

ABSTRACT

Title of dissertation: **VISIONES Y RE-VISIONES: EL ESPACIO DE LA NACIÓN EN LA NARRATIVA URUGUAYA DEL RETORNO A LA DEMOCRACIA**

Elizabeth G. Rivero, Doctor of Philosophy, 2005

Directed By: Professor Saúl Sosnowski
Department of Spanish and Portuguese

In this dissertation, I analyze the textual strategies that enable literature to explore a multiplicity of “other nations” emerged after the fragmentation of Anderson’s “imagined community”. My analysis is focused on spatial images in some novels published in Uruguay in the post-dictatorship period (1985 to the present). These post-dictatorial re-visions are based on the demolition of the old homogenous and essentialist conceptions of the nation, and their aim is to foster a permanent dialogue of complementary/opposite community models, rather than establish themselves as the official one.

I study the novels *La casa de enfrente* (1988) by Alicia Migdal, *Perfumes de Cartago* (1994) by Teresa Porzecanski and *Cañas de la India* (1995) by Hugo Achugar to show how the traditional ideas about the nation, identity, memory, and history are re-written from a feminist/feminine point of view. These texts emphasize

the political significance of the space of the house, and the deletion of borders between the private and public spheres, as well as between the local and the global.

In the novels *Trampa para ángeles de barro* (1992) by Renzo Rosselló, *Estokolmo* (1998) by Gustavo Escanlar and *Caras extrañas* (2002) by Rafael Courtoisie, I argue that the choice of narrative genre implies a sordid image of the community. Moreover, the geographical trajectories of the characters convey a rhetoric that fragments the urban map, and develops ghettos.

Finally, in *El camino a Ítaca* (1994) by Carlos Liscano (1949), *Un amor en Bangkok* (1994) by Napoleón Baccino Ponce de León (1947) and *Cielo de Bagdad* (2001) by Tomás de Mattos (1947) I explore how a new national imaginary is restructured in the light of transnational migrations and the internationalization of symbolic markets. To that end, the novels resort to the literary tradition through intertextuality, re-signifying the power of literature to interpret the new identity realities and “dream” of alternative world models, thus creating a post-modern “utopia”.

**VISIONES Y RE-VISIONES: EL ESPACIO DE LA NACIÓN EN LA
NARRATIVA URUGUAYA DEL RETORNO A LA DEMOCRACIA**

By

Elizabeth Gladys Rivero

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2005

Advisory Committee:
Professor Saúl Sosnowski, Chair
Professor Sandra Cypess
Professor Laura Demaría
Professor Roberto Korzeniewicz
Professor Juan Carlos Quintero

© Copyright by
Elizabeth Gladys Rivero
2005

A mi familia

Agradecimientos

I want to extend my gratitude to all the people who have contributed to the completion of this dissertation. The list is so extensive that I know that, if I tried to mention them all, I would unjustly leave some of the names behind. Therefore, I express my warmest thanks to all and everyone who, in some way or another, made possible this step in my academic career.

I am indebted to my family that has always supported and encouraged me in all my endeavors. I want to expressly acknowledge the guidance of my dissertation advisor, Prof. Saúl Sosnowski, as well as of the rest of my dissertation committee, Prof. Sandra Cypess, Prof. Laura Demaría, Prof. Roberto Korzeniewicz and Prof. Juan Carlos Quintero-Herencia. Finally, this dissertation would not have been possible without the graduate classes I had the pleasure to attend at the Department of Spanish and Portuguese, University of Maryland, College Park, and the contributions of my fellow graduate students.

Índice

Agradecimientos	iii
Índice.....	iv
Introducción: Uruguay, dictadura y después: nación y narrativa en los tiempos posmodernos	1
La nación uruguaya pos-dictadura: ¿borradura o re-inscripción?.....	1
Nación y narración: visiones/re-visiones	14
Cartografía cultural	26
Capítulo 1: Virtudes privadas, vicios públicos: la casa y las contra-narrativas comunitarias femeninas.	29
Cartografía femenina	29
Nación, posdictadura y escritura femenina.....	34
La “privatización” de lo público y la “publicación” de lo privado.....	41
La “glocalización” o las novelas como “etnografías de viaje”	51
Nuevos lenguajes, nuevas economías textuales.....	55
“Fundación rizomática” o “memoria democrática” de la nación.....	70
Conclusiones.....	79
Capítulo 2: La “ghettoificación” del país y la literatura	81
Narrativa joven y posdictadura	82
Nuevas visiones: juventud y nación.....	90
Re-visiones del testimonio.....	96
Del voyeur a las prácticas espaciales: Montevideo y la escritura de la ciudad.....	108
La ghettoificación de la ciudad y la literatura.....	127
Conclusiones.....	137
Capítulo 3: De los restos del naufragio a la pos-utopía.	139
Literatura y utopía.....	140
Viaje a ninguna parte	148
“Fronterías”	164
Conclusiones.....	184
Conclusiones: Narrativa y nación después de Onetti.....	187
Un solo país.....	188
Después de Onetti	191
“Detrás de nosotros no hay nada”	193
“Fuera de nosotros no hay nada, nadie”	203
La salvación por la escritura	211

Introducción: Uruguay, dictadura y después: nación y narrativa en los tiempos posmodernos

La nación uruguaya pos-dictadura: ¿borradura o re-inscripción?

Una de las temáticas que con más ardor se han discutido internacionalmente a fines del siglo XX e inicios del nuevo milenio, tiempos signados por el capitalismo avanzado y la globalización, ha sido cómo aproximarse al tema y al concepto de “nación”. En momentos en que el Estado, otrora fuerte emisor de discursos nacionalistas que unían a los ciudadanos, ha perdido su poder de representación, cuando los capitales especulativos circulan desconociendo las fronteras nacionales, cuando los flujos comunicacionales hacen otro tanto, cuando la desterritorialización y los fenómenos migratorios se han convertido en moneda corriente, parece acertado preguntarse acerca de la vigencia o agotamiento de la nación, al menos en los términos en los que se la ha discutido hasta ahora. Las respuestas de los pensadores han sido variadas. Por un lado, el teórico indio Arjun Appadurai, director del Proyecto Globalización de la Universidad de Chicago, ha señalado que la mediación electrónica y las migraciones diaspóricas, dos efectos de la globalización, auspician la superación del Estado-nación ya que estimulan la imaginación y permiten pensar en “otras vidas posibles” ligadas a criterios identitarios transnacionales¹. De hecho, Appadurai considera que la materia prima para tal reconfiguración se encuentra presente en la actualidad. Así como la prensa y la literatura colaboraron en la consolidación de los Estados-nación, los nuevos tipos de mediación y la variedad de

esferas públicas diaspóricas apuntan a la conformación de un novel orden posnacional.

Por otro lado, pensadores como Stuart Hall y Homi Bhabha (cuyas propuestas dialogan con el pensamiento de Jean-Francois Lyotard)², más que sostener la superación de la idea de nación, hablan de su reformulación de acuerdo a las nuevas experiencias que traen consigo la posmodernidad³, el capitalismo avanzado y la globalización. Hall ha indicado que, si bien los grandes discursos de la Modernidad parecían asegurar la desaparición de la pasión nacionalista, y con ella todo apego a la nación y a otros supuestos “particularismos arcaicos” como la tribu, la región y el lugar, ésta no se ha producido. Por el contrario, a pesar de que sí se ha dado un debilitamiento del Estado-nación, se han consolidado integraciones supra-nacionales (de carácter económico, fundamentalmente, y, en menor medida, político y cultural) y se han fortalecido las identidades locales (nacionalismos subsumidos por los Estados-nación y movimientos por la autonomía regional). En otras palabras, según Hall, el Estado-nación se ha erosionado sin desaparecer, y junto a él han surgido identificaciones por debajo y por encima de su nivel (“Culture, Community, Nation”).

En *The location of culture* (1994) Homi Bhabha descarta toda visión “historicista” de la nación, de acuerdo con la cual la misma se mantendría históricamente imperturbable y reclama una dimensión “temporal” capaz de reconocer las variaciones marcadas por el paso del tiempo. Lo que es aún más importante, rechaza sus visiones “holísticas” y “horizontales”, y hace hincapié en los discursos contradictorios y complementarios que emanan de las diferentes categorías desde las que puede ser leída la nación: género, clase social, etnia, cultura, edad, etc.

De hecho, es precisamente en esos espacios intersticiales, donde las diferencias se superponen o excluyen, que se negocia la experiencia colectiva de la nación (1). En términos similares, Mary-Louise Pratt elabora el concepto de “zona de contacto” para referirse a la co-presencia tanto espacial como temporal de individuos que anteriormente estaban separados por distancias geográficas e históricas y cuyas trayectorias ahora se encuentran (*Imperial Eyes* 7). Esta noción es particularmente útil si se tiene en cuenta las migraciones multidireccionales que signan el siglo XX y los inicios del nuevo milenio.

En el caso concreto de América Latina, parece lícito preguntarse junto a Roberto Schwarz: “La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla?”⁴ Éste era precisamente el título de su ponencia en el Coloquio de Yale (abril de 1994) cuando, convocados por Josefina Ludmer, una serie de latinoamericanistas se reunió para discutir la forma de construir una “máquina de leer fin de siglo” y, en ese sentido, desgranó una multiplicidad de tópicos polémicos que iban de la discusión modernidad/posmodernidad a la existencia de la literatura en la era de la información visual (*Las culturas de fin de siglo* 9). Schwarz analiza el caso de Brasil y concluye que la referencia a la nación “entera” llega hasta la modernización desarrollista de los sesenta y cae definitivamente en los ochenta, produciéndose una progresiva borradora, “no solamente de la idea: del imaginario, de la referencia, de la política” de nación (9).

