colmena, el hormiguero baudelairiano, productor de un zumbido incomprensible. De cerca se distinguen los timbres, los acentos, los idiomas: hablan hombres y mujeres de una comunidad humanizada por el lenguaje. Siempre a la caza de escenas que no soporta durante mucho tiempo, el narrador inevitablemente escucha y refiere lo escuchado en espacios distintos, componiendo en su tránsito una novela polifónica. Pero del mismo modo que ha significado Buenos Aires y lo ha diferenciado de cualquier otra ciudad pasando por su muelle y sus diagonales, distingue el lenguaje de los “personajes solitarios” de esta novela de los de cualquier otra ciudad. Ellos hablan de las noticias mezclándolas con sus vidas privadas, escriben diarios, chismorrean, como podrían hacerlo los personajes de cualquier novela urbana; pero hablan en español porteño, en los lenguajes de las clases sociales escogidas por el autor, y pasan por los lugares comunes del imaginario colectivo de la época.

Si nos detenemos en el café donde recalamos hace unos párrafos, ese lugar estratificado por su propia arquitectura, escuchamos cómo el lenguaje de la

novela se impregna de temas y acentos de diferentes capas sociales. Un narrador impersonal, con ojos de cámara cinematográfica, enfoca la mano del luchador social, ahora en papel de jugador. De allí se desplaza hasta el nombre y el gesto de Larsen, personaje que nace en esta novela con el destino de ser fronterizo, capaz de vincularse con diversos grupos, transitando siempre entre la legalidad y el delito. Luego la escena pierde visualidad y gana en sonoridad; el énfasis se traslada al discurso del macró, quien narra una anécdota sobre su relación con una prostituta ejemplar, “la Fernanda”:

Bidart tiró las cartas y avanzó una mano hacia el tabaco. Con una sonrisa burlona, el hombre rubio contaba las fichas.

--No sé jugar, claro. Ustedes me enseñan... Pero yo ya los llevo bien embromados.

Tenía una cara blanca y hermosa, casi de mujer entre las cabezotas hostiles de la mesa. Larsen aguantaba el cigarrillo con dos dedos mientras le acercaba la llama del fósforo.

--Hay que ser. Me hace acordar el finado Eguía. Pero aquél era como los burros. No entendía ni los colores de los estús. Ni de los tiempos ni de nada. Y no perdía ni por casualidad. Qué tipo: yo le digo finado porque no lo vi más. A lo mejor está vivo.

Empujó el cigarrillo con la lengua a un costado de la boca y se formó en seguida una sonrisa de bondad.

--Pa mujer de suerte, la Fernanda. ¿Se acuerdan de la Fernanda? De suerte y derecha. Bueno, francesa, no hay que hacerle. Ni criollas ni gringas ni nada. Pa mujer derecha la francesa. Cuando la gran biaba, me acuerdo, se vino a pie desde punta de rieles [sic]. Después Marcela arregló el asunto para vernos. Muy bien, meta darle el dulce, parecía un novio. La invito para salir y nos metimos en el coche. Bueno, aquello fue media hora, de punta a punta de la costanera, meta piña. Siempre con la zurda y en el mismo ojo. Ping, y ping, y ping... Tenía el brazo muerto al final. Bueno; nos cruzamos con mil canas, podía haber pegado el grito. Nada, che. Se fue a lo de Marcela, sin decir nada, y se metió en la cama; “mirá cómo me ha puesto este hombre!”, le decía a Marcela. Y Marcela después me decía: “Rompele una costilla si querés, pero no hay que pegar en la cara.” (*T de N*, XI, p.126)

Pocas líneas más adelante, Bidart desciende por la escalerilla de metal y se encuentra en la planta baja con otro activista, Rodríguez, quien le trae la respuesta de la patronal, “escrita a máquina con un hermoso color azul”. En el mismo bar, con diferencia de un piso y repitiendo un nombre, el discurso es otro. Ahora versa sobre la huelga, el “pacto de Rusia con Hitler”, la amenaza de guerra, las consecuencias del pacto en el sindicalismo argentino. Desde el cuarto de juego, Bidart lleva en su bolsillo una carta de Rolanda, otra luchadora social confinada a provincia; su transcripción constituye el siguiente capítulo. El género epistolar, uno de los muchos que conforman el amplio collage de discursos contenidos en esta novela, se desvía con la carta de Rolanda hacia otro género, el anónimo, que reaparecerá luego en otros textos onettianos generando intrigas y relatos pueblerinos:

“Te voy a contar una linda cochinateda que estoy haciendo. [...] Me puse, entonces, a mirar alrededor, hacia el pueblo donde llevan su vida. Tengo un lugarteniente. Una vieja que llenaría diez cartas y viene a limpiar y a lavar. Conoce todo, se orienta como un topo en la vida de las cincuenta casas del pueblo. Recordando tus sermones sobre el método, el orden, la importancia de los detalles, me fui informando de manera científica, seleccionando adulterios, estafas, desvirginizaciones. Un fichero que ni en la Secreta. Cuando todo estuvo en su punto, comenzaron los anónimos. Hasta ahora, llevo anotados en mi haber una gresca, exhibición de armas, un viaje precipitado a Buenos Aires. Pero tengo confianza en el porvenir y todo se andará. (*T de N*, XII, pp.131-132)

El modelo arquitectónico (local de dos plantas y salida a la calle) estratifica el espacio y las conversaciones; un mismo nombre (Bidart) nos guía a través de tres ambientes y tres lenguajes.

En otro café, fragmentos más adelante, convergen dos generaciones y dos lenguajes generacionales. Allí conversan dos de esas adolescentes que van a

constituir tradición en los relatos onettianos (Nora Num y su amiga “Éster”), poseedoras de una jerga y una serie de actitudes incomprensibles desde la perspectiva de un adulto cuarentón, como Casal, el pintor:

--Hasta el pobre más pobre puede comprar turquesas. O tarqueeen.

--¿Tarqueeen? Me gustaría verlo.

--Lo ha cocido una mujer. Inconveniente para tu casta.

--No hay casta cuando se compra tarqueeen.

Hablaban lentamente, sin gestos, los cuerpos rígidos uno contra otro, esperando a Casal.

--Soy un hijo del encanto.

--¿Puedo ofrecerle turquesas?

Casal dejó unas monedas sobre la mesa. Luego de los ramazones de la salida la noche empezó a tragarse los colores de las ropas. Delante de él avanzaba el diálogo interminable. Miraba hacia ellas con ternura y envidia. Ellas tenían su lengua y su clima, estarían siempre veinte años lejos suyo. Ya no hablaban; caminaban en silencio y él andaba un poco atrás de las muchachas por el sendero lleno de piedras. (*T de N*, XXV, pp.154-155)

Además de los lenguajes particulares de los estratos y grupos sociales y de las generaciones convivientes, el narrador escucha algunos de los acentos de otras lenguas que pueblan el español rioplatense. El tema de la reciente inmigración europea y su inserción en la ciudad criolla atraviesa la novela; se dramatiza en la conciencia lingüística de los personajes. Una y otra vez el discurso novelístico representa el lenguaje hablado por los personajes extranjeros, captado con especial sensibilidad para distinguir y remedar acentos por los criollos de vieja cepa.

El apellido sonoramente vasco del abogado se define por su oposición a los apellidos “gringos” en el discurso de un personaje como Larsen, esa especie

de pícaro sin ubicación fija quien, a pesar de su apellido nórdico, asume el saber y el oído del criollo viejo:

Larsen sacó la cartera y rebuscó.

--Mirá. Aquí tenemos la tarjeta. Aránzuru. Será gringo. Vamos al teléfono. (*T de N,I*, p.85)

El “Diario de Llarvi”, otro de los textos cuyos fragmentos forman el mosaico de discursos referidos de la novela, constituye un buen ejemplo de la conciencia personal de las diferencias lingüísticas existentes en la ciudad. A la vez, este texto demuestra el proceso más característico de la imaginación onettiana; la profunda interiorización de la ciudad en sus personajes. Texto íntimo como las “memorias” o “confesiones” de Eladio Linacero, el “Diario de Llarvi” --también escritor en ciernes-- repite muchas de las actitudes de aquél con respecto a la percepción del otro:

“Agosto 3. –El recuerdo de Labuk y la presencia de Labuk. En realidad, no hay nada más “Presenciadelabuk” fue una mujer pequeña y morena, redonda, velluda, con ropas llamativas. O, desnuda, más vellosa aún, de gruesos muslos, rodillas torcidas, varios lunares, senos excesivos y redondos sobre el pequeño pecho. Era callada y sucia, simple. Sólo vivía, en realidad, en la cama, en su mundo ardiente y lúbrico. (Me persigue una imagen insistente de trópicos, yacarés, malaria, canoas, mosquitos, calor y humedad. ¡Pero qué intelectual esto, viniendo ella de una raza de campesinos de tierra pobre y helada!) Desterrada de aquel mundo languidecía en silencio. Renunciaba a su español escaso (casi formado puramente de infinitivos) y ahí se estaba, como metida en la sombra. [...] Sucede que al recordarla, la imagen de Labuk encelada se me niega. Nunca viene espontáneamente, por lo menos. Es otra Labuk, una mujer pequeña y triste. Aquellos ridículos “yo querer”, “estar” –buen tema de chiste para un imbécil como M.—parecen dulces en el recuerdo, pronunciados por una boca recta y celestial. Hasta la cara ancha y ordinaria busca no sé qué semejanza con algún animal para hacerse inocente. Es como si Labuk, el “alma” de Labuk que nunca se me ocurrió inventar, se mostrara recién en el recuerdo. Una hipótesis interesante: el

contacto con ella estuvo trazando en mí, insensiblemente, la figura de otra Labuk que estaba lejos de mí, fuera de la cama...(V, pp.106-107)

Los infinitivos de Labuk, la descripción de su cuerpo y actitudes, el resumen de su historia, hablan de una pieza cualquiera de la inmigración; una de esas mujeres con las cuales Baldi podrían haberse topado en plena calle céntrica. Pero el discurso del personaje escritor habla también de sí mismo, de su actitud ambigua con respecto a esa alteridad que se le opone cuerpo a cuerpo, voz a voz. Llarvi, Larsen, Linacero, no se preguntan por su propio origen, aunque muestran una finísima sensibilidad para el origen y el acento del otro; lo propio es, para ellos, lo “natural” e incuestionable. Aquí Llarvi convive con una inmigrante que le produce los sentimientos más ambiguos. Con una miopía obnubilante, el escritor busca y subraya los rasgos animales: el vello, los colores oscuros de la piel, la dificultad para articular palabras; desde este ángulo, Labuk adquiere la fisonomía animal que la convierte en el salvaje imaginado por los viajeros europeos y ubicado allende el océano.⁸⁹ Asimismo, como buen escritor, Llarvi se mira en el espejo de su propia escritura y se encandila con sus interesantes creaciones de ambiente; en sus fantasías, “una imagen insistente de trópicos, yacarés, malaria, canoas, mosquitos, calor y humedad” se enlaza con la de Labuk, inmigrante polaca. El autor concede a Llarvi la oportunidad de saber, en Buenos Aires, de “una raza de campesinos de tierra pobre y helada”; así como la capacidad lingüística de desplegar los enunciados condensados en los infinitivos españoles que la extranjera no sabe conjugar. Pero este escritor suicida porfía en mantener su ambivalencia. Como Linacero con respecto a su compañero de

cuarto, Llarvi animaliza a ese prójimo que habla otra lengua, a la vez que reconoce en él su otra mitad: “Esa “Presenciadelabuk” es lo que de verdad puede extrañarse. Una bestia, bestia, bestia. En cuanto a mí: esa bestia es la única mujer a la que puedo dar, por entero, ese nombre.” (V, p.106).