En Uruguay, a partir del retorno a la democracia (1985), y fundamentalmente en el correr de los años noventa, se han sucedido numerosos seminarios y publicaciones cuyo objetivo ha sido la relectura de la identidad y la nación. Hugo

Achugar tendrá una labor destacada a la hora de analizar la identidad⁵ nacional en función de la pasada dictadura, la integración al Mercosur y el fin de siglo. En “Uruguay, el tamaño de la utopía”, incluido en *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*(1992), Achugar desarrolla el imaginario del “país petizo”, según el cual la pequeñez territorial del Uruguay, rodeado por dos “gigantes”, nunca fue asumida de manera positiva y, en consecuencia, el país debió recurrir a la soberbia y otros mecanismos compensatorios (como autoimaginarse el “campeón cultural” de América) para combatir su vivencia de inferioridad. *La balsa de la Medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay* (1994), metaforiza en su título (tomado del cuadro de Théodore Géricault) los avatares de la cultura uruguaya de la restauración democrática, en la que no existe un proyecto coordinado ya que los agentes culturales luchan por la salvación individual, sin que nadie logre imponer un curso fijo a esa balsa que va a la deriva. En “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación”, que forma parte de *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias* (1995), Achugar da cuenta de la necesidad (luego del revulsivo que implicó el quiebre institucional) de ver la nación como un lugar de negociación y conversación en el que participen los diferentes sectores sociales, construyéndose así una “memoria democrática” múltiple y contradictoria.

Hay también publicaciones que se ocupan de los distintos momentos históricos que contribuyeron a la elaboración de diferentes proyectos de nación, como por ejemplo *La construcción de la identidad uruguaya* (2001) donde, luego de posicionarse dentro de las corrientes “constructivistas” que consideran a la nación

como un proceso histórico de construcción colectiva, Carolina González Laurino indica cuatro momentos claves en tal proceso de conformación: creación del Estado, nacimiento del Uruguay moderno, tres primeras décadas del siglo XX y crisis del modelo de país, fundamentalmente a partir de los sesenta. Por su parte, *La trama de la identidad nacional* (1997-2000) de Daniel Vidart es una obra de carácter general que en sus tres tomos rastrea cómo se fue hilvanando la identidad nacional a través del estudio del elemento indígena, el negro, el gaucho, el criollo y el inmigrante.

En *La nación tiene cara de mujer* (1995), María Inés de Torres plantea que cada época, además de trazar sus mapas geográficos de la patria, traza un mapa de los géneros. De este modo, analiza las significaciones de las asociaciones de la patria con la figura femenina a lo largo del siglo XIX. En *Caudillo, estado, nación* (1990) Abril Trigo afirma que desde la consolidación del Estado moderno uruguayo todo intento de confirmar o subvertir el *status quo* ha estado indefectiblemente ligado al ideologema del caudillo. Posteriormente, en *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya* (1997), Trigo hace un llamado a repensar la nación y construir un nuevo imaginario plural desde lo residual puesto que es en el margen donde vive una multiplicidad de subculturas “linyeras” que se resisten a ser encuadradas dentro de la “Cultura” oficial. El artículo de Gerardo Caetano “Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario”, incluido en el libro *Historias de la vida privada en el Uruguay* (1996-1997), editado por el propio Caetano junto a José Pedro Barrán y Teresa Porzecanski, explora el imaginario social consolidado fundamentalmente en la primera década del siglo XX y que apuntara a la “hiperintegración” de una sociedad muy diversa como

consecuencia de la fuerte inmigración, más que a la armonización de la diferencia sobre la base de sus tradiciones preexistentes. Los ecos de este imaginario social de la segunda modernización habrían de extenderse hasta el presente.

En *1975: año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura* (1996), las historiadoras Vania Marcarián e Isabela Cosse señalan el resurgir del interés por la dictadura en los años noventa, candente en la restauración y debilitado con la ratificación popular de la “Ley de Impunidad”. Analizan esa “zona de penumbra” que representó la fractura dictatorial y los esfuerzos del régimen por re-inscribir los contenidos identitarios nacionales, concentrándose en el año 1975, denominado “Año de la Orientalidad”. En una óptica similar, en *La patria en escena: estética y autoritarismo en Uruguay: textos, monumentos, representaciones* (2000), Emilio Irigoyen deconstruye el legado estético de la dictadura militar, de índole neoclásica fundamentalmente, estilo que el autor vincula a regímenes totalitarios. Señala también que los procedimientos utilizados por el régimen para plasmar el “ser nacional” no eran originales ya que habían sido utilizados anteriormente por la dictadura de Latorre y, a su juicio, no resultaron exitosos.

Retomando la pregunta de Schwarz en el Coloquio de Yale, en el contexto uruguayo la referencia nacional no ha sido olvidada sino que se la ha abordado desde una perspectiva crítica, acorde con las nuevas coyunturas históricas. Sectores antes marginalizados de la elaboración y circulación de discursos tales como los jóvenes, la tercera edad, las mujeres, los descendientes de indígenas, los negros, los inmigrantes, los homosexuales, comienzan a arrojar “piedras en el charco” de las nociones clásicas de nación, poniendo al descubierto sus falacias y su total incapacidad para dar cuenta

de la realidad finisecular y de comienzos de un nuevo milenio. Según Eric Hobsbawm -cuyo pensamiento sería catalogado por Anthony Smith como “modernista” en cuanto considera que la idea de nación es reciente y tendría su origen en la edad de las revoluciones a finales del siglo XVIII, por oposición a las teorías “perennialistas” que la rastrean en las civilizaciones más tempranas (4) - sobre todo a partir del siglo XIX se han articulado diferentes ideas de nación basadas en uno o varios de estos términos: un territorio común, un gobierno compartido, una misma lengua, una comunidad de tradiciones, aspiraciones e intereses y un mismo origen étnico (14-20). Por otra parte, las teorías de Hobsbawm se distancian del “primordialismo” del que hablara Smith, según el cual la nación es un rasgo intrínseco de la condición humana, y la consideran una “tradición inventada”, así como Benedict Anderson la viera como una “comunidad política imaginada” (Smith 8 y 24). En todo caso, estas nociones, en cuanto constructos homogéneos desconocedores de la diversidad diacrónica, sincrónica, lingüística, genérica, étnica, etaria, etc. se muestran obsoletas en función de las nuevas realidades históricas y de las nuevas sensibilidades emergentes.

En el terreno literario, las obras narrativas de la posdictadura entran en un diálogo permanente con los tradicionales modelos de nación, fundamentalmente la “orientalidad” y la “uruguayidad”, conceptos auspiciados por el Estado y concretados por el sector letrado a su servicio. La “orientalidad”, consolidada a finales del s. XIX, apelaba a una esencia nacional telúrica en la que se ensalzaba la figura del indio y el gaucho, en un verdadero afán de desmitificación por tratarse de elementos ajenos a los planes de modernización. Por su parte, la “uruguayidad”, elaborada en las tres primeras décadas del s. XX y de carácter urbano, tenía un signo cosmopolita en el

intento de subsumir las diferentes identidades inmigratorias llegadas al país. Las narrativas posdictatoriales también harán lo propio con los esfuerzos contestatarios de los modelos oficiales, elaborados desde el interior de la propia literatura, fundamentalmente a partir de los trabajos de los escritores de la generación del 45, tal como la catalogara Emir Rodríguez Monegal. Estos escritores, entre los que se encuentran Mario Benedetti y Carlos Martínez Moreno y a quienes Ángel Rama aglutinó bajo el rótulo de Generación Crítica, comenzaron a percibir el hundimiento del sistema liberal vigente en el país y a advertirlo en sus obras. La narrativa del retorno a la democracia deconstruirá/debatirá/dialogará con estos modelos pero no para instaurar en su lugar un proyecto homogéneo alternativo, sino para internarse en esas zonas de penumbra donde se entrecruzan diferentes agentes sociales y textualizar sus múltiples contradiscursos. No se trata entonces de jerarquizar las distintas lecturas comunitarias sino de ponerlas a debatir, a contradecirse, a complementarse. Cuando hablo de contradiscursos, coincido con la definición de estos realizada por Richard Terdiman. Para Terdiman, los lenguajes empleados por las comunidades humanas están en una competencia permanente que no se realiza en pie de igualdad ya que la tradición, la reputación y el miedo a la represión colaboran en la creación de un lenguaje particular del “establishment” que será considerado como el normativo (38). Precisamente, los contradiscursos serán los lenguajes que coexistirán con ese discurso hegemónico y apuntarán a reconstruirlo (43).

En base a lo expuesto anteriormente, el objetivo de mi tesis será, a través del estudio de una serie de novelas publicadas en la posdictadura, analizar cuáles son las estrategias textuales que permiten a la literatura, en estos tiempos posmodernos en los

que algunos críticos afirman la borradura de la nación, hablar del surgimiento de una multiplicidad de naciones que pasan a ocupar el espacio de la antigua “comunidad imaginada” de Anderson. Si bien la propuesta de Anderson representa un quiebre con respecto a concepciones “primordialistas” sobre la nación que la conciben como un producto natural y un dato objetivo de la realidad social en la medida en que aboga por el carácter de “construcción” de ésta, la misma insiste en la “unicidad” de la nación. Trabajos posteriores como los de Homi Bhabha o Mary-Louise Pratt (a los que ya he hecho referencia), devuelven la complejidad al problema de la nación, destacando matices en función de categorías como el origen, la etnia, el género, la edad, etc. que a la postre permiten hablar de la co-existencia de una pluralidad de naciones contrapuestas/superpuestas/complementarias. Liberadas de su corsé geográfico y lingüístico, abiertas a esferas subalternas antes marginalizadas, estas revisiones en el Uruguay de la posdictadura se nutrirán del desmoronamiento de las viejas concepciones homogeneizantes, esencialistas y excluyentes para ir conformando lo que Hugo Achugar ha dado en llamar la “fundación rizomática” (“La nación” 23) o “memoria democrática” (“La nación” 22) de la nación.