A título de conversación de la vida cotidiana, se exponen algunos de los lugares comunes del imaginario colectivo de la época. A contramano de la percepción distraída del discurso, quisiera subrayar algunos referentes al ser nacional y porteño que, traídas como discurso directo de los personajes, constituyen verbalizaciones de sus autorrepresentaciones. Cito un fragmento de un diálogo entre el pintor, Casal, y el escritor, Llarvi, posiciones asumidas por el autor a propósito del objeto de su discurso (“Pinto un grupo de gente...”):

Llarvi jugaba con la medalla de la cintura, sonriendo hacia Casal.

--Pero usted tiene razón --decía Casal--. Todo lo que interesa a una persona inteligente es europeo. Aunque lo hayan hecho aquí. Le deseo mucho éxito en las conferencias de Rosario. Hable de la soledad del argentino y el hombre ensimismado. Como si fuera un problema. Hínchelo hasta que resulte una tragedia. Tendrá un público de maestras, buena suerte. Pero aquí entre nosotros... El argentino es así por naturaleza. Gran cuento literario la tristeza. El único que está triste es el europeo en Buenos Aires. Lo grave es que el porteño está contento aunque no haga ruido; abandone las nobles esperanzas de cambiarlo. Frío, un poco aburrido, antisentimental. (XXVII, p.166)

“Frío, un poco aburrido, antisentimental”: el discurso de la novela se contagia de la idiosincrasia enunciada y asumida por estos personajes porteños.

Al pasar, el narrador ha recogido todo un abanico de voces y lenguajes. Sin embargo, como en *El pozo*, los fragmentos de mayor lirismo del lenguaje y de

⁸⁹ Ver Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*.

más lúcida percepción de la ciudad sólo ocurren en los momentos de aislamiento, en medio o a espaldas del hormiguero humano.

ISLAS

Menos indiferentes de lo que Onetti advertía en el prólogo, algunos personajes se detienen y aíslan para reflexionar, momento que aprovecha el autor para exponer una visión totalizadora de la ciudad y la existencia urbana.

A veces esta reflexión toma la forma de uno de los lugares comunes que circulan por la literatura de la época, pero profundamente interiorizado. Una suerte de chispazo de conciencia proveniente de lo más hondo de la experiencia, ilumina al sujeto enfocado y emerge en su discurso. Entonces el concepto de ciudad, el lugar común del imaginario colectivo, encarna en experiencia personal; adquiere la calidad de la significación profunda de la circunstancia para un individuo, quien lo vive como si el suyo fuera un caso único, y lo expresa con su estilo propio. En estos puntos de reflexión y reposo se vislumbra un hombre singularmente lúcido, pero inerme y aislado en medio de la sociedad urbana.

Los personajes suelen formular su concepto de ciudad en una especie de aparte teatral, distanciándose del mundo que los rodea. Como en la escena central de *El pozo*, un actor súbitamente iluminado se instala en el proscenio y desde allí se dirige hacia el lector: su voz y su figura acaparan la escena esfumando la escenografía.

La mayor parte de estas visiones surge en el monólogo interior de Aránzuru, el hombre que fuma en el muelle al final del texto. La escena condensa

notas que podrían aplicarse a cualquier gran ciudad, pero a la vez particularísimas de la ciudad de Buenos Aires, ese puerto que significan el muelle y “el río sucio, quieto, endurecido”:

Sentado en el muelle, vio un pájaro blanco que planeaba bajando. A sus pies flotaba una masa amarillenta, rodeada de un círculo de grasa. Encendió un cigarrillo y montó una pierna, echando alegremente el humo hacia la luz confusa del atardecer en el río.

Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.

Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al transbordador, o de los cafetines de la orilla. Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino.

Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido. (*T de N*, LXI, pp260-261)

La novela de superficies termina con un la imagen de un hombre a la intemperie, pero escarbando “alegremente” dentro de su propio pozo, donde se condensan las percepciones actuales y las significaciones históricas de la existencia urbana. El gesto de dar la espalda a la ciudad para hablar de ella constituye una forma muy onettiana de hurtar la mirada al objeto exterior para ver sus imágenes dentro de sí mismo.

Pero los escenarios exteriores escasean en esta novela; precisamente es su rara ocurrencia (y en este caso su posición, cierre del texto) lo que los hace particularmente significativos. El encierro en piezas, cafés, cuartos de ventanas selladas o vidrios mugrientos, impide que el discurso se desvíe hacia una

descripción panorámica sostenida por una mirada panóptica.⁹⁰ Desde los interiores, se ven y se oyen fragmentos de ciudad, ocasionalmente reunidos por la reflexión de un sujeto.

El continuo pasaje por su nombre, su actuación y reflexiones, ha convertido a Aránzuru en el astro central de esas constelaciones inestables que nuclea a los personajes de esta novela. En el capítulo VI, después de tener sexo con Nené, la joven que aborta páginas más adelante, el hombre se aísla y deja derivar su pensamiento. El narrador aquí ve, pero sobre todo oye a través de las percepciones del personaje masculino; escucha y refiere, entrecorillado, su monólogo interior, o se distancia y narra con “objetividad”. La escena reúne el parloteo de la mujer que se viste y arregla frente al espejo, el monólogo interior del personaje masculino y la voz diferenciada del narrador en tercera persona. Desnudo en una cama de amueblada, con los movimientos de su novia frente a los ojos y sus coplas canturreando en los oídos, el monólogo interior del amante deriva hacia los temas del tiempo y la palabra, mientras los cuerpos se separan.

“El reloj picotea sin descanso y esto es el tiempo.” Aránzuru vacilaba entre imaginar el minuto en todo el mundo y el minuto en él, cuerpo y alma. Lo tentaba una poesía fácil de nombres geográficos y científicos. Después, se le ocurrió buscar una sola palabra que lo encerrara todo. Recordaba ahora cuántas veces el viejo Num había cambiado el nombre de la isla: Anakai, Tangata, Faruru: ... “¡Con una efe de la garganta”...”

Nené le besó el hombro y saltó de la cama. Una luz sonrosada caía en el círculo del reloj.

--¡Ya más de las siete! Sancta sanctorum... (*T de N*, VI, p.108)

⁹⁰ En sus “Andares de la ciudad”, Michel de Certeau sostiene que de la mirada panóptica de Foucault emerge un **concepto de ciudad** y lo opone a las **prácticas** de los caminantes. Ver Michel de Certeau, *op.cit.*, cap. VII p.103 y ss.

El más provisorio de los interiores urbanos, el cuarto de hotel de paso, condensa por un momento la ciudad y las formas de vida metropolitanas. Los personajes las actúan aislándose y derivando hacia sus existencias individuales, mientras el narrador muestra la divergencia de los cauces. La mujer canturrea, se mira al espejo, da la espalda al hombre y trae al cuarto provisorio los tiempos comunes de la ciudad: habla de esos tiempos, comprobando su paso en el reloj y en la rutina del vestido. Todavía en la cama, el hombre medita con el eterno cigarrillo en la boca y el cuerpo desnudo; cierra los ojos para despedirse de la mujer próxima y del momento compartido para deslizarse por sus propios túneles hacia la ciudad que les rodea, seguido de cerca por el narrador, quien refiere su palabra interior.

Como en el muelle, en la amueblada se oyen los ruidos de la metrópoli, ahora diferenciados en la palabra silente del hombre. No son otros que los sonidos típicos de los hoteles de paso; dentro y fuera del cuarto, los diferentes tiempos de la ciudad. En el afuera timbres, relojes, autos; dentro del cuarto, los resoplidos, silbos, canturreos y frases de la mujer. Por un momento, la percepción auditiva del hombre convierte el hotel de paso en el corazón clandestino de la metrópoli:

Tumbado en la cama, cerró los ojos. Alargaba los labios para sostener el cigarrillo apagado. Nené se clavó el peine en el pelo y tiraba despacio, entre resoplidos y silbos.

Se despidió de ella con una profunda mirada al hueco de las corvas. Se oían sonar timbres en todos lados, cerraban con sigilo todas las puertas de la amueblada. Los autos cambiaban ruidosamente de velocidad en el portón de salida. Ahora el reloj picoteaba el tiempo sin descanso. Diez y nueve y nueve, hora de Buenos Aires. Atrás de la cortina y su moña roja estaba la ciudad. Tres millones de personas. Y sin embargo, una vez al

día, era forzoso oler un aire de provincias, lento y sin madurez. (*T de N*, VI, p.108)

. Como Linacero, este personaje masculino experimenta la más aguda percepción de la ciudad en su propio interior; y para ello cierra los ojos, así como en la escena final le da la espalda. El gesto y la posición corporal indican el comienzo de un momento de ensimismamiento; si visto desde afuera este personaje parece dormir (quizás soñar), de la piel hacia adentro su conciencia vigila.⁹¹ Aislado junto a su pareja en medio de los ruidos de la amueblada, Aránzuru protagoniza el más onettiano de los viajes: un descenso hacia el fondo de sí mismo, donde vislumbra una fugaz iluminación que no puede compartir cabalmente con ninguno de sus semejantes.