Para sintetizar, considero que en el contexto uruguayo del retorno a la democracia ya no se puede hablar de una nación única que de manera uniforme dé cuenta del conglomerado social o ni siquiera de una “nación paraguas” que subsuma e integre una multiplicidad de discursos nacionales. Es preciso hablar de variados constructos discursivos que, de forma paralela e independiente, emergen de diferentes ámbitos sectoriales. En ese sentido, mi posición es deudora del concepto “rizomático” de nación de Achugar, señalado anteriormente, en cuanto estas textualizaciones

comunitarias se embarcan en una negociación permanente que implica el diálogo, la coincidencia, el choque, la complementación, etc. de visiones sin proponerse una jerarquización o la instauración de un único discurso con carácter “oficial”. Mi idea de nación se nutre además de las propuestas de Abril Trigo en cuanto coincido en la necesidad de internarse en los márgenes o espacios residuales puesto que es allí donde residen numerosos contra-discursos que se resisten a la consagración de una “cultura oficial” y, por ende, a la consolidación de un imaginario único y autoritario acerca de la comunidad nacional. En esos bordes “linyeras” de los que habla Trigo, habitan grupos sociales tradicionalmente marginalizados de la producción de discursos identitarios y nacionales (mujeres, inmigrantes, afro-uruguayos, jóvenes, etc).. Por otra parte, mi concepto de nación no se vincula a un espacio geográfico único y determinado, así como tampoco a la especificidad de una misma lengua y gobierno y, también en ese sentido, se distancia de la idea de nación de Benedict Anderson. Las migraciones diaspóricas actuales y las integraciones regionales (tanto informales como formales) desmienten estas concepciones tradicionales y generan múltiples comunidades nacionales que se establecen en espacios diversos, que se expresan en una variedad de lenguas y que están regidas por diferentes gobiernos. Mi intención es estudiar cómo la narrativa uruguaya posdictatorial, instalándose en esas periferias (tanto geográficas como conceptuales), diseña estrategias textuales que permiten agendar el surgimiento de esa multiplicidad de naciones.

Con tal propósito, en el capítulo 1, a través del análisis de las novelas *La casa de enfrente* (1988) de Alicia Migdal (1947), *Perfumes de Cartago* (1994) de Teresa Porzecanski (1945) y *Cañas de la India* (1995) de Hugo Achugar (1944), estudiaré

cómo se construye desde perspectivas femeninas/feministas un discurso capaz de reformular las ideas tradicionales sobre la nación al tiempo de resignificar conceptos tales como la identidad, la memoria y la historia. En tal sentido, considero que las novelas analizadas proceden al señalamiento de la carga política del espacio de la casa, al resquebrajamiento de los límites entre el ámbito de lo privado y de lo público y entre las esferas de lo local y lo global. De este modo, los textos emanan de un espacio re-semantizado, vinculado tradicionalmente con la mujer, que se transforma en plataforma de lanzamiento de una serie de discursos disidentes femeninos. Los eventos colectivos, especialmente aquellas experiencias que como la dictadura o la diáspora judía serán difíciles de textualizar por su novedad y/o intensidad, sufrirán un proceso de “privatización” que permitirá su traslado lingüístico. Por otro lado, tal proceso hará posible la captación y expresión de las formas particulares de aprehender la realidad de grupos considerados subalternos, en este caso, el femenino. Entrarán en juego entonces la sensorialidad, la ensoñación, la irracionalidad y la imaginación. En este último objetivo, colaborará el proceso de “publicación” de lo privado, poniendo en el tapete una serie de códigos vinculados al mundo femenino en cuanto sector marginal (sexualidad masculina/femenina, patrones de comportamiento, aspectos culinarios, actividades recreativas, papeles en el hogar y espacios habilitados o vedados de acuerdo al género, etc)., los que ayudarán a re-definir conceptos como la nación, la identidad, la memoria y la historia. En esta labor de deconstrucción tendrá también incidencia el reconocimiento de la presencia de lo global en lo local y viceversa, en el entendido de que no existe una cultura totalmente “pura”. Particular importancia tendrá al respecto la presencia del elemento inmigratorio y cultural

(judío, fundamentalmente) y de las raíces africanas en la conformación de la sociedad uruguaya, así como también el peso del flujo informativo procedente del exterior y que ha colaborado en la consolidación de la historia de las ideas en el país (revoluciones latinoamericanas, movimientos sindicales, guerras mundiales, etc). Finalmente, lo que es aún más importante, en estas novelas se ensayará un nuevo lenguaje contenido en una nueva economía textual, y cuyo objetivo será la re-escritura de los ya estériles discursos hegemónicos sobre la nación, la memoria, la historia y la identidad, fundamentalmente el de la “orientalidad” y el de la “uruguayidad”.

En el capítulo 2, analizaré las novelas *Trampa para ángeles de barro* (1992) de Renzo Rossello (1960), *Estokolmo* (1998) de Gustavo Escanlar (1962) y *Caras extrañas* (2002) de Rafael Courtoisie (1958), todas ellas ambientadas en la ciudad y vinculadas principalmente con el mundo juvenil. Me interesa explorar cuáles son las estrategias discursivas empleadas en estas narrativas a los efectos de agendar un imaginario nacional asentado en el quiebre y la fragmentación. Sugiero que ya la propia elección del género narrativo trae implícito el diseño de una cierta imagen comunitaria. La resignificación de géneros como el thriller, la comedia y la sátira, y la picaresca dará cuenta de la nueva sensibilidad epocal y acotará un imaginario nacional marcado por la sordidez y las segmentaciones sociales. A pesar de que en la inmediata posdictadura el testimonio oficiaba como un medio efectivo para consignar la oscuridad del periodo recién atravesado, los cambios suscitados con el avance de la democracia demandarán otras vías narrativas para explorar el tema de la nación y la memoria histórica. Propongo también que los rumbos geográficos consignados por

los personajes de las novelas consolidarán distintas retóricas que seccionarán el mapa urbano, configurando micrópolis en el seno de una ciudad “disgregada”, carente de toda visión panorámica. Estos mini-espacios urbanos, coexistentes pero desvinculados, se convertirán en verdaderos “ghettos”, que incluirán desde aquellos “ghettos de pobreza urbana concentrada”, identificados así por el Arq. Salvador Schelotto, hasta los “guetos voluntarios” indicados por Zygmunt Bauman, ubicados en zonas residenciales, pasando por los de los típicos barrios históricos.

Paralelamente a estos ghettos geográficos (que comparten rasgos socio-económicos y culturales), se ubican los ghettos “ideológicos” que cifran las diversas perspectivas acerca del proyecto de país deseado y las diferentes visiones del presente y el reciente pasado histórico.

En el capítulo 3, estudiaré las novelas *El camino a Ítaca* (1994) de Carlos Liscano (1949), *Un amor en Bangkok* (1994) de Napoleón Baccino Ponce de León (1947) y *Cielo de Bagdad* (2001) de Tomás de Mattos (1947). En ellas se insistirá en el tema del viaje, el cruce de fronteras y la caída en “el pozo”. Sin embargo, el viaje aludido carecerá de la posibilidad del retorno ya que tanto el ser posmoderno⁶ como su lugar de partida se han transformado. La fragmentación del ser le impedirá acceder a la unidad perdida anhelada en el Romanticismo y la influencia de las migraciones y la internacionalización de los mercados simbólicos alterarán el espacio de partida. Consecuentemente, me propongo explorar en este capítulo de qué forma, desde el texto literario, se reconfigura el imaginario nacional en función de estos nuevos fenómenos sociales.

Por otra parte, analizaré también cuáles son las estrategias implementadas en las novelas para consolidar, a partir de la crisis socio-económica de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, un mecanismo literario capaz de re-estructurar el caos, dar sentido a las nuevas identidades personales y comunitarias y pensar modelos alternativos. Propongo que las tres obras recurren al rescate de la tradición literaria, generando una extensa red de intertextualidades con la literatura nacional y mundial. De este modo, van hilando una trama en la que convergen *La Odisea* de Homero, el *Ulysses* de Joyce, *Viaje al fin de la noche* de Celine, *El pozo* de Juan Carlos Onetti (habrá también alusiones a *Tierra de nadie* y *El astillero*), *El país de la cola de paja* y *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti, entre otros. La reivindicación de la palabra y la imaginación como mecanismos de lectura de las nuevas identidades individuales y colectivas potencian la función de la literatura y permiten esbozar, en tiempos del desaliento posmoderno, una pos-utopía o una neo-utopía. Entiendo por utopía la capacidad (en permanente tensión y/o elaboración pero nunca concretada o concretable en ningún espacio posible ya que, como su propio nombre lo indica, se trata de un “no lugar”) de “soñar” con modelos de mundo alternativos. Un elemento fundamental dentro de esta nueva utopía será el fomento de una ética solidaria que, comenzando a nivel individual y grupal, reconstituya los lazos sociales comunitarios debilitados.

Nación y narración: visiones/re-visiones

De acuerdo con Carolina González Laurino existen cuatro mojones fundamentales en la elaboración simbólica del imaginario nacional tradicional: 1) el

momento en que se crea el estado uruguayo, 2) el nacimiento del Uruguay moderno, a finales del siglo XIX, 3) el período de la segunda modernización, correspondiente a las tres primeras décadas del siglo XX, y 4) la crisis del modelo de país vigente hasta el momento, que comienza a ser entrevista por la generación del 45, se intensifica en los sesenta y se exagera en la época actual (19). En esta última fase se inserta la fractura dictatorial (1973-1985) y la posterior restauración democrática, cada una de ellas con características particulares a la hora de resignificar las modalidades identitarias. Dos tendencias fundamentales agrupan a los momentos clave en la construcción histórica de la identidad: la creación de una imagen nacional centralizada, impulsada desde las esferas estatales y, posteriormente, el auge de los particularismos que trae aparejada una multiplicidad de lecturas y la imposibilidad del afianzamiento de una visión monolítica.