A pesar de las cifras millonarias de habitantes, de las velocidades audibles en los motores de los coches y del repiqueteo uniformador de los relojes, espacios y tiempos provincianos merodean por la ciudad. Ese urbanita singularmente lúcido lo anota con un dejo ligeramente despectivo hacia lo “provinciano”: “Tres millones de personas. Y sin embargo, una vez al día, era forzoso oler un aire de provincias, lento y sin madurez.” Un aire que desmiente el proyecto modernizador, ese que se expresa en cifras vanguardistas y nombra a París y a Nueva York cada vez que se refiere a Buenos Aires.

⁹¹ “Un personaje que contempla hosca y concentradamente sus uñas; otro que visualiza con obstinación un mínimo ángulo del techo, nos advierten que, en verdad, están vueltos hacia sí mismos, hacia los depósitos de la memoria o, en general, de su intimidad. [...] Es un recurso común al mejor cine de nuestros días: el de Antonioni o de Truffaut, por ejemplo, en que el moroso detenimiento ante lo insignificante se hace vehículo para ahondar en la interioridad de los personajes.” Jaime Concha, “Conciencia y subjetividad en *El pozo*.” En Hugo J. Verani, ed. *Juan Carlos Onetti*, p.172.

El río inmóvil de Mallea, los sucesivos estratos del pasado prontos a emerger de Martínez Estrada, las eternidades persistentes de Borges, abren un abanico de propuestas donde se instalan las bocanadas de “aire de provincias” que respira el personaje de Onetti. Todas estas imágenes-concepto expresan la pluralidad de los tiempos de la ciudad.

Una vez más, Onetti pasa por el lugar común para decir algo distinto: su propio concepto de ciudad, pensado desde el interior de otro, un urbanita sensible y, por ende, neurótico e imaginativo. Ese huésped de hotel de paso piensa en imágenes y juega con las palabras, como un auténtico poeta:

Pensaba en la ciudad enorme que lo estaba rodeando, donde se hundían cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados. Lugares y gentes que existían ya, desde años y que bruscamente pondrían ante él sus rostros y sus gestos, máscaras distintas que mostraban y escondían los pasados.

--Anakai-tangatafaruru—murmuró.

Nené cantaba entre dientes y se fue acercando.

--¿Hablabas? No te beso por no despintarme. (*T de N*, VI, p.109).

En el orden del discurso, las orillas de ese inmenso pozo metafórico, donde se hundan "cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados", se ubican junto a una extraña frase, apenas murmurada. Sin ánimo de compartir el tema con la mujer ni con ningún otro prójimo, este porteño de apellido rotundamente vasco, se expresa en una lengua extraña al español y a los idiomas de la inmigración. En la babel de “la ciudad enorme que lo estaba rodeando”, y a pesar de sus resistencias racionales, el hombre desnudo cae en la tentación de una “poesía fácil de nombres geográficos y científicos”. Anakai, Tangata, Faruru: ... “¡Con una efe de la garganta”...” La frase que pronuncia y que la mujer conviviente

no entiende en el contexto de la escena y en el código compartido, encierra un trisílabo indescifrable, intercambiable por otros vocablos, igualmente extraños. Con este vocablo que suena fuerte y significa a lo largo de la novela se denomina un espacio: la isla de *Tierra de nadie*. “Pero no la traen los mapas.” Y no la traen porque es una creación de la palabra.

La isla se menciona por primera vez en como tema de una conversación de esta misma pareja, en un aparte de la kermese y después de un viaje de tren hacia el suburbio donde vive Nené. Su antecedente remonta a la palabra interior de Aránzuru durante el tramo final del trayecto, donde reflexiona sobre la relación del hombre con la tierra.

Aránzuru bajó del tren y se puso a andar por el pasaje subterráneo. El aire era allí más fresco. La cabeza iba casi rozando los globos de luz incrustados en el techo. Subió las dos cortas escaleras y un pequeño cansancio lo hizo detenerse, mirando con curiosidad la calle de tierra. Pensó que estaba perdida la amistad del hombre con la tierra. Qué tenía de común con los colores del cielo, los árboles raquíuticos de la ciudad, sus multitudes oscuras y alguna luz de ventana, sola en la noche. Qué tenía de común con nada de lo que integra la vida, con las mil cosas que la van haciendo y son ella misma, como las palabras hacen la frase. (*T de N*, I, p.87)

Al contacto con los aires del suburbio, este transeúnte medita sobre el tema del empobrecimiento de la naturaleza y de la vida en el ámbito urbano. El monólogo interior se abre hacia los debates de la época; en el ensayo de 1940, Martínez Estrada sostenía que “una ciudad es un lugar donde se refugia el hombre mientras dispara del cumplimiento de sus deberes para con Dios, la naturaleza y sus semejantes”.

Pocos párrafos más adelante, trazando así en la sintaxis del relato una relación de antecedente/consecuente, nace la isla: una creación imaginaria, materializada y vehiculada por el propio lenguaje, “como las palabras hacen la frase”.

Si pensamos en el cronotopo esencial de la novela, la ciudad de Buenos Aires entre 1938 y 1939, la isla abre la alternativa de un tiempo sin tiempo mensurable. La alternativa de un espacio primigenio, adonde no lleguen los disfraces propios de la condición metropolitana, ni los miedos y angustias que las noticias de la guerra empujan hasta “la ciudad más importante de Sudamérica, de la joven América”:

-Tenía por aquí unos cigarrillos...

Aránzuru tiró el suyo se acomodó en el brazo del sillón. La noche movía suavemente la cortina amarilla. Se detuvo a pensar en la carne desnuda de las rodillas de la mujer, tan dulce de apretar. “Bueno, ya estoy vestido como el más cretino de los porteños elegantes. Faruru, Tahití, las islas Marquesas y la gente seguirá apretándose en el asfalto o reventando en los bombardeos. Me voy a llevar un taparrabo, nada más que un taparrabo.” (*T de N*, XLVIII, p.228)

Maryse Renaud habla del “mito de la isla” y la relaciona con nombres e imágenes del arte francés :

La sombra de Baudelaire planea sobre este lugar dichoso, que remite igualmente al mundo de la pintura. Porque si bien es cierto que no asistimos a ninguna verdadera descripción de la isla mítica, su solo nombre le otorgará el resplandeciente prestigio de los cuadros de Gauguin, cuya figura legendaria no sólo evocada en las primeras páginas de *Tierra de nadie* sino también en *Los niños en el bosque*, estrechamente asociada con unas experiencias cromáticas revolucionarias.

La visión de la isla se instalará entonces con naturalidad en un suntuoso universo de color, libertad y paganismo exultante, contrastando

con la grisura de Buenos Aires y los motivos lúgubres de los cuadros de Casal, atravesados por resabios de un catolicismo atormentado.⁹²

A diferencia del “río sucio, quieto, endurecido” que significa la ciudad puerto, la isla circula, siguiendo la dinámica caminante del texto. En su andar se opone no sólo a las imágenes de los poemas o cuadros que evoca y a la vez reproduce, sino también a los espacios de la ciudad.

Si la seguimos como objeto del discurso a través de la novela, vemos que la isla abre un espacio alternativo, distinto y opuesto a aquellos en los cuales se la convoca: la aldea maorí de Utehería, con sus chozas y sus palmeras falsas en la kermese de los primeros capítulos; el puerto y los animales disecados de la casa junto al Riachuelo donde el viejo la describe; el hotel de paso; la casita del matrimonio por interés; el aire sucio de los cafés donde se formula la invitación al viaje; el bulín suburbano que los usuarios llaman “el molino de la alemana”; el muelle junto al “río inmóvil” del final.

Tan importantes como las imágenes que evoca o aquellas con las cuales contrasta, resultan las relaciones humanas que producen la isla y que ella, a su vez, convoca.

En primer lugar, circula como tema de conversación entre los personajes de la novela. De ella hablan Nené y Aránzuru en la kermese; Aránzuru y Pablo Num en casa de este último; Mauricio, Casal y Llarvi en el molino de la alemana; Aránzuru y Violeta en la covacha del primero y luego en la casita de Sam; Larsen y Aránzuru en un café; Aránzuru y Rolanda en el molino de la alemana.

⁹² Maryse Renaud, *Hacia una búsqueda de la identidad*, v.I, p.201.

Pero su vehículo por excelencia es la palabra interior de Aránzuru, quien la conecta con el tema de la relación del hombre con la tierra en las primeras escenas y con diversos conceptos de ciudad en la escena final de la novela, mientras contempla el paisaje portuario. “Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.” Formulada por un hombre aislado en el muelle, la reflexión entabla un coloquio directo con el lector. En el discurso indirecto libre se mezclan los acentos de autor y personaje, no así sus miradas y gestos: el hombre mira al mar, el autor al hombre en el primer plano y a la ciudad en el fondo del cuadro.

El pensamiento de la isla acompaña a Aránzuru en su viaje a provincia, escondido detrás de su relación de macró con la prostituta encontrada en la escalera (Catalina, Cata, Katty: una mujer de nombre con variaciones, como la isla). Montado en un tren distinto al que lo llevara hacia Nené, pero que avanza también hacia la provincia, el personaje imbrica ambos viajes: “Aránzuru volvió a recostarse en el asiento. La mañana estaba fría y nublada, y en ella tanto daba irse a Faruru o a provincias.”(*T de N*, XIV, p.70) En estas circunstancias, Faruru se convierte en el nombre de un punto geográfico, un destino cualquiera para un alejamiento de la ciudad y, en este viaje, para una huida de la propia identidad.

En ese destino provisorio, Aránzuru vive disfrazado hasta que Cata, indignada al descubrir su profesión, le devuelve su viejo traje y su carnet; lo pone en su lugar (de abogado) denegándole el de macró. Con esta identidad descubierta y recuperada, regresa a la ciudad. Como otros urbanitas onettianos, Aránzuru jamás se convierte en provinciano por el hecho de alejarse de la ciudad;

en el pueblo se disfraza de macró, con su traje ordinario y su continuo no hacer nada; pero lleva en su bolsillo su carnet del Colegio de Abogados y lo acompaña una prostituta, dos emblemas de la condición metropolitana.