Desde el surgimiento del Uruguay a la vida independiente hasta el período de apogeo social y económico del país, coincidente con los dos gobiernos de José Battle y Ordóñez (1856-1929) y el período inmediato, el estado se encargó de narrar la nación, de hilar el fino entramado de la identidad uruguaya. El imaginario colectivo así creado emanó del estado y estuvo a su servicio, operando desde sus aparatos ideológicos. El estado oriental surge precariamente a la vida hacia 1828 como consecuencia de las negociaciones de la Convención Preliminar de Paz que pusiera fin al conflicto bélico entre Argentina y Brasil. Ya en el último cuarto del siglo XIX y con el advenimiento de la primera modernización, que se plantea como objetivo el alambrado de los campos y el intento de centralización y control de las fuerzas

armadas y los medios de comunicación, los intelectuales inician el proceso de construcción de la nacionalidad. Tal como indica Rubén Cotelo:

De lo que se trataba entonces era de fundar empecinadamente una patria, un país organizado y estable, quizá también –aspiración suprema- una nación. Y todos los instrumentos intelectuales y artísticos se consideraron adecuados, así fueran poemas, pinturas, libros de historia, relatos y novelas. Había que proporcionar imágenes, ilustraciones, leyendas, símbolos, mitos (González Laurino 102).

Estos intelectuales integrantes de la generación del 78 componen una auténtica “ciudad letrada”, en términos de Ángel Rama, en la medida en que conforman esa otra ciudad simbólica albergada en el seno del centro urbano real y abocada al cumplimiento de las funciones culturales de las estructuras de poder (*La ciudad letrada* 33). Historiadores nacionalistas como Francisco Bauzá (1849-1899), Carlos María Ramírez (1848-1898) y José Pedro Ramírez (1836-1913) defenderán a ultranza la tesis independentista clásica. Según ésta, la Cruzada Libertadora de 1825, que a la postre detonará la independencia, no fue más que la consecuencia lógica y natural de la toma de conciencia por parte del pueblo oriental de su singularidad en la región y de la necesidad de su autonomía (González Laurino 72-74). Esta línea de pensamiento, que resultará la triunfante y marcará su impronta en la construcción de la “historia nacional”, deberá enfrentarse a una postura disidente representada fundamentalmente por Juan Carlos Gómez (1820-1884), Pedro Bustamante (1824-1891), Ángel Floro Costa (1838-1905) y Francisco Berra (1844-1906). Estos cultores de la tesis unionista harán especial hincapié en la Convención Preliminar de Paz (que

pondría al descubierto la participación argentina y brasileña en la independencia oriental), la influencia de los intereses británicos con el mismo propósito, y el verdadero afán integracionista platense de la Cruzada Libertadora (González Laurino 74-76).

La literatura no permanecerá ajena a este proceso de construcción identitaria. Eduardo Acevedo Díaz (1851-1924), a través de sus novelas *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de Gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914), y Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), en su poesía y oratoria, (*La leyenda patria*, 1879; *Tabaré*, 1888), desarrollarán el mito de la orientalidad, señalando al indígena charrúa y al gaucho como los pilares de la nacionalidad. Sin embargo, esta incursión de rescate de las figuras de la barbarie implica un doble movimiento: por un lado, de homenaje y, por otro, de desacralización y exorcismo. En última instancia, el estilo de vida de estos personajes de la patria vieja será incompatible con los ideales de orden y progreso impulsados por la modernización (González Laurino, 100-101). La pintura, por su parte, constituirá también un fuerte baluarte en la elaboración del imaginario colectivo nacional. Juan Manuel Blanes (1830-1901), quien habría de ser distinguido como el pintor de la patria, al igual que Zorrilla de San Martín sería reconocido como el poeta de la patria, plasmaría en sus cuadros los grandes hechos del acontecer nacional, sus héroes y sus estampas típicas. Sin duda, su cuadro de José Gervasio Artigas (*Artigas en la ciudadela*, 1884), el de la *Batalla de las Piedras* (inconcluso) y el del *Juramento de los 33 orientales* (1877) son parte esencial de la iconografía nacional, contribuyendo a la entronización de los mitos patrios.

En las primeras décadas del siglo XX el cultivo de la “orientalidad” y su raíz telúrica será sustituido por la construcción de la “uruguayidad”, esfuerzo de carácter ciudadano que se asocia fundamentalmente con las prácticas batllistas. A través de sus dos períodos gubernamentales (1903-1907, 1911-1915), José Batlle y Ordóñez impulsará un régimen reformista que incentivará la fe ciudadana en la labor de los partidos políticos y los preceptos democráticos y fortalecerá la figura del Estado como baluarte en la defensa de los derechos individuales y la provisión de un sistema de bienestar social y económico (Estado asistencial). Apuntará a la modernización del país a través de su desarrollo industrial y, a los efectos de evitar el sangrado de capitales (fundamentalmente hacia Inglaterra, poseedora de numerosas empresas y servicios en el Uruguay de principios del siglo XX), diseñará un plan de “estatización” y “nacionalización” (Nahum 41-55). Con respecto al ámbito rural, se harán intentos para acabar con el latifundio, que serán resistidos con virulencia por parte de los sectores agrarios más conservadores y que, en última instancia, no lograrán instrumentarse. Sí se impondrá un sistema de tributación aplicado a la posesión de tierras que no significará un gran cambio para el mundo rural (Nahum 41-55). En todo caso, el Uruguay vivirá una época de esplendor, un tiempo de “vacas gordas” en el que una sociedad confiada y feliz no logrará percibir la endeblez de un sistema que, unas décadas más tarde, se vería jaqueado por sus aporías internas (*Historia contemporánea del Uruguay* 128). Por otra parte, grandes contingentes de inmigrantes llegarán al país y el estado se planteará como principal objetivo el “crisol de identidades”, la hiperintegración social de los recién llegados. Además, la sociedad uruguaya se enorgullecerá de su supuesto europeísmo, negando toda influencia

indígena y negra en la conformación de su población. Se creará a pie juntillas en el carácter extraordinario del país en el contexto regional debido a su fidelidad a las leyes, las libertades y los valores democráticos (“Lo privado desde lo público” 21-25). Será una época de gran confianza y optimismo y, tal como indican Cosse y Markarian: “Es el ‘pasado dorado’ de los cuentos familiares y los recuerdos de la infancia: el país de los préstamos a 50 años, de las mayólicas europeas, de los bancarios, que gastaba en arte, de los becados a Europa” (“Entre ‘Suizas’ y charrúas”17). Por un lado, los avances económicos, sociales y culturales del Uruguay de entonces impulsan la creación de una serie de mitos de fuerte arraigo en el imaginario colectivo, como aquellos que concluyen que “Como el Uruguay no hay” y que definen a la nación como la “Suiza de América”⁷ y a la capital como la “Atenas del Plata”. Por otro, los significativos triunfos futbolísticos de la selección nacional, que se consagra dos veces campeona olímpica (1924 y 1928) y también bicampeona mundial (1930 y 1950), contribuyen a la edificación de la mitología nacional, incorporando indeleblemente al acervo simbólico el recurso de la “garra charrúa”, la figura del futbolista Obdulio Varela y el celebrado “Maracanazo”. Sin duda alguna, el deporte, y en este caso específico el fútbol, funciona como factor de identificación y constructor de la identidad nacional.

Cabe acotar que estos dos imaginarios simbólicos mencionados, el de la “orientalidad” y el de la “uruguayidad”, no son representaciones miméticas de una realidad social tangible. Muy por el contrario, son “construcciones” que traducen los deseos acerca de lo que la comunidad nacional “debería ser”, emanados desde el aparato estatal y desde los agentes culturales que operan a su servicio. En tal sentido,

son lecturas sesgadas que, en base a una tarea de selección, privilegian una serie de pautas identitarias y de grupos sociales que jerarquizan como centrales. Sin embargo, en los márgenes o pliegues de estos actos de privilegio y exclusión, reside un sinfín de elementos sociales y de rasgos identitarios que el discurso hegemónico pretende ignorar. Si el modelo de la “orientalidad” entroniza al gaucho que luchó en las guerras de independencia, oscurece la figura de los habitantes de los “pueblos de ratas” que surgen como consecuencia del alambramiento de los campos y el reparto de grandes latifundios. Por otro lado, el proyecto de la “uruguayidad” promueve una síntesis de aspectos igualitarios que definen a un ciudadano blanco, masculino y vinculado en sus orígenes a la Europa occidental. Sin embargo, desconoce la riqueza de la diversidad de géneros, étnica y racial, por citar tan solo algunas categorías de exclusión. De ahí la ausencia de la figura femenina, de los descendientes de indígenas, de los descendientes de africanos residentes en el Barrio Sur y Palermo, de la colonia armenia de los barrios La Teja y Belvedere, de la comunidad coreana del Cerro, de los habitantes de Colonia Suiza, de Nueva Helvecia, de la Colonia Valdense, etc., todos ellos con sus diferentes tradiciones, costumbres y valores. La re-integración al imaginario nacional de estos sectores y rasgos identitarios será una de las características de las revisiones posdictatoriales.

El gobierno de facto instaurado en los setenta trató también de incidir en el imaginario colectivo y rescatar una mitología vinculada a las tradiciones folclóricas del país. Planteó un regreso a los orígenes, instrumentalizando la historia y promoviendo numerosos actos de conmemoración y arengas nacionalistas a los efectos de buscar la ratificación popular y generar espacios de comunión que

suplantaran el entramado social desintegrado (Cosse y Markarián: Introd).. De ahí su insistencia en los desfiles ecuestres con indumentaria gaucha con motivo de las fechas patrias, los bailes y la música típica campesina. El régimen dictatorial puso también énfasis en la valoración de los símbolos patrios (bandera, escudo, escarapela nacional, etc). En 1975, tuvo especial significación el programa de conmemoraciones de los ciento cincuenta años de la Cruzada Libertadora (movimiento que, liderado por Juan Antonio Lavalleja, puso fin a la dominación brasileña) bajo el eslogan de “Año de la Orientalidad”. El mismo dio lugar a una “parafernalia patriótica que saturó la escena pública” (Cosse y Markarián: Introd).. Sin embargo, los esfuerzos de los sectores dictatoriales por reformular los contenidos de la identidad nacional no lograron calar en una sociedad violentada por el terrorismo de Estado.