El desenmascaramiento y el regreso lo impulsan hacia otra tentativa, la de viajar a Faruru con alguien que comparta la fantasía: un amigo, una mujer. De vuelta en la ciudad, Aránzuru asume su tercera identidad, autodenominándose “Señor Invitación al viaje”. Pero el viaje no es tal: ya no se trata de mudarse a otro lugar, sino de embarcar a cualquier semejante (“*mon semblable, mon frere*”) en la empresa de crear en un espacio alternativo y, con ello, crearlo. Esa tentativa termina con el hombre solo, sentado en el muelle junto al río inmóvil, de espaldas a la ciudad.

Pero el origen se remonta a otro personaje, cercano y a la vez distante de la generación central. El viejo embalsamador, Pablo Num, conocedor de la muerte y de las artes para conservar la apariencia de vida en los cadáveres, es el inventor de esa fantasía espacial. La isla que “no traen los mapas” se revela como el producto de la imaginación de un personaje profundamente enclavado en la cadena de la filiación; un hombre nacido en el siglo XIX quien, en pleno siglo XX, cultiva junto al Riachuelo dos artes complementarios: el manual del embalsamador y el verbal del intercambio de bienes imaginarios.

-Anoche andaba vagando y me paré en una agencia de vapores. Había uno de esos letreros de excursión que ponen, con arbolitos y el agua azul marino, claro. Me acordé de Tahití y de usted, de la otra isla, ¿se acuerda?

-Sí, la isla... si usted la viera doctor... no se viene más, no.

-¿Cómo era el nombre?

-El nombre, dice? ¡Qué cabeza! Hay algunos días... ¡Ah, Faruru! Sí, el nombre es Faruru. Todo eso de la Polinesia, las islas. Pero no la traen los mapas. Una isla... ¡Ah!, nada de blancos, es la única que queda. ¿Le conté? Estuve de paso, hace tantos años... Pero aquí mismo, no hace mucho que estuve hablando con un marinero. Había estado. Nada de blancos todavía. Está un poco al sur y se llama Faruru, así, con una efe de la garganta.

Ya no se oía el martilleo en el puerto. La noche devolvía su cara en el vidrio de la ventana. El viejo trabajaba con la cabeza inclinada sobre las rodillas. Aránzuru tuvo la seguridad de que todo aquello era mentira, la isla, el viaje, una mentira que se iba extendiendo, falseando la tarde. La isla fabulosa la había inventado el viejo, muerto y embalsamado. “Cuando me caiga un bicho raro, raro, se lo voy a preparar...” (*T de N*, II, p.100)

¿Quién mejor para crear una isla de ilusión que un artesano capaz de insuflar apariencias de vida en los propios cadáveres? ¿Quién mejor que un hombre de otra época para instalar junto al Riachuelo bonaerense sueños e imágenes de artistas de la Francia del siglo XIX?

“Cuando me caiga un bicho raro, raro, se lo voy a preparar...” El mismo Pablo Num es un bicho raro en la multitud de indiferentes; su casa, un lugar extraño, un museo doméstico donde se exhiben restos de vida natural. En Faruru también se exhiben escenas de vida natural, que el viejo intenta diseminar regalando objetos (bichos raros) o embarcando a otros en la fantasía de un viaje sin retorno hacia un lugar de belleza perfecta: “Sí, la isla... si usted la viera doctor... no se viene más, no.”

Ese viejo es también un padre que inventó una herencia para hacer feliz a su hija, la adolescente flaca capaz de parir un hijo donde abundan las relaciones estériles. La hija, a su vez, no sólo reproduce el vínculo filiatorio, sino que inventa

otra herencia para hacer feliz a su padre: una muestra de que, efectivamente, la joven ha heredado de él un singular talento para la invención.

Ese viejo y esa muchacha se sirven de un abogado para certificar la realidad de su herencia imaginaria. El viejo cuentero y la adolescente fértil solicitan los servicios de un leguleyo no demasiado honesto y singularmente lúcido. Ese abogado sabe de papeles y trámites, de identidades falsas, de palabras sonoras y vacías y por lo mismo, todo-significantes. ¿Quién mejor que él para vender el cuento de la isla con certificados de existencia?

Esta trinidad original constituye una suerte de familia definida por los vínculos de sangre, pero también una pequeña comunidad de creyentes en los poderes del lenguaje. Ellos fundan un territorio enclavado en el imaginario de los habitantes de la ciudad, tan real y tan vívido como cualquier espacio fabulado.

Jaime Concha ve en esta novela, como en otros textos, “una gruesa y opaca lámina de sueños”, que “obstaculiza la relación natural de los personajes con su circunstancia”. Pero advierte que lo propiamente innovador de *Tierra de nadie* en el tema del sueño es que abre la posibilidad del *sueño compartido*. Y agrega: “Faruru, o como sea, es el necesario antecedente de Santa María, esa fantástica y completa ciudad imaginaria fundada de una vez para siempre en *La vida breve*”. En la novela de 1950 Concha ubica el comienzo de una fase distinta en el tema del sueño: el sueño de un habitat colectivo :

[...]a la isla lejana de 1941 seguirá una ciudad enclavada a espaldas de Buenos Aires, con huellas de topografía montevideana, que, por lo mismo, introduce un cambio sustancial en la índole de lo fantástico manejada por Onetti." [...] Pero, curiosamente, aun ese rasgo colectivo de la nueva

ciudad y hasta algo de su peculiaridad imaginaria están ya, como embriones, en *Tierra de nadie*.⁹³

En *Tierra de nadie*, la fabulación de ficciones se propone como un vínculo productivo, fértil, en medio de una serie de relaciones estériles y pasajeras. La isla genera una singular manera de la afiliación: inventar un espacio ficticio, bautizarlo, echar a andar la ilusión de trasladarse a él, ofrecer membresías de la sociedad de la fabulación en medio de una sociedad real donde los vínculos filiales y las viejas afiliaciones se resquebrajan y dejan a los seres metafóricamente aislados. La membresía de esa hermandad de la utopía se adquiere a cambio de soñar un espacio alternativo, conversar sobre él, ofrecer y aceptar invitaciones al viaje. De creer, en suma, en los poderes de la palabra capaz de crear espacios y relaciones humanas viejas como el mundo, aun en el corazón de la metrópoli. Sobre el fondo de la sociedad bonaerense a comienzos de la II Guerra, la sociedad de la ficción crea vínculos atípicos y paisajes exóticos, propios de otros espacios y otros tiempos.

Aránzuru se autodenomina “el señor invitación al viaje”, asumiendo así una afiliación a ciertas formas del imaginario del siglo XIX. Y ofrecerá la membresía a quien quiera acompañarlo, del mismo modo que Linacero ofrece escenas fantaseadas a un poeta cuerdo (Cordes) acostumbrado a leer los planes en los textos, o a una prostituta, Ester, amiga después de un largo trabajo encaminado a desmonetarizar los intercambios. O del mismo modo que Baldi cuenta aventuras fabulosas a las “Madame Bovary de Plaza de Mayo”.

⁹³ J. Concha, *op. cit.*, p.143.

La isla constituye el pretexto alrededor del cual se entablan relaciones cara a cara, voz a voz, persona a persona. Poco importa que un personaje proclame su inexistencia al final de la novela, la invitación se tiende desde allí hacia el lector, quien deberá tomar la posta que este urbanita abandona —temporalmente— en el muelle. Y reaparecerá, como los hacen los sueños, los rostros, las historias que súbitamente emergen del inmenso pozo urbano:

Pensaba en la ciudad enorme que lo estaba rodeando, donde se hundían cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados. Lugares y gentes que existían ya, desde años y que bruscamente pondrían ante él sus rostros y sus gestos, máscaras distintas que mostraban y escondían los pasados.

--Anakai-tangatafaruru—murmuró. (*T de N*, VI, p.109).

Reaparecerá cada vez que un urbanita la nombre, la describa y la pueble de historias “en un sitio cualquiera de la ciudad”. O cada vez que un lector de los tiempos modernos reconozca una cara, un nombre, un fragmento de historia en medio de la abstracción y la indiferencia de la vida metropolitana.

MONTEVIDEO, BUENOS AIRES Y LA NIEBLA DE LONDRES

Nieblas han podido existir en Londres durante siglos. Hasta me atrevo a decir que no han faltado nunca. Pero nadie las vio, y por eso no sabíamos nada de ellas. No existieron hasta el día en que el Arte las inventó.
Oscar Wilde, "La decadencia de la mentira"

Hacia fines del siglo XIX, Oscar Wilde escribe una suerte de diálogo neosocrático donde los personajes reflexionan sobre las relaciones entre Arte y Vida y entre Arte y Naturaleza para exponer una tesis de la cual era insigne defensor: la Vida, así como la Naturaleza, imitan al Arte mucho más que éste a la Vida o a la Naturaleza.

Vivian, autor de un ensayo sobre el tema, animiza y dota de cualidades humanas al concepto abstracto Vida, a la cual atribuye un peculiar "instinto imitativo". Los hechos prefigurados en los libros tienden a suceder en la Vida; las formas y "tipos" imaginados por las artes plásticas invaden los espacios de la experiencia cotidiana:

La Vida imita al Arte mucho más que el Arte a la Vida. [...]La Vida tiende el espejo al Arte y reproduce algún tipo extraño imaginado por el pintor o el escultor, o realiza con hechos lo que ha sido soñado como ficción. Científicamente hablando, la base de la Vida (la energía de la Vida como decía Aristóteles) es sencillamente el deseo de expresarse. Y el Arte nos ofrece siempre formas variadas para llegar a esa expresión. La Vida se apodera de ellas y las pone en práctica, aunque la hieran. Se han suicidado muchos jóvenes porque Rolla y Werther se suicidaron. Y piense usted en lo que debemos por ejemplo a la imitación de Cristo o a la de César mismo.¹

Amante de pinturas y retratos, Wilde concibe con el expositor una Naturaleza modelada por el Arte en la medida en que éste crea formas donde se concreta el deseo de expresión que es la base o la energía de la Vida, y de las cuales la propia Vida habrá de apoderarse.

¿Qué es la Naturaleza? No es la madre que nos dio la luz: es creación nuestra. Despierta ella a la vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que han influido sobre nosotros. Mirar una cosa y verla son actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces y sólo entonces nace a la existencia.²

Esa niebla que durante décadas apareció como el rasgo caracterizador de Londres, y en la cual Periquito el Aguador hubiera podido leer el alma de la ciudad es, para el expositor de esta tesis, una creación del Arte plástico. Los paisajes impresionistas dieron forma a un elemento que la Naturaleza, en su deseo de expresarse, desplegaba inútilmente ante ojos que miraban sin ver. Las brumas londinesas existieron a partir del momento en que los pintores impresionistas comprendieron su belleza y, con sus cuadros, la integraron a lo que hoy llamaríamos percepción del paisaje urbano.