La posdictadura uruguaya constituye sin duda alguna otro hito fundamental en el proceso de construcción de la identidad nacional. Tal como señala Hugo Achugar, han existido varios condicionantes que han disparado las revisiones del concepto de nación en la cultura uruguaya. Uno de los fundamentales será, precisamente, el estigma de los doce años de dictadura que asolaron el país, señalándolo como uno más de los regímenes de facto del Cono Sur y desvirtuando la fe de los ciudadanos en las características excepcionales del país (“La nación” 16-18). En efecto, el 27 de junio de 1973, un golpe de Estado cívico-militar disolverá las cámaras y pondrá fin a todas las garantías democráticas del país, imponiendo un régimen de terror caracterizado por la persecución, encarcelamiento, tortura y desaparición de ciudadanos opuestos al régimen. Ese quiebre institucional será el corolario de un proceso que, iniciado hacia el año 68, estará signado por una gravísima crisis

económica y un profundo malestar social, así como también la expansión del rol de los militares. Tras el Pacto del Club Naval, y luego de doce años de dictadura, tendrán lugar las primeras elecciones democráticas, en diciembre de 1985. Se agrega a esto los efectos que sobre la conciencia colectiva tiene la aprobación, en diciembre de 1986, de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, mejor conocida como “Ley de Impunidad”, según la cual no puede procederse al esclarecimiento de los delitos de lesa-humanidad cometidos durante el período de facto. Esta decisión de los legisladores será posteriormente ratificada popularmente en las urnas a través de un referéndum (abril de 1989). No debe olvidarse, por otra parte, las ansiedades y expectativas generadas por la incorporación del país al Mercosur⁸ y los posibles efectos de los procesos de homogeneización, en boga en el mundo (“La nación” 16-18). Otro factor a tener en cuenta será la gravísima crisis económica y social que vive el Uruguay, fundamentalmente a partir de 2002, y que ratifica el quiebre de un modelo de país que ya en 1955 (de acuerdo con un estudio realizado por la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico, de la que en aquel momento formaba parte el Contador Enrique Iglesias), comenzaba a mostrar su endeblez (*La generación crítica* 21). Los diferentes gobiernos democráticos (Julio María Sanguinetti, 1985-1990; Luis Alberto Lacalle, 1990-1995; Julio María Sanguinetti, 1995-2000; Jorge Battle, 2000-2005), confirmarán su adhesión a las prácticas globalizadoras y repetirán el modelo neoliberal, asentado en la privatización de empresas y servicios y la pérdida de la magnitud del papel del Estado, con la consiguiente reducción de su labor de planificación y fiscalización. La aplicación de esta receta traerá como resultado el incremento de la capacidad rectora del mercado, un sensible descenso en la inversión

estatal en los rubros de la salud, la educación y la seguridad, altos índices de desempleo, la reducción del poder adquisitivo debido a la aplicación de nuevos impuestos a sueldos y jubilaciones, una elevada inflación, la subsistencia de buena parte de la población bajo los niveles de pobreza y una situación de desfinanciación general del país que desalentará a los inversores extranjeros.

En esta etapa pos-dictatorial, el Estado, otrora emisor y fuerte regulador de una serie de mitos y símbolos que fueron configurando el imaginario, pierde todo poder de representación frente a la ciudadanía. Ya no existe un poderoso proyecto de nación capaz de convocar y seducir a la sociedad uruguaya sino que, por el contrario, converge una multiplicidad no uniforme de lecturas nacionales surgidas desde diferentes sectores del entramado social. El caso particular de los jóvenes de la posdictadura uruguaya merece una mención especial. Según ha señalado Alfredo Alpini en un artículo titulado “Una generación sin dioses”, publicado en el semanario *Brecha*, esta generación ha sido catalogada como “generación-democracia”, “generación-rock” o “generación dionisiaca”. A diferencia de los jóvenes del 68, los del retorno a la democracia no se propondrán como objetivo ninguna empresa de carácter colectivo que los ligue al resto del conglomerado social. Su meta no será hacer la revolución ni cambiar la sociedad sino que se interesarán por cuestiones de carácter más intimista como delinear su propio perfil cultural e identitario y resolver sus problemáticas inmediatas (1-2). Desencantados y nihilistas, tal como se los ha tildado, estos jóvenes reivindicarán, entre otras figuras, la del escritor Juan Carlos Onetti “por desobedecer a volver al “paisito”. Por no haberse creído nunca el cuento de “Como Uruguay no hay” (Alpini) En ese sentido, los jóvenes uruguayos se

abocarán a la tarea de desacralizar los viejos mitos fraguados fundamentalmente en el primer tercio del siglo XX. Los gastados “slogans” que asociaban al país con la vieja Europa y que daban cuenta de su prosperidad económica, quedarán enterrados en el olvido, mientras que la antigua reverencia que solía prestarse a los héroes y personalidades patrias (Artigas, Varela, etc). se trastocará en una mueca irónica. El movimiento feminista de la posdictadura tendrá también resonancia. A través de numerosas organizaciones y publicaciones (entre las que se destacan *Cotidiano Mujer*, revista feminista publicada cuatrimestralmente en Montevideo desde 1985, y *La República de las mujeres*, suplemento mensual del diario *La República* surgido en 1989-1990), las mujeres uruguayas intentarán marcar su perfil propio y plantear sus reivindicaciones (“Postmodernity” 55).

Por otra parte, tal como ha señalado Teresa Porzecanski, con posterioridad a 1985 se produce en el Uruguay un replanteo de la “europeidad” (52), la “indianidad” (53) y la “africanidad” (55) de la población. Efectivamente, surge un creciente interés en esbozar las particularidades culturales de las distintas colectividades que integran la ciudadanía, tales como gallegos, italianos, ingleses, franceses, armenios, libaneses, judíos, catalanes, suizos, etc. Del mismo modo, desde el campo de la investigación, comienzan a manejarse hipótesis que afirman la supervivencia indígena en el territorio, más allá de los intentos de exterminio total, y la existencia de grados considerables de mestizaje en una población uruguaya que tradicionalmente se consideró “blanca”. No menos estimable es el surgimiento de dos asociaciones de descendientes de indígenas hacia 1989 y los esfuerzos realizados desde la esfera artística por recuperar el tema del exterminio, con obras tales como la pieza teatral

Salsipuedes (1985) de Alberto Restuccia (1942) y la novela *Bernabé, Bernabé* (1988) de Tomás de Mattos (1947). La población negra del país no permaneció al margen de los intentos de recuperación y esbozo de su idiosincrasia cultural e identitaria a través de la reivindicación de los espacios sociales y las expresiones artísticas específicas de las minorías. Del mismo modo, el tema del racismo ganará espacios en los medios de comunicación y se dedicarán diversos estudios específicos al análisis de las consecuencias de la inserción de esclavos en el Uruguay en el siglo XIX (“Uruguay a fines del siglo XX” 49-56).

Pero además de deconstruir los viejos modelos de país antes analizados, la narrativa posdictatorial re-pensará los proyectos disidentes esbozados en las obras de los escritores uruguayos a partir de la llamada Generación Crítica, de la que hablaré más adelante. Uno de estos trabajos emblemáticos será *El país de la cola de paja* (1960), de Mario Benedetti (1920). En él, Benedetti afirmaría que el Uruguay era una gran oficina pública en la que sus habitantes ostentaban una mentalidad de oficinistas (51), signada por la mediocridad, la ilusión de creerse superior a lo que realmente se es (59) y la ausencia de las altas pasiones necesarias para impulsar un esfuerzo colectivo que lograra torcer el destino del país (75). Es en ese sentido que el país tenía “cola de paja”, ya que se sentía culpable por no asumir una actitud que sabía urgente. Pero quizás el gran diálogo que la literatura de la posdictadura emprende es con el proyecto onettiano, que marcara un antes y un después en las letras y la cultura del país. En efecto, la búsqueda de una nueva forma de hablar de la nación necesitará de una nueva narrativa pos-onettiana. En la recordada frase de Eladio Linacero, personaje central de *El pozo* (1939): “Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos

gauchos, treinta y tres gauchos” (53) ya se unía el tópico de la reflexión sobre el país, la identidad y la literatura. Si por un lado (como explicaré posteriormente), Onetti cuestiona el exhausto nativismo imperante en la narrativa, por otro, comienza a vislumbrar el fracaso de un proyecto de país que a pesar de las mejoras sociales y los momentáneos éxitos económicos, ya era presa de contradicciones internas.

La gran tarea para los escritores del retorno a la democracia será la elaboración de una estética acorde con los nuevos tiempos. Probablemente este desafío sea el que ha motivado la siguiente reflexión de Teresa Porzecanski y que de alguna manera sintetiza la labor de estos creadores: “Escribo desde los silencios que han quedado suspendidos o puestos entre paréntesis en la literatura uruguaya, desde los puntos suspensivos, esos lugares desde donde nadie habla” (“Confesiones de una escritora” 30).