La Naturaleza sigue al paisajista y copia sus efectos, afirmaba Wilde en 1890, invirtiendo los términos del modelo mimético. Cincuenta años más tarde, Periquito el Aguador lo cita en "Literatura nuestra", y lo convierte así en antecedente maestro de lo que entonces era para Onetti un proyecto apenas comenzado. Si se lee "La decadencia de la mentira" priorizando la revelación de la niebla de Londres por la pintura impresionista, ese proyecto podría formularse como la escritura de textos destinados a representar el alma de la ciudad con el expreso deseo de crear, desde el arte, una manera de percibirla. Con la cita de Wilde, Onetti formula una idea que, a comienzos del siglo XXI, parece una certeza irrefutable: ciudad y cultura urbana se producen mutuamente.

"No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza", aventuraba Wilde. Onetti fue un pionero en el arte de percibir la belleza de las

¹ Oscar Wilde. "La decadencia de la mentira". En: *Ensayos y artículos*, pp.122-123.

ciudades rioplatenses en trance de metropolización: la belleza efímera del Bajo amenazado por el ritmo del progreso, la inmensa disponibilidad de los rostros anónimos en la multitud, de la precariedad de la residencia en el conventillo, del discurrir monótono a la búsqueda de lugares comunes en la ciudad inmensa. Cuerpos, almas, espacios imperfectos y fatalmente efímeros se destruyen y recrean, eternamente bellos en la letra.

Con las narraciones ríspidas, entrecortadas de estos primeros años, Onetti fue construyendo ciudades a la vez pueblerinas y metropolitanas, sometidas al forcejeo entre el impulso y su freno, entre ciudad vieja y ciudad nueva.

Desde las ciudades y pueblos onettianos comprendemos la belleza terrible de las ciudades en las que residimos. Huimos de sus estridencias y sus ruidos; escuchamos las voces y acentos de sus transeúntes, nos atraviesan los oídos los lugares comunes. Hoy reconocemos un aire de familia en sus pequeños hombres y mujeres de la multitud, con sus muchos fracasos y mezquindades, sometidos a las violencias de la vida cotidiana en las grandes ciudades, y siempre deseosos de islas, cabañas de troncos, paisajes nevados y perfectos. A veces agachamos la cabeza o cerramos los ojos, falsamente distraídos o adormilados para abrir puertas y ventanas hacia paisajes deseados o soñados. Otras, buscamos nombres y direcciones, caras conocidas y leyendas reconocibles al paso. Oteamos las pequeñas multitudes intentando identificar la figura de alguien a quien contarle un cuento e iniciar así la invitación al viaje.

Estos fragmentos de experiencia urbana actúan la imposibilidad de decirlo o de saberlo todo.

² O. Wilde, *op.cit.*, pp.123-124.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JUAN CARLOS ONETTI

COMPILACIONES

Confesiones de un lector. Madrid, Alfaguara, 1995.

Cuentos completos. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Cuentos completos (1933-1993). Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Madrid, Alfaguara, 1994.

Cuentos secretos; Periquito el Aguador y otras máscaras Compilación y prólogo de Omar Prego. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986.

Jacob y el otro, Un sueño realizado y otros cuentos. Prólogo de Gabriel Saad. Montevideo, Banda Oriental, 1971.

Obras completas. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. México, Aguilar, 1970.

Requiem por Faulkner y otros artículos. Montevideo, Arca/Calicanto, 1976.

Tiempo de abrazar; y los cuentos de 1933 a 1950. Precedido de "Onetti antes de Onetti", por Jorge Ruffinelli. Montevideo, Arca, 1974.

OTROS TEXTOS

Los adioses. Seguido de "El lector como protagonista de la novela", por Wolfgang A. Luchting. 4 ed. Montevideo, Arca, 1970.

El astillero. Prólogo de José Donoso. Estella, Salvat, 1970.

Cuando entonces. México, Diana, 1988.

Cuando ya no importe. Buenos Aires, Alfaguara, 1993.

Dejemos hablar al viento. México, Barral, 1985.

"Felisberto, el 'naif'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no.302, agosto de 1975, pp.257-259.

La muerte y la niña. Buenos Aires, Corregidor, 1973.

El pozo. Seguido de "Origen de un novelista y de una generación literaria", por Ángel Rama. Montevideo, Arca, 1973.

La vida breve. México, Hermes/Sudamericana, 1983.

Juntacadáveres. Madrid, Alianza, 1981.

Tiempo de abrazar. México, Diana, 1988.

Tierra de nadie. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1967. (Col. Ficción).

Para esta noche. Barcelona, Bruguera, 1978.

"Quiroga: hijo y padre de la selva". *Cuadernos de Marcha*, tercera época, año ii no.18, abril de 1987.

CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI

LIBROS Y TESIS

AÍNSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa, 1970.

BAYCE, Beatriz. *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*. Montevideo, Arca, 1987.

CUETO, Alonso. *La ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*. Tesis doctoral. Austin, Univ. Of Texas, 1984.

CURIEL, Fernando. *Onetti: obra y calculado infortunio*. México, UNAM, 1980.

_____. *Santa María de Onetti; guía de lectores forasteros*. México, UNAM, 2004.

DÍAZ, José Pedro. *J. C. Onetti; el espectáculo imaginario, II*. Montevideo, Arca, 1989.

FERRO, Roberto. *Juan Carlos Onetti: La vida breve*. Buenos Aires, Hachette, 1986.

_____. *Onetti/La fundación imaginada; la parodia del autor en la saga de Santa María*. Buenos Aires, Alción, 2003

GRENES, Ángel L. *Estructura y sentido en "El astillero" de Onetti*. Montevideo, Casa del Estudiante, 1987.

IRBY, James East. *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. Tesis de Maestría, Escuela de Verano, UNAM, 1956.

LUDMER, Josefina. *Onetti; los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

MARTÍNEZ, Elena M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Verbum, 1992.

MATTALIA, Sonia. *La figura en el tapiz; teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*. London, Támesis, 1990.

MILIÁN-SILVEIRA, María C. *El primer Onetti y sus contextos*. Madrid, Pliegos, 1986.

MILLINGTON, Mark. *Reading Onetti: language, narrative and the subject*. Liverpool, Cairns, 1985.

MOLINA, Juan. *La dialéctica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Frankfurt am Main-Bern, Lang, 1982.

MORENO ALISTE, Ximena. *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1973.

MURRAY, Jack. *The landscapes of alienation; ideological subversion in Kaka, Céline, and Onetti*. Standford, California, Standford University Press, 1991.

PÉREZ PAVÓN, Alfredo. *Los cuentos de Onetti (1933-1950) como antecedente de La vida breve: motivos, personajes y procedimientos literarios*. Tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana, 1977.

PREGO, Omar. *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*. Montevideo, Trilce, 1986.

PREGO, Omar y PETIT, María Angélica. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.

RENAUD, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Trad. Hugo Giovanetti Viola. Montevideo, Proyección, 1994. 2 v.

VERANI, Hugo J. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila, 1981.

VOLÚMENES COLECTIVOS

Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti. Depto. de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, Universidad de la República, 1997.

Anthropos no 2, extraordinario 1990.

Coloquio Internacional La obra de Juan Carlos Onetti. Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 1990.

COSSE, Rómulo, ed. *Juan Carlos Onetti, papeles críticos; medio siglo de escritura.* Montevideo, Linardi y Risso, 1989.

Cuadernos Hispanoamericanos no.292-294 (octubre-diciembre 1974).

GARCÍA RAMOS, Reinaldo, ed. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti,* La Habana, Casa de las Américas, 1969. (Valoración Múltiple).

GIACOMAN, Helmy F., ed.. *Homenaje a Juan Carlos Onetti; variaciones interpretativas en torno a su obra.* Nueva York, Anaya/Las Américas, 1974.

GÓMEZ MANGO, Lídice, ed. *En torno a Juan Carlos Onetti: notas críticas.* Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1970.

Juan Carlos Onetti: Premio de Literatura en Lengua Española "Miguel de Cervantes" 1980. Barcelona, Anthropos, 1990.

Onetti. Cuaderno de *Crisis* no. 6. Buenos Aires, 1974.

RUFFINELLI, Jorge, ed. *Onetti.* Montevideo, Biblioteca de *Marcha*, 1973.

Texto Crítico (Xalapa) año 6, nos.18-19, julio-diciembre 1980.

VERANI, Hugo J., ed. *Juan Carlos Onetti.* Madrid, Taurus, 1987.

ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS DE LIBROS ¹

ABBASSIAN, Laura. "El espacio decadente en la novela uruguaya de los 60: Onetti (*El astillero*, 1961) y Martínez Moreno (*Con las primeras luces*, 1966). *Deslindes* 4-5, diciembre 1995, pp.185-212.

¹ Se consignan artículos no incluidos en recopilaciones.

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón. "Onetti bajo el hielo". *Cuadernos de Marcha*, no. 83, mayo 1993, pp.70-72.

BAILEY J., Moira. "El sueño y la locura en la narrativa de Juan Carlos Onetti". *Cuadernos de literatura* no.20, Univ. Mayor de San Andrés (Bolivia), 1998.

BRAVO, Luis. "Onetti/Borges: un clásico del último siglo". *Cuadernos de Marcha*, no.95, junio 1994, pp.38-39

CORONADO, Juan. "Juegos del 'yo' en *La vida breve* de Onetti". En: *Fabuladores de dos mundos; ensayos de literatura europea e hispanoamericana*. pp.105-111.

CORRAL, Rose. "Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes". En: OLEA FRANCO, Rafael y VALENDER, James, eds. *Reflexiones lingüísticas y literarias* v.II. El Colegio de México, 1992, pp.251-268.

COSSE, Rómulo. "La aprehensión del objeto y *El astillero*". *Discurso literario* 2, pp. 361-382.

COSSE, Rómulo. "Onetti: la ciudad posible". En: *Fisión literaria; narrativa y proceso social*. Montevideo, Monte Sexto, 1989.

COSSE, Rómulo. "El lenguaje de Onetti y su visión del mundo: *El astillero y Cuando ya no importe*". *Deslindes* 4-5, diciembre 1995, pp.85-96.

CURIEL, Fernando. "Escribir para nadie, para Onetti mismo". *Los universitarios* 62, p. 7 y 9.

_____. "Invicta Santa María (de Onetti)". *Universidad de México*, pp.42-50.

DÍAZ, José Pedro. "El tema del espectáculo". En: Felisberto Hernández; *el espectáculo imaginario*, I. 2 ed. Montevideo, Arca, 1991.

DÍAZ, José Pedro. "Nuestra deuda con Onetti". *Cuadernos de Marcha*, tercera época, año ix no. 94, mayo 1994, pp.58-59.

ECHAVARREN, Roberto. "La marca de lo real y la justicia poética: Juan Carlos Onetti". En: *Margen de ficción; poéticas de la narrativa hispanoamericana*. México, Mortiz, 1992, pp.71-84

FERRO, Roberto. "La fundación de la ciudad por la escritura". En: *Sociedad y Cultura* no.5. Buenos Aires, mayo de 1994, pp.41-67. (Versión ampliada)

GALEANO, Eduardo. "Onetti, "El borde de plata de la nube negra". En: *Nosotros decimos no; crónicas (1963/1988)*. 2 ed. México, Siglo Veintiuno, 1989.

GALLO, Alberto. "Las manos de Onetti". *Cuadernos de Marcha*, no.95, junio 1994, p.40.

GEORGESCU, Paul Alexandru. "Dos cumbres de la narrativa uruguaya contemporánea: Onetti y Benedetti". *Cuadernos de Marcha* 87, septiembre 1993.

LARRE BORGES, Ana Inés. "Jacob y el otro': el relato como duelo". *Deslindes* 4-5, diciembre 1995, pp.97-136.

MAGGI, Carlos. "Onetti". En: *Gardel, Onetti y algo más; ensayos y escritos humorísticos*. 2 ed. Montevideo, Alfa, 1967, pp.95-99.

MARTINEZ MORENO, Carlos. "Una novela rioplatense". En: *Literatura uruguaya*, I. Montevideo, Cámara de Senadores, 1993, pp.47-54.

_____. "Del viejo y del nuevo Onetti". En: *Literatura uruguaya*, I. Montevideo, Cámara de Senadores, 1993. pp.297-302.

NUDELSTEJER, Sergio. "Juan Carlos Onetti; expresar la aventura del hombre". En: *Las voces perdurables; narradores latinoamericanos del medio siglo*. México, UNAM, 1996, pp.259-272.

PAVÓN, Alfredo. "La ciudad agresora: los cuentos de Juan Carlos Onetti (1933-1940)". *Texto crítico* no.6, 1977, pp.74-86.

PERI ROSSI, Cristina. "Los antihéroes de Onetti". *Cuadernos de Marcha* año X no.96, julio/agosto 1994, pp.41-43.

PETIT, María Angélica. "Homenaje a Onetti". *Cuadernos de Marcha*, año ix no. 94, mayo 1994, pp.57-58.

PREGO, Omar. "Onetti y su mundo paralelo". *Cuadernos de Marcha* año ix no. 94, mayo 1994, pp.59-60.

RENART, J. Guillermo. "Ilusión de realidad y superación de la paralepsis en "El infierno tan temido". *Deslindes* 4-5, diciembre 1995, pp.137-184.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Onetti o el descubrimiento de la ciudad". *Capítulo Oriental* 28, La historia de la literatura uruguaya. Montevideo, CEAL, 1968. Reproducido en *Narradores de esta América* v.II. Buenos Aires, Alfa, 1974, pp.99-129.

SANSONE DE MARTÍNEZ, Eneida. "Juan Carlos Onetti". Montevideo, *La mañana*, Literatura uruguaya 18, 1989.

SOLERO, F. J. "Juan Carlos Onetti: *La vida breve*". *Sur* 199, mayo 1951, pp.69-71.

TURTON, Peter. "Lo rectilíneo y lo circular en *El astillero*, de Onetti". *Texto crítico*, no. 9, mayo-agosto 1976, pp.127-133.

ULLA, Noemí. "*El pozo* de Juan Carlos Onetti". En: *Identidad rioplatense, 1930 la escritura coloquial; (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1990; pp.213-252.

VERANI, Hugo. "Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura". En: *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo, Trilce, 1996, pp.77-132.

_____. "Los comienzos: tres cuentos de Juan Carlos Onetti anteriores a *El pozo*". *Hispanamérica*, año I no.2, diciembre 1972, pp.27-34.

_____. "Larsen y el padecimiento de la máscara: *El astillero* de Onetti". *Escritura* no.4, julio-diciembre 1977, pp.283-306.

MISCELÁNEA

CHAO, Ramón. "Onetti y el alma de los hechos" (entrevista). *La jornada semanal* no.9, 13 de agosto 1989.

GILIO, María Esther. "Reportaje en dos tiempos al autor de *El astillero*". En: *Personas y personajes*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1974.

GILIO, María Esther y DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Construcción de la noche; la vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires, Planeta, 1993.

Miradas sobre Onetti; homenaje un año después 1909-1994. Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

PETIT, María Angélica. "Onetti: una filosofía del desecho" (entrevista con Noé Jitrik). *Cuadernos de Marcha*, tercera época, año viii no. 83, mayo 1993, pp.66-69.

GENERAL

ACHÚGAR, Hugo. *La balsa de la medusa; ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo, Trilce, 1992.

--- "Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990". En: BARRAN, José Pedro; CAETANO, Gerardo y PORZECANSKI, Teresa, directores. *Historias de la vida privada en el Uruguay; v.3, Individuo y soledades, 1920-1990*. Montevideo, Taurus, 1998, pp.209-237.

_____ y CAETANO, Gerardo, comps. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* 3 ed. Montevideo, Trilce, 1993.

ADÁN, Martín. *La casa de cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar-Chocano-Eguren)*. Prólogo por Luis Alberto Sánchez. Colofón por José Carlos Mariátegui. 5 ed. Lima, Peisa, 1974.

ALFARO, Hugo R. *Navegar es necesario; Quijano y el Semanario "Marcha"*. Montevideo, Banda Oriental, 1984.

AMORIM, Enrique. *Horizontes y bocacalles*. Montevideo, Arca, 1968.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos; de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANTELO, Raúl. "Veredas de enfrente: Martinfierrismo, Ultraísmo, Modernismo". *Revista Iberoamericana*, nos. 160-161, julio-diciembre 1992.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: Cultura y política*. Prólogo de Sylvia Saïtta. Buenos Aires, Losada, 1994.

_____. *Aguafuertes uruguayas y otras páginas*. Prólogo de Omar Borré. Montevideo, Banda Oriental, 1996.

_____. *El amor brujo*. 3 ed. Buenos Aires, Losada, 1997.

_____. *Obras*, v. ii, *Aguafuertes*. Ensayo preliminar de David Viñas. Buenos Aires, Losada, 1998.

ARTUCIO, Leopoldo C. *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo, Nuestra Tierra, 1971. (Montevideo no. 5).

ASSUNÇÃO, Fernando y BOMBET FRANCO, Iris. *La ciudad vieja*. Montevideo, Cuadernos del Boston. (Montevideo no.1).

AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato; una antropología de la sobremodernidad*. Trad. Margarita N. Mizraji. 4 ed. Barcelona, Gedisa, 1998.

AZAROLA GIL, Luis Enrique. *Los orígenes de Montevideo, 1607-1749*. Montevideo, Barreiro y Ramos, s/f.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales; memorias y esperanzas colectivas*. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires, Nueva Visión, Col. Cultura y Sociedad, 1991.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. 2 ed. Trad. Ernestina de Chapourcin. México, Fondo de Cultura, 1975.

_____. *La terre et les rêveries du repos; essai sur les images de l'intimité*. 17 reimp. París, José Corti, 1997.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 7 ed. México, Siglo Veintiuno, 1997.

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela; trabajos de investigación*. Trad. H. S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1985.

BARTHES Roland "Proust y los nombres". En: *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo Veintiuno, 1973.

_____. "Sémiologie et urbanisme". *Architecture d'aujourd'hui*, no. 153, dic. 1970-enero 1971, pp.11-13.

BARRÁN, José Pedro. "Real de Azúa: *El impulso y su freno*". *Tercera orilla* 3 y 4, diciembre 1988, pp.38-39.

BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín. "Las clases populares en el Montevideo del novecientos". En: Barrán, José Pedro *et al.*. *Sectores populares y vida urbana*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1984, pp.11-36.

BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo y PORZECANSKI, Teresa, directores. *Historias de la vida privada en el Uruguay. v 2, El nacimiento de la intimidad, 1870-1920. Montevideo, Taurus, 1996. v.3, Individuo y soledades, 1920-1990. Montevideo, Taurus, 1998.*

BASSOLS, Mario *et al.* *Antología de sociología urbana*. México, UNAM, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos*. Trad. y prólogo Rafael Alberti. 2 ed. México, Coyoacán, 1999.

_____. *Edgar Allan Poe*. Trad. Emilio Olcina Aya. México, Fontamara, 1989.

_____. *Les fleurs du mal*. (Ed. de 1861). Introd. de Claude Pichois. Paris, Gallimard, 1975.

_____. *Las flores del mal*. Trad., sel. y comentarios de Edmundo Gómez Mango. Montevideo, Banda Oriental, 1970.

_____. *Le peintre de la vie moderne*. En: *Oeuvres complètes*, II. Texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois. Paris, Gallimard, 1975, pp.683-724 y 1413-1421.

_____. *Pequeños poemas en prosa*. Trad. Enrique Díez Canedo. Litografías Maurice de Vlaminck. México, Aldus, 1995.

_____. *Salones y otros escritos sobre arte*. Introd., notas y biografías de Guillermo Solana. Trad. Carmen Santos. Madrid, Visor, 1996.

BENEDETTI, Mario. *Literatura uruguaya; siglo XX*. 2 ed. Montevideo, Alfa, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Cuadros de un pensamiento*. Sel., cronología y postfacio de Adriana Mancini. Trad. Susana Mayer. Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.

_____. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.

_____. "El narrador". En: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Introd. y sel. Eduardo Subirats. Trad. Roberto Blatt. 2 ed. Madrid, Taurus, 1999. pp.111-134.

_____. *Imaginación y sociedad; Iluminaciones I*. 3 ed. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998.

_____. *Poesía y capitalismo; Iluminaciones II*. 4 ed. Prólogo y trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998.