Cartografía cultural

Las obras que integran el corpus de esta tesis surgen en un contexto cultural posdictatorial marcado por el “estallido polifónico de temas y estilos” (Ainsa 64-69). De acuerdo con Hugo Verani, hasta finales de los sesenta habían existido centros hegemónicos de poder cultural mientras que, por el contrario, la época actual se caracteriza por la fragmentación de orientaciones culturales. En ese sentido, coexistirán el testimonio, el neohistoricismo, la literatura de imaginación, el neorromanticismo gótico, los relatos lírico-intimistas, el realismo expresionista, el neobarroquismo, el género detectivesco, por citar tan sólo algunas tendencias (44-47). La publicación de *El pozo*, de Juan Carlos Onetti (1909-1994), en 1939, y la fundación en el mismo año del Semanario Marcha, dirigido por Carlos Quijano

(1900-1984), que también contaba con Onetti como secretario de redacción, habrían representado un quiebre en la vida cultural del país (Verani 13). Ángel Rama llamará “Generación Crítica” a ese grupo de intelectuales (nucleados en su gran mayoría en torno al semanario) que comienzan a vislumbrar el colapso del sistema liberal vigente en el país y a advertirlo en sus trabajos (21). Desde las notas críticas que escribe para el semanario de 1939 a 1941, bajo el seudónimo de “Periquito el Aguador” y desde su propia creación, Onetti intentará imponer una nueva sensibilidad, alejada del criollismo naturalista imperante y más a tono con el clima universal prevaleciente. Con tal motivo, el escritor reclamará la búsqueda y expresión de las experiencias interiores del autor, la temática ciudadana y la renovación de las formas narrativas (Verani 22-23). Si bien para Ángel Rama la generación crítica se extiende de 1939 a 1969 y estaría integrada por dos promociones ligadas por una misma visión de la realidad del país (*La generación crítica* 28-30), Verani prefiere separarlas puesto que ambas tienen una concepción diferente de la literatura y la tarea del escritor. Onetti consideraba que el único compromiso del escritor era hacer buena literatura. Sin embargo, autores como Mario Benedetti y Carlos Martínez Moreno (1917-1986) (a los que Verani destaca dentro de la Generación del 54) reconocían un rol activo y militante para el autor en el intento de cambiar una realidad acuciada por la crisis económica y la conflictividad social (Verani 23 y 29). En ese marco, surgirán obras como *El país de la cola de paja* (1960) de Mario Benedetti (ya citado) y *El paredón* (1963) de Carlos Martínez Moreno (Verani 31). A mediados de los sesenta se percibe otro giro estético, caracterizado por el distanciamiento con el realismo objetivo de la Generación Crítica o Generación del 45 (y, siguiendo la clasificación de Verani,

también de las reivindicaciones sociales directas de la Generación del 54) y su privilegio de la imaginación y la fantasía como modelo de producción. La literatura de imaginación no pretendería dar la espalda al acontecer nacional sino por el contrario encararlo, pero ahora desde una perspectiva fresca y renovada. Destacarían en esta promoción Mercedes Rein (1931), Gley Eyherabide (1934), Cristina Peri Rossi (1941), Jorge Onetti (1931-1998), Mario Levrero (1940) y Teresa Porzecanski y, ya en los setenta, se integrarán Hector Galmés (1933-1986), Miguel Ángel Campodónico (1937), Tomás de Mattos, Tarik Carson (1946), Julio Ricci (1920-1995) y Carlos Pellegrino (1944) (éste último en algunos de sus trabajos). Después del golpe de estado, este tipo de narrativa habría de ostentar su carácter de artificio, en franca oposición a ese otro artificio montado por el régimen y destinado a proyectar una imagen perfecta del llamado “nuevo Uruguay” (“Fiction and Friction” 223-225).

Capítulo 1: Virtudes privadas, vicios públicos: la casa y las contra-narrativas comunitarias femeninas.

Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas.

Se “escribe un cuarto”, se “lee un cuarto”, se “lee una casa”.

Gastón Bachelard. *La poética del espacio*

Aceptar, pues, la esfera privada como campo “propio” de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual. La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él.

Josefina Ludmer. “Las tretas del débil”.

Cartografía femenina

Las novelas que analizaré en este capítulo, *La casa de enfrente* (1988) de Alicia Migdal (1947), *Perfumes de Cartago* (1994) de Teresa Porzecanski (1945) y *Cañas de la India* (1995) de Juana Caballero/Hugo Achugar (1944), se integran a ese heteróclito panorama de la narrativa posdictatorial en el que convergen distintos temas y estéticas. Porzecanski comenzó a publicar antes de la dictadura. Forma parte de la Generación del 69, tal como Ángel Rama definiera a ese grupo de narradores

jóvenes que hacia finales de los sesenta comenzaron a marcar distancia con respecto a la Generación crítica y esgrimieron la imaginación y la fantasía como estrategia fundamental. En ese sentido, el recurso a la imaginación campea en sus obras, habitadas por personajes simples (fundamentalmente femeninos) en su entorno cotidiano y escritas en un lenguaje de pausada elaboración artesanal y gran sensualidad. Dirá la propia Porzecanski que pretende “transformar los mecanismos de descripción y hacer del lenguaje un sitio de versatilidad y exceso” y que sus personajes “Lejos de ser héroes, transitan, más bien por esa zona incierta de las pequeñas desventuras cotidianas, a medio camino entre la respiración y el ahogo, entre la ilusión y la resignación; y son discretamente desgraciados, y ocasionalmente eufóricos” (“Confesiones de una escritora” 29). Por su parte, Alicia Migdal da a conocer su primer trabajo poético (*Mascarones*) en 1981, si bien la publicación del resto de su obra pertenece ya al período democrático⁹. Migdal ensaya una forma de expresión particular, asentada en la indeterminación de los géneros, el lirismo y la exploración de lo íntimo y vivencial. Al reflexionar sobre la producción narrativa de los primeros años del retorno a la democracia, a la que cataloga de provinciana, anacrónica o de un experimentalismo superficial, su obra (especialmente la novela que analizaré aquí) será una de las pocas excepciones rescatadas por Hugo Achugar, junto a *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos (a la que ya he hecho referencia) y *La historia transversal de Floreal Menéndez* (1985) de Leo Masliah (1954) (“Postmodernity” 56). Analizando ya la narrativa uruguaya de fin de siglo, Achugar volverá a valorar su obra y afirmará que “Hay signos muy positivos en la narrativa uruguaya contemporánea. Signos de que estamos rompiendo con magisterios, clichés,

maneras y temáticas que habían estrechado la imaginación y la escritura de nuestros narradores” y que “es posible percibir en este final de siglo el comienzo de una sólida narrativa posonettiana” (“La escritura del deseo”²²)

Mención aparte merece “la escritora” Juana Caballero, cuya novela *Cañas de la India* fuera publicada por la editorial Trilce en 1995. La misma se cierra con un posfacio elaborado por Hugo Achugar en el que se le atribuye ya a la narradora la publicación de una serie de ensayos breves en revistas y periódicos de Colombia y Venezuela, así como la traducción de uno de sus cuentos al alemán y al inglés. Ahora bien, la autoría de esta saga familiar por parte de Juana Caballero se verá cuestionada cuando en la contratapa éste se presente como heterónimo del propio Achugar¹⁰, en un juego de máscaras que instala la novela en el debate acerca de la crisis finisecular del sujeto y la identidad y la existencia de una escritura femenina, elaborada tanto por hombres como por mujeres, versus una escritura masculina, con las mismas características. Con la publicación del relato *Falsas memorias* (2000), en el que ficcionaliza la vida de la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, hija del presidente Baltasar Brum y esposa del también poeta Juan Parra del Riego, profundiza este debate, al tiempo en que participa de la reflexión sobre la memoria, la escritura de la historia y la identidad.

Las obras aquí estudiadas coexistirán con aquellas de las nuevas creadoras surgidas con el retorno a la democracia, en el marco de un auténtico “boom” de la escritura femenina, con nuevos nombres como Silvia Larrañaga¹¹ (1953), Ana Luisa Valdés (1953)¹², Ana Solari¹³ (1957), Andrea Blanqué¹⁴ (1959), etc. que se integran al ecléctico panorama literario posdictatorial. Tanto éstas como las escritoras de las

que me ocupo en este capítulo serán el punto culminante de una trayectoria iniciada por una figura excéntrica de la Generación del 45 (en la terminología de Emir Rodríguez Monegal) y actual objeto de culto, Armonía Somers (1914-1994), sin olvidar los caminos pautados por Silvia Lago (1932), Mercedes Rein, Marosa di Giorgio (1932-2004) y Cristina Peri Rossi, entre otras. Si bien Armonía Somers pertenecería a la primera promoción de la Generación Crítica, el estilo de su narrativa se aleja del hiperrealismo crítico que la caracterizó y se encuentra más próxima a la literatura de imaginación, observando ciertas conexiones con el terreno fantástico explorado por Felisberto Hernández. A partir de su sitio marginal en las letras uruguayas, su obra ha operado como un revulsivo que ha generado adhesiones y rechazos entre los lectores y críticos. Uno de los que promovió su producción fue Ángel Rama, quien recoge su trabajo en la antología *Cien años de raros*. Desde una posición feminista combativa, ya a partir de su primer cuento, “El derrumbamiento” (escrito en 1948 y publicado en 1953), Somers incursiona sin tapujos en el terreno de la sexualidad, a través de una prosa descarnada y violenta que la signara como escritora maldita. Su narrativa, emparentada con la literatura de la crueldad y el asco, es sin duda un hito ineludible en la historia de la literatura uruguaya (*Historia de la literatura uruguaya contemporánea* 1: 193-207).

Con respecto a Sylvia Lago (perteneciente a la segunda promoción de la Generación Crítica, al igual que Mercedes Rein y Marosa di Giorgio, de quienes hablaré posteriormente), de acuerdo con Jorge Ruffinelli, será a partir del cuento “Días dorados de la señora Pieldediamante”, publicado en 1965 e integrante de una antología sobre el amor visto por seis mujeres, que la escritora dará con una senda

intransitada para su literatura: la “iracundia”, el desnudamiento de sus personajes a través de la confesión en primera persona y la inaugural ruptura de un tabú en la literatura uruguaya, como representaba el uso de un vocabulario subido de tono (*Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* 9). En su larga obra narrativa, Lago ha presentado un auténtico friso de la sociedad uruguaya, a través del monólogo interior, la inclusión de la perspectiva de diferentes narradores y de nombres simbólicos (Scott 77).