_____. *Tentativas sobre Brecht; Iluminaciones III*. Prólogo y trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI, 1971.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire; la experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México, Siglo Veintiuno, 1988.

BETTIN, Gian Franco. *Los sociólogos de la ciudad*. Trad. Mariuccia Galfetti. Barcelona, Gustavo Gili 1982.

BORGES, Jorge Luis. "Macedonio Fernández". *Sur* 209-10, marzo-abril 1952, pp.145-147.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa, 1926.

_____. *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

_____. *Textos recobrados; 1919-1929*. Barcelona, Emecé, 1997.

BRUSS, Elisabeth W. "L'autobiographie considerée comme acte littéraire". *Poétique* 17, 1974, pp.14-26.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García, prólogo de Helio Piñón. Barcelona, Península, 1987.

CAETANO, Gerardo. "Del primer batllismo al terrismo. Crisis simbólica y reconstrucción del imaginario colectivo". *Cuadernos del CLAEH*, Montevideo, 1989/1, pp.85-106.

_____. "Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario". En: BARRAN, José Pedro; CAETANO, Gerardo y PORZECANSKI, Teresa, directores. *Historias de la vida privada en el Uruguay; v.3, Individuo y soledades, 1920-1990*. Montevideo, Taurus, 1998. pp.17-61.

CAETANO, Gerardo y RILLA, José. *Historia contemporánea del Uruguay; de la Colonia al MERCOSUR*. Montevideo, Fin de Siglo, 1998. Col. CLAEH.

CAETANO, Gerardo y RILLA, José. "El Uruguay de los atajos (El golpe del 33, la dictadura y la transición en el pensamiento de Carlos Quijano)". *Tercera orilla* 3 y 4, diciembre 1988, pp.8-18.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Trad. Aurora Bernárdez. México, Minotauro, 1995.

_____. *Marcovaldo; o sea las estaciones en la ciudad*. Trad. Juan Ramón Masoliver. Madrid, Siruela, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos". En: FERNANDEZ Moreno, C., ed. *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1979. 279-300.

CAMPRA, Rosalba (coord.). *La selva en el damero; espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Giardini, 1989.

CARMONA, Liliana. "De fortificaciones y ciudad". *Cuadernos de Marcha*, tercera época, año X no. 100, diciembre 1994, pp.23-27.

CASTELLANOS, Alfredo R. *Montevideo en el siglo XIX*. Montevideo, Nuestra Tierra, 1971. (Serie Montevideo no.3).

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Trad. Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini. Barcelona, Tusquets, 1983.

CASTRO, Manuel de. *Historia de un pequeño funcionario*. Montevideo, Bertani, 1928.

CASULLO, Nicolás ed. *El debate modernidad/posmodernidad*. 5 ed. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.

CERTEAU, Michel de *La invención de lo cotidiano*. I. *Artes de hacer*. Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard. Trad. Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.

CIANCIO, Gerardo. *La ciudad inventada; Montevideo en la escritura poética y en las letras de canciones en los siglos XIX y XX*. Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1997.

COHN, Dorrit. *Transparent minds; narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey, Princeton University Press, 1983.

COSSE, Rómulo. *Fisión literaria: narrativa y proceso social*. Montevideo, Monte Sexto, 1989.

CRUCES, Francisco. "Desbordamientos. Cronotopía en el tardomoderno". *Versión* no. 7, octubre 1997, pp.135-159.

CHABOT, Georges. *Las ciudades*. Trad. Rosa Ascón Borrás. Barcelona, Labor, 1972.

DOSTOYEVSKI, Fedor. *Memorias del subsuelo*. Trad. Mariano Orta Manzano. 2 ed. Barcelona, Juventud, 1998.

DUJARDIN, Édouard. *Han cortado los laureles*. Prólogo de Valéry Larbaud. Trad. de Roberto Yahni. Madrid, Alianza, 1973.

ECHAVARREN, Roberto. *Margen de ficción; poéticas de la narrativa hispanoamericana*. México, Mortiz, 1992

ELIOT, T.S. *Tierra baldía; Cuatro cuartetos*. Trad. Angel Flores y Vicente Gaos. 2 ed. México, Coyoacán, 1997.

ENGELS, Federico. *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. 2 reimp. México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.

ESCOLAR, Marcelo, LIERNUR, Jorge Francisco y PÍREZ, Pedro. "La condición metropolitana". *Punto de Vista* XVIII no. 53, noviembre 1995, pp.1-19.

FERNANDEZ, Macedonio. *Papeles*. Presentación y selección por Adolfo de Obieta. 2 ed. Buenos Aires, Eudeba, 1967.

_____. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. *Obras completas*, tomo vi. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1975.

_____. FERNANDEZ, Macedonio. *Adriana Buenos Aires; última novela mala*. *Obras completas*, v.v. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1974.

_____. *Poesías completas*. Madrid, Visor, 1991.

FERREIRO, Alfredo Mario, *El hombre que se comió un autobús; poemas con olor a nafta*. Montevideo, Banda Oriental, 1998 (edición y prólogo de Pablo Rocca).

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 18 ed. México, Siglo Veintiuno, 1997. (Teoría y crítica).

FOUCAULT, MICHEL. "Espacios otros". Trad de Marie Lourties. En: *Versión* no. 9, abril 1999, pp. 15-26. "Of other spaces". En: *Diacritics*, Spring 1986, pp.22-27.

"Des espaces autres". En: *Architecture-Mouvement-Continuité*, octubre 1984.

FOUCAULT, Michel. "Space, knowledge, and power". En: *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow. New York, Pantheon, 1984, pp.239-256.

FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?" Trad. Hugo Savino. En: *Conjetural; Revista psicoanalítica* no. 4, 1984. pp.87-111.

FRISBY, David. "Georg Simmel, primer sociólogo de la modernidad". En: PICÓ, Josep (prefacio, introducción y compilación). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988, pp.51-86.

GARCÍA CANAL, María Inés. "Foucault, filósofo del espacio". En: *Versión* no. 9, abril 1999, pp. 43-68.

GARCIA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Ed. de María Clementa Millán. 9 ed. Madrid, Cátedra, 1998.

GENETTE, Gérard y Todorov, Tzvetan, eds. *Littérature et réalité*. París, Seuil, 1982.

GORELIK, Adrián. "Correspondencias. La 'ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura". En: *Block no. 3*. Buenos Aires, CEAC, noviembre 1998, pp.88-97.

_____. *La grilla y el parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Univ. Nacional de Quilmes, 1998.

_____. "Historia de la ciudad e historia intelectual". *Prismas*, Revista de historia intelectual, no.3, 1999, pp.209-223.

--- "Miradas sobre Buenos Aires: itinerarios". *Punto de Vista XIV* no. 41, diciembre 1991, pp.21-28.

GORELIK, Adrián y SILVESTRI, Graciela. "El pasado como futuro; una utopía reactiva en Buenos Aires". *Punto de Vista XV* no. 42, abril 1992, pp.22-26.

GYMPEL, Jan. *Historia de la arquitectura; de la antigüedad a nuestros días*. Hong Kong, Könemann, 1996.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. 4 ed. París, Hachette, 1993.

_____. "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique* 12, 1972, pp.465-485.

_____. "Texte et architecture". *Poétique* 73, 1988, pp.3-26.

_____. "Un discours contraint". En: GENETTE, Gérard y Todorov, Tzvetan, eds. *Littérature et réalité*. París, Seuil, 1982, pp.119-181.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas. I. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*. México, Siglo Veintiuno, 1983.

_____. *Obras completas. II. El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las hortensias*. México, Siglo Veintiuno, 1983.

_____. *Obras completas, III. Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones*. México, Siglo Veintiuno, 1983.

HUGO, Víctor. *Nuestra Señora de París*. Introd. Arturo Soto Alabarce. 11 ed. México, Porrúa, 2000.

IBÁÑEZ, Sara de. *Canto a Montevideo*. Montevideo, Comisión Municipal de Cultura, 1941.

INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO. Servicio de Relaciones Públicas y Comunicaciones. "Presentación Plan Montevideo. Intervención del señor Intendente Municipal arquitecto Mariano Arana ante la Junta Departamental el 18 de diciembre de 1997". www.uruguaytotal.com.

_____. "Una crónica de Montevideo". De: ARAÚJO, Orestes. *Diccionario geográfico del Uruguay*. 2 ed. Montevideo, 1912. www.uruguaytotal.com.

JOYCE, James. *Ulises*. Trad. José Ma. Valverde. 6 ed. Barcelona, Bruguera Lumen, 1982. 2 v.

KERIK, Claudia, ed.. *En torno a Walter Benjamin*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

KOHAN, Martín. *Zona urbana; ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

LEJEUNE, Philippe. "Le pacte autobiographique". *Poétique* no.14, 1973, pp.137-162.

JOYCE, James. *Ulises*. Trad. José Ma. Valverde. 6 ed. Barcelona, Bruguera Lumen, 1982. 2 v.

LUCCHINI, Aurelio. *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Montevideo, Nuestra Tierra no. 6, 1969.

LYNCH, Kevin. "La ciudad como medio ambiente". En: *Scientific American. La ciudad*. Trad. Guillermo Gayá Nicolau. Madrid, Alianza, 1967. pp.245-258.

MAGGI, Carlos. *Sociedad y literatura en el presente: el boom editorial*. Capítulo Oriental no.3. Montevideo, CEDAL, 1968.

MALLEA, Eduardo. *La ciudad junto al río inmóvil*. Buenos Aires, Sur, 1936.

_____. *Historia de una pasión argentina*. Prólogo de Francisco Romero. 20 ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

MARSILIO, Horacio de. *El lenguaje de los uruguayos*. Montevideo, Nuestra Tierra no. 24, 1969.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *La cabeza de Goliath, microscopía de Buenos Aires*. 2 ed. aumentada. Buenos Aires, Emecé, 1947.

_____. *Radiografía de la Pampa. Edición crítica*. Leo Pollman, coord. 2 ed. Madrid, México, ALLCAXX/Fondo de Cultura. (Col. Archivos no. 19).

MARTINEZ MORENO, Carlos. *Literatura uruguaya*, v. I. Montevideo, Cámara de Senadores, 1993.

MARTORELLI, Horacio. *La sociedad urbana*. Montevideo, Nuestra Tierra no. 14, s/f.

MELAZZI, Gustavo. *¿Y si nos animamos?; ideas para el Montevideo del próximo siglo*. Montevideo, Banda Oriental, 1999.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia; la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996.

--- "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". En: LERNER, Lía Schwartz y LERNER. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, 1984, pp.487-496.

MONCAN, Patrice de. *Guide littéraire des passages de Paris*. París, Hermé, 1996.

MONSIVÁIS, Carlos. "Cultura urbana y creación intelectual". *Texto Crítico* 14, pp.9-27.

MONTALDO, Graciela. "Espacio y nación". *Estudios*, año 3 no. 5. Caracas, enero-junio de 1995, pp. 5-17.

MOREY, Miguel. "Fragmentos para una geografía del infierno". *Versión* no. 9, abril 1999, pp.27-42

MORO, Tomás. *Utopía*. Trad. Madrid, M.E., 1996. (Clásicos de siempre)

NIETZSCHE, Friedrich. "De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida". En: Alberto Vital (selección, prólogo y notas), *Ensayistas alemanes (siglos XVIII-XIX)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp.197-274.

NOUSS, Alexis. *La modernidad*. Trad. Publicaciones Cruz. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Publicaciones Cruz, 1997 (Qué Sé?).

ODDONE, Juan. *El Uruguay en los años treinta: la crisis política y sus protagonistas*. Montevideo, Fac. de Humanidades y Ciencias, Univ. de la República, 1988.

_____. *La formación del Uruguay moderno; la inmigración y el desarrollo económico-social*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.

ORTIZ SARALEGUI, Juvenal. *Palacio Salvo; poemas*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1927.

PARRA DEL RIEGO, Juan. *Nocturnos, polirritmos y otras páginas*. Montevideo, Banda Oriental, 1998. (Selección y prólogo de Idea Vilariño)

_____. *Polirritmos*. Enciclopedia Uruguayana no. 41. Montevideo, Arca, 1969.

_____. *Nocturnos y otros poemas*. Selección y estudio de Idea Vilariño. Montevideo, Ediciones Populares, 1965.

PELUFO, Gabriel. "La cultura en la era terrista". *Tercera orilla* 3 y 4, diciembre 1988, pp.21-24.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Trad. Jesús Camarero. Barcelona, Montesinos, 1999.

PICO, Joseph, ed. *Modernidad y posmodernidad*. Madrid, Alianza, 1990.

PI HUGARTE, Renzo y VIDART, Daniel. *El legado de los inmigrantes - I afroamericanos y fronterizos*. Montevideo, Nuestra Tierra no. 29, 1969. II. *Los europeos*. Nuestra Tierra no. 39, s/f.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales; la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 200

_____. *El relato en perspectiva; estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno/UNAM, 1998.

POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias. Las aventuras de Arthur Gordon Pym. Relatos cómicos*. Trad. Ma.Victoria Tealdo Simó. Prólogo Isabel Guillén Pardo. Madrid, Edimat, s/f.

_____. *Tales, poems, essays*. London/Glasgow, Collins, 1963. (Collins Classics 592).

QUIROGA, Horacio. *Cuentos escogidos*. Prólogo de Guillermo de Torre. 3 ed. Madrid, Aguilar, 1962.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

_____. *La generación crítica; 1939-1969*. Montevideo, Arca, 1972.

_____. "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)". *En: La novela en América Latina; panoramas 1920-1980*. México, Fundación Ángel Rama/Univ. Veracruzana, 1986. pp.99-202.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura, 1989.

_____. *Paradojas de la letra*. Caracas, eXcultura/Univ. Andina Simón Bolívar, 1996.

REAL DE AZUA, Carlos. *El impulso y su freno, tres décadas de batllismo y las raíces de la crisis uruguaya*. Montevideo, Banda Oriental, 1964.

RELA, Walter. *Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya 1835-1968*. Montevideo, Banda Oriental, 1969.

RIAL, Juan. "Situación de la vivienda de los sectores populares de Montevideo, 1889-1930". En: BARRÁN, José Pedro y otros. *Sectores populares y vida urbana*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1984, pp.137-160.

RINCON, Carlos. "Metrópolis modernas, ciudades imaginarias y megalópolis hiperreales". En: *La no simultaneidad de lo simultáneo; postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995. pp.79-101

RIVERA, Jorge B. "Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa". En: VI CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA. *Actas*, 2-5 de octubre 1991. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1993, pp.xxvii-xxxviii.

ROCCA, Pablo (sel. y prólogo). *El cuento urbano; 1920-1930*. Montevideo, Banda Oriental, 2000.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1966.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica; las ciudades y las ideas*. 2 ed. México, Siglo Veintiuno, 1976.

ROSS, Stanley R. y MCGANN, Thomas F., eds. *Buenos Aires 400 años*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1985.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Trad. Josep M. Ferrer-Ferrer, Salvador Tarragó Cid. 10 ed. Barcelona, Gustavo Gilli, 1982.

SADOUL, Georges. *Las maravillas del cine*. Trad. José de la Colina. 2 ed. México, Fondo de Cultura, 1981.

SAER, Juan José . "La literatura y los nuevos lenguajes". En: FERNANDEZ Moreno, C., ed. *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1979, pp.301-316.

SAID, Edward. W. "Cultura e imperialismo: temas de la cultura de resistencia". En: *Hechos/Ideas*, julio-sept. 1995, pp.20-22.

_____. *El mundo, el texto y el crítico*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona, Debate, 2004.

_____. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid, Libertarias, 1990.

SÁNCHEZ, Florencio. *Teatro*. 5 ed. Buenos Aires, Sopena, 1961.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo; civilización y barbarie*. Prólogo y notas de Roberto Yahni. Madrid, Alianza, 1970.

_____. *Recuerdos de provincia*. Prólogo de Guillermo de Torre. Estella, España, 1971.

_____. *Viajes por Europa, África i América; 1845-1847*. Edición crítica, Javier Fernández, coord. 2 ed. Madrid, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos no. 27).

SARLO, Beatriz. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". *Punto de Vista* XV no. 42, abril 1992, pp.15-21.

_____. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

_____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. Col. Cultura y Sociedad.

SARTRE, Jean Paul. *La náusea*. 9 ed. Trad. Aurora Bernárdez. México, Época, s/f.

SCHINCA, Milton. *Boulevard Sarandí; 250 años de Montevideo: anécdotas, gentes, sucesos*. V.I. 3 ed. Montevideo, Banda Oriental, 1977.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte; Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993.

_____. *Las vanguardias literarias latinoamericanas; textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra; el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid, Alianza, 1997.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. Salvador Mas. Barcelona, Península, 1986.

_____. *On individuality and social forms*. D. N. Levine, ed. Univ. Of Chicago Press, 1971.

SLAWINSKI, Janusz. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias". En: NAVARRO, Desiderio, sel. y trad. *Textos y*

contextos; una ojeada en la teoría literaria mundial. La Habana, Arte y Literatura, 1989. v. II, pp.265-287.

STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique* 3, 1970, pp.257-265.

_____. "Jalones para una historia del concepto de imaginación". En: *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid, Taurus, 1974, pp.137-153.

STORNI, Alfonsina. *Antología poética*. Pról. de Susana Zanetti. 19 ed. Buenos Aires, Losada, 1997.

TIETZ, Jürgen. *Historia de la arquitectura del siglo XX*. Trad. Ambrosio Berasain Villanueva. Hong Kong, Könemann, 1999.

TORRES FIERRO, Danubio. *El humorismo y la crónica*. Capítulo Oriental 30. Montevideo, CEAL, 1968.

TROCHON, Ivette. "De grelas, cafishios y piringudines". En BARRAN, José Pedro; CAETANO, Gerardo y PORZECANSKI, Teresa, coords. *Historias de la vida privada en el Uruguay; v.3, Individuo y soledades, 1920-1990*. Montevideo, Taurus, 1998, pp.62-103.

ULLA, Noemí. *Identidad rioplatense, 1930 la escritura coloquial; (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1990.

URUGUAY. CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN. *El libro del centenario del Uruguay, 1825-1925*. Dir. Perfecto López Campaña. Montevideo, Agencia de Publicidad Capurro, 1925. Ed. Ministerio de Educación Pública.

VANCE, Eugene. "Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie". *Poétique* 14, 1973, p163-177.

VAZQUEZ RIAL, Horacio (dir.) y otros. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, 1996.

VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo, Trilce, 1996.

_____. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 2 ed. México, Fondo de Cultura, 1990.

_____, ed. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Sel. y prólogos de Hugo Achúgar y Hugo J. Verani. México, UNAM, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". En OCAMPO, Aurora M. (ed). *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Prólogo de Ernesto Mejía Sánchez. México, UNAM, 1973, pp.183-197.

VIDART, Daniel y PI HUGARTE, Renzo. *El legado de los inmigrantes II - los europeos*. Nuestra Tierra no. 39, 1969.

VITALE, Ida. "El otro Montevideo". *Cuadernos de Marcha*, tercera época, año ix no. 94, mayo 1994, pp. 64-65.

VOLOSHINOV, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. Rosa María Rúsovich. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

WILDE, Oscar. *Ensayos y artículos*. Versión Elena Cortada de la Rosa, prólogo y presentación Francesc LL. Cardona. Barcelona, Edicomunicación, 1999.

_____. *El retrato de Dorian Gray*. Trad. Beatriz Torreblanca. Madrid, Valdemar, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Paidós, 2001.

_____. *La política del Modernismo; contra los nuevos conformistas*. Comp. e introd. de Tony Pinkney. Buenos Aires, Manantial, 1997.

ZUBIAURRE, María Teresa. "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia". En: *Polígrafías* 1, 1996, pp.199-218.

_____. *El espacio en la novela realista; paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura, 2000.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay; crítica de su literatura*. V.III, *La promoción del Centenario*. 3 ed. Montevideo, Nuevo Mundo, 1967.

DE CONSULTA

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8 ed. México, Porrúa, 2004.

DEMOUGIN, Jacques (dir.) *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures; littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris, Larousse, 1985.

Encyclopaedia Universalis France S.A., 1998. CD Room.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Ed. revisada por Josep-Maria Terricabras. Barcelona, Ariel, 1994.

LENTRICCHIA, Frank y McLAUGHLIN, Thomas, eds. *Critical terms for literary study*. 2 ed. Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro; dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona, Paidós, 1998.