Mercedes Rein (quien ha incursionado en todos los géneros) repite ciertas constantes como las presencias fantasmales, un mundo cerrado y sin salidas y la poesía de la ensoñación. En la novela *Casa vacía* (1984) explora de una forma muy particular los límites entre la realidad y lo fantástico, de tal modo que este último surge del absurdo de la propia realidad y no del quiebre con la misma (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 193). Por su parte, Marosa de Giorgi cultivó fundamentalmente la poesía pero también escribió una novela. En todo caso, sus obras están signadas por una suerte de hibridez genérica y la suya será una escritura de gran sensualidad (y erotismo a partir de los años 90) (Scott 91). Dirá Jorge Arbeleche que: “Su poesía refleja la sólida presencia de un orbe original, donde se entremezclan lo fabuloso y lo cotidiano creando una nueva realidad: la de lo fantástico, expresada con nitidez y transparencia” (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 186).

En lo referente a Cristina Peri Rossi (compañera de ruta de Teresa Porzecanski, al integrar la Generación del 69), Hugo Verani destaca el desborde de imaginación de su escritura (presente en buena parte de su obra), su sesgo lúdico y su

alto grado de experimentación verbal (42). Los textos de Peri Rossi, quien vive en Barcelona desde 1972, atentarán contra todo tipo de represión, sea ésta de índole política, moral o de clase. Entre los diversos recursos formales presentes en su narrativa, se destacan los puntos de vista múltiples, el uso original de los signos de puntuación y el debilitamiento de los límites entre la poesía y la prosa (Scott 95). Más allá de la multiplicidad de vías exploradas por las narradoras que publican en la posdictadura, todas parecen compartir con sus predecesoras y/o compañeras de ruta el alto grado de experimentalidad lingüística y genérica, la reflexión sobre el acto escritural y la audacia en el tratamiento de diferentes temáticas, fundamentalmente la sexualidad.

Nación, posdictadura y escritura femenina

La perspectiva femenina ha sido sin duda una de las sistemáticamente silenciadas en la construcción de los universos simbólicos comunitarios. En el caso concreto de Uruguay, tal como señala Milita Alfaro, sería pertinente enfocar el aporte a los procesos identificatorios desde ámbitos de la vida cotidiana o desde espacios de socialización, como por ejemplo la feria, el barrio y la cuadra, signados por la presencia protagónica de la mujer (133). La narrativa de la posdictadura parece haber recogido esta preocupación y es así que surge una serie de obras que se afincan en espacios privados habitualmente ligados al mundo femenino, suerte de “alephs” borgeanos que permiten leer sus visiones comunitarias. En tal sentido, el objetivo de este capítulo será, a través del análisis de las novelas *La casa de enfrente* (1988) de Alicia Migdal, *Perfumes de Cartago* (1994) de Teresa Porzecanski y *Cañas de la India* (1995) de Hugo Achugar, estudiar cuáles son los recursos textuales que

permiten implementar una contranarrativa capaz de abordar críticamente la idea moderna de nación, ya inoperante, y de contener las percepciones femeninas del pasado familiar y colectivo, sabedoras de la diversidad y la diferencia y conscientes de ser un aporte más en la negociación de las varias textualizaciones comunitarias. Entiendo por contranarrativas aquellas discursividades que, instaladas en espacios ajenos al poder cultural, intentan re-escribir desde los márgenes o periferias las narrativas hegemónicas.

En una entrevista publicada en la revista *Confluencia*, Teresa Porzecanski se refería a su afición por los personajes que surgen "de los intersticios" (178), es decir, aquellos con vidas aparentemente anodinas e intrascendentes y habitantes de espacios transicionales y relegados. Precisamente, la filósofa y feminista francesa Luce Irigaray ha reconocido a la mujer como uno de estos seres residuales que la cultura occidental, eminentemente patriarcal, define en términos de deficiencia, imitación o carencia (Sarup 119) en relación con el hombre, y cuya perspectiva permanece al margen de la elaboración y circulación de los discursos procedentes de las distintas áreas del conocimiento. Las tres novelas que analizaré en este capítulo parecen conjugar estas dos percepciones. Las mismas enlazan, por un lado, el interés literario en el devenir cotidiano de personajes simples afincados en espacios a menudo desestimados, como es en este caso el ámbito de la casa y, por otro, la necesidad de dotar a la mujer de agencia y de un lenguaje propio que le permita dar cuenta de su visión histórica, identitaria y comunitaria.

Con tal propósito, en la novela breve *La casa de enfrente*, a través de una prosa intimista difícil de desligar del género poético, una voz femenina que se expresa

en primera persona (alternando a veces con una tercera) comienza a hilvanar sin orden cronológico ni lógica aparente, una retahíla de recuerdos, reflexiones, impresiones y citas literarias que van conformando su historia personal: su hogar, su familia y su país. Sin embargo, se tratará siempre de pinceladas esquivas, de fotografías instantáneas que apenas sugerirán el contorno de objetos, personas y hechos sin ofrecer una imagen completa y coherente de los mismos. Se presentarán así, entre otros muchos, los recuerdos deshilachados de esta mujer a quien sabemos en la actualidad madre de hijos adolescentes y que tendrán como protagonista a sus abuelos inmigrantes; a su padre, frecuentemente de viaje y ausente del hogar durante su infancia; a su madre que resiste estoica la soledad y la desdicha; a sus hermanos y las vivencias infantiles y juveniles compartidas, así como a su tío “dandy” rechazado por la familia. Sin embargo, la narradora rescatará dos hechos clave para la conformación de su memoria personal y colectiva: el origen judío de sus abuelos polacos, provenientes de un pueblito fronterizo con la Unión Soviética y llegados a Montevideo a comienzos de los años veinte, y la dictadura militar uruguaya en la década de los setenta y ochenta.

En su cuarta novela, *Perfumes de Cartago* (1994)¹⁵, Teresa Porzecanski insiste en el rescate de la memoria familiar¹⁶ y comunitaria, tal como lo hiciera en su primer trabajo novelístico, *Invención de los soles* (1981). Es, fundamentalmente, una historia de mujeres¹⁷. Entre tazas de café moka acompañadas de dátiles e higos, bailes o tareas domésticas compartidas, la rama femenina de la familia de Nazira Mualdeb irá desenredando la madeja que contiene las historias de la estirpe. Efectivamente, la recuperación del pasado tendrá un papel fundamental en esta obra narrativa que

presenta, por otra parte, una triple articulación histórica. La novela remite en primera instancia a un Montevideo gris, monótono y adormecido, apenas despertado de su letargo por los preparativos para el desfile de carnaval por la avenida 18 de julio, probablemente hacia los años 50 o 60. En medio del tedio del trabajo oficinesco¹⁸ y del agobio del calor estival, Lunita Mualdeb, hija y nieta de inmigrantes judíos sirios, comienza a desempolvar el pasado familiar y a hilar, bajo un velo exquisito y exótico, los recuerdos nada prosaicos de las mujeres de la estirpe, largamente comentados en prolongadas sobremesas de verano en medio de tazas de té con cáscaras de naranja y confituras de damasco. Surge así el Montevideo de los años veinte, una ciudad palpitante e inquieta que ha recibido los embates modernizadores impulsados por los dos períodos de gobierno batllista y que ha abierto sus brazos a nutridos contingentes de inmigrantes provenientes de Europa, fundamentalmente, y Medio Oriente. Será éste el momento en que Nazira Mualdeb y José Sus, abuelos de Lunita, abandonen su Siria natal, acompañados de sus tres hijas, y se aventuren a cruzar el Atlántico, gracias a los pasajes enviados por Esterina (hija mayor de ambos y madre de Lunita), ya instalada en Montevideo. No estarán ausentes los recuerdos de los años treinta, década en la que la familia prosigue su curso en los antiguos caserones coloniales de la Ciudad Vieja, en el marco de la que se conocería como “dictablanda” de Terra¹⁹. Finalmente, la novela es producida y publicada hacia mediados de la década de los noventa, es decir, en el período de la llamada “restauración”.

El interés por las vivencias privadas guiará también *Cañas de la India* y, de ese modo, se irá construyendo un texto carente casi por completo de soporte anecdótico pero cargado de los recuerdos desmadejados de una narradora incierta que

apuesta a la salvaguarda de las memorias familiares y de los aspectos más íntimos de los acontecimientos nacionales e internacionales que los acompañaron. Estos recuerdos se mezclarán con versos (literales o desdibujados) de Rubén Darío, (1867-1916) de Idea Vilariño (1920), de Delmira Agustini (1886-1914), de Federico García Lorca (1898-1936) y de muchos otros escritores, y hasta se recuperará Mágina, el espacio creado por Antonio Muñoz Molina (1956), ya a partir de su primera novela, *Beatus Ille* (1986). Desde un cuarto de ladrillos blanqueados del apartamento en el que vive, la (posible) hija de Juana Mercedes escribe o inventa (sin orden ni concierto) las historias que le contara su madre a lo largo de su vida. El siglo XX desfilará entonces en sus relatos, pero las referencias se concentrarán fundamentalmente en las primeras décadas del siglo, recuperando un “Uruguay feliz” en pleno proceso de modernización, signado por el bienestar económico y social. Surgen así las alusiones a la juventud de su madre, esperando fiel a su novio (“habitué” del café Vaccaro y aficionado al tango), tras la verja de lanzas verdes de la casa del tío Juan, con sus paltas y magnolias, a la abuela Paula, “mujer de pelo en pecho” (58) que opaca totalmente la figura del abuelo Luis (ambos provenientes de Italia), al tío Pancho, “arrastrado por el caballo, el día de su graduación como alférez” (48), al trágico final de la tía Guillermina, al tío Lorenzo que lamenta las numerosas muertes en la familia, a la tía solterona Isabelina. No están ausentes las menciones a José, el jardinero, sobreviviente de un campo de concentración, a Sandino y su casamiento con Blanca, a Battle, a Brum, a Terra, a Saco y Vanzetti, al pintor Juan Manuel Blanes, a los tupamaros y la toma de Pando y a tantos otros.

De lo señalado anteriormente se desprende el protagonismo de los personajes femeninos en las tres obras, así como su participación activa en la elaboración de los discursos históricos, identitarios y comunitarios, inmiscuyéndose en territorios y esferas de acción reconocidas tradicionalmente como masculinas. En efecto, en la obra *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar explican cómo todo talento literario ha sido considerado un atributo masculino, vinculando indefectiblemente de este modo identidad sexual y capacidad creativa (3). Toda mujer que intentara apartarse del papel a ella reservado como “ángel del hogar”, es decir, como figura sumisa y carente de voz, capaz de olvidar sus propias necesidades (de expresión y definición de su identidad propia, en este caso) y de dedicarse en cuerpo y alma al bienestar de su familia, devenía en “monstruo”, en ser anómalo y deforme, merecedor de escarnio social (17). No solamente no debía la mujer intentar poner por escrito historias emanadas de su imaginación sino que, enclaustrada en el hogar, su propia vida física debía carecer de toda historia y tratarse meramente de una existencia dedicada a la contemplación (22). A pesar de todas las restricciones impuestas por una sociedad regida por códigos patriarcales, las mujeres creadoras supieron diseñar sus propias estrategias de rebeldía. En el caso de las novelistas decimonónicas, éstas se apropiarán de un género históricamente masculino como es la novela (en cuanto ésta había sido definida y practicada sistemáticamente por hombres), subvirtiéndolo e inscribiendo clandestinamente en el texto mensajes ocultos que intentan plasmar su visión de sí mismas y del mundo que las rodea (73)²⁰.

Del mismo modo, al referirse a la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, Josefina Ludmer hablará de las “tretas del débil” a las que Sor Juana recurre para poder llevar adelante su labor creadora y expresar su opinión sobre temas habitualmente vedados a la mujer. Asumiendo la posición subalterna y sumisa que se espera de ella, Sor Juana finge no saber acerca de las esferas del conocimiento que quedan excluidas de aquellas que la comunidad sanciona como inherentes al interés y ejercicio de la mujer. En otras circunstancias, hábilmente expresa exactamente lo contrario de aquello que piensa. En definitiva, a través de un diestro manejo de la retórica y de la apropiación de los espacios privados que la sociedad le atribuye, Sor Juana logra inmiscuirse en la reflexión filosófica, teológica y sociológica, tradicionalmente reservada al hombre.

En ese sentido, en los siguientes apartados exploraré cuáles son las estrategias o “tretas del débil” inscriptas en los textos que integran el corpus del capítulo, tendientes a re-escribir la idea de nación moderna, ya desfasada e improductiva, permitiendo la construcción de una contranarrativa capaz de aglutinar las diferentes visiones comunitarias femeninas. Propongo que las novelas antes citadas proceden a la politización de los espacios en ellas construidos, por intermedio de la re-apropiación del espacio de la casa, la difuminación de las fronteras que separan las esferas pública y privada y el ámbito de lo local y lo global (o “glocalización”, en términos de Roland Robertson²¹), presentándose, no ya como “etnografías de lo doméstico” sino como “etnografías de viaje” (Susan Friedman). Por otra parte, estas novelas desarrollan un nuevo lenguaje acotado en una nueva economía textual, y apuntan a la re-escritura de los ya agotados discursos dominantes sobre la nación

(fundamentalmente, el mito de la “orientalidad” y la “uruguayidad”), la memoria, la historia y la identidad.

La “privatización” de lo público y la “publicación” de lo privado.

Varios son los pensadores que han reivindicado la necesidad de incorporar el estudio de la dimensión espacial al análisis hermenéutico de nuestra cultura posmoderna, aún pautado casi exclusivamente por una narrativa maestra temporal. Efectivamente, Michel Foucault ha señalado en 1967 que la presente época será fundamentalmente una época signada por el espacio (“Of Other Spaces”²² 22) mientras Edward Soja reclama el desarrollo de una “imaginación geográfica y espacial” que complemente la ya existente (y hegemónica) imaginación histórica (113). Por otra parte, se ha postulado también la “politización de los espacios”, en el entendido de que lo político ya no reside en los ámbitos en los que antes se encontraba sino que se ha atomizado y ha impregnado otras prácticas de la vida cotidiana (Montaldo 46), siendo la espacialidad una de ellas. Tanto la carga simbólica del espacio como su peso político son innegables en las tres novelas que integran el capítulo. En las mismas se produce una re-apropiación del espacio de la casa (asociado tradicionalmente con la mujer) y el desdibujamiento de los límites entre las esferas pública y privada, circunstancias que contribuyen a la elaboración de una contranarrativa femenina acerca de la identidad, el pasado familiar y colectivo y, en definitiva, la nación, escrita/criticada ahora desde una óptica posdictatorial.

Ahora bien, esta re-escritura de las dos esferas tradicionales que estudiaré en las novelas, expresada a través de la “privatización” de lo público y la “publicación” de lo privado, se vincula con las lecturas feministas de la definición de espacio

público elaborada por Habermas en *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962). Al estudiar el desarrollo de la sociedad burguesa, Habermas concluye que el espacio público era aquel en el que los ciudadanos discutían racionalmente acerca de temas de interés común. El debate estaba abierto a todos y los participantes lo hacían como pares ya que las desigualdades sociales eran dejadas de lado. Sin embargo, estas afirmaciones han sido ampliamente cuestionadas, ya que, como señala Nancy Fraser, más allá de su supuesta accesibilidad, la esfera pública estaba marcada por fuertes exclusiones, fundamentalmente de género, clase y etnia. En efecto, un estilo masculino de discurso y comportamiento públicos era privilegiado frente al femenino. Por otra parte, la posibilidad de tener propiedades y de pertenecer a clubes y sociedades, determinante del acceso a la arena pública, estaba indudablemente ligada a la clase social (113- 114). Del mismo modo, la raza oficiaba como factor de exclusión (118). Pero además de esto, Fraser ha destacado la existencia paralela de otras arenas públicas alternativas a la “oficial”, integradas por grupos sociales subalternos (mujeres, trabajadores, negros, gays, lesbianas, etc). y en las que éstos elaboran sus contradiscursos acerca de sus identidades, intereses y necesidades (123). Estas esferas públicas alternativas se aproximan a los espacios híbridos creados en las novelas que analizo en este capítulo, en los que mujeres, inmigrantes, negros, etc. logran formular sus lecturas comunitarias.

Diáspora y dictadura, ambas presentes en *La casa de enfrente*, son dos experiencias de desarraigo y desterritorialización que, con sus manifestaciones particulares, signan el siglo XX y reclaman una forma nueva de expresión novelística que dé cuenta de su extrañamiento e inefabilidad. Homi Bhabha ha intentado

responder a esta necesidad y propone la construcción de una “casa de ficción” en la que se privatice la experiencia colectiva, dotándola de ese carácter ominoso, turbio e inconfesable que la atraviesa. Este tipo de discurso narrativo permite reflexionar sobre las experiencias poscoloniales y las desestabilizaciones provocadas por la diáspora y la desterritorialización cultural, pero también sobre una amplia serie de situaciones históricas y sociales en las que hay un juego de poder basado en diferencias culturales (366-7). Dirá Bhabha a este respecto:

A los efectos de constar como realidad material o empírica, los procesos históricos o sociales deben atravesar una alienación "estética" o una "privatización" de su visibilidad pública. De este modo, "lo social" encuentra su forma de representación a través de una suerte de "inconsciencia" que oscurece la inmediatez del significado y ensombrece el evento público con un destello ominoso. (...) hay una incomunicabilidad que moldea el momento público, una oscuridad síquica que conforma la memoria pública. (...) la casa de ficción habla en lenguas extranjeras (...) (“The home” 68-9). (mi traducción).

En definitiva, lo que propone Bhabha es el abordaje del evento público desde el ámbito privado, difuminando los límites entre ambas esferas y generando de este modo una sensación ominosa ("unhomely") que sofoca la familiaridad de los espacios habitualmente transitados y habitados. La experiencia freudiana de lo ominoso es una constante en esta "casa de enfrente" que la narradora no puede llegar a asir y comprender totalmente y menos aún percibir como propia. En primera instancia, su herencia judía ocupa un lugar particular en el texto. En el mismo hace referencia a la

casa familiar (ahora demolida), ubicada en la Ciudad Vieja, típico barrio de inmigrantes judíos. También enumera una serie de tradiciones, conservadas de generación en generación, relacionadas con la cocina y la gastronomía. Recuerda entonces, por ejemplo, la costumbre de hornear dulces elaborados con nueces y miel, infaltables en el aparador familiar, o la selección de rosas muy rojas para hacer el dulce de rosas. También, la compra del cabello de ángel para preparar el kadaif o la conservación de las semillas de susam para incorporar en platos dulces y salados (69).

De acuerdo con la narradora, si bien se trata de costumbres veneradas, ya su generación traería consigo el cambio y las mismas no habrían de conservarse en su totalidad. Sin embargo, su esencia habría de permanecer y cultivarse como rasgo de identidad comunitaria: "La vida iba a ser distinta pero no sabíamos bien todavía qué parte de ella iba a seguir conteniendo- porque la necesitábamos para diferenciarnos- la disciplina del perfecto membrillo color ámbar" (70). Este sentido de pertenencia a la comunidad judía (expresado aquí a través de lo culinario) generará al mismo tiempo en la narradora, a pesar de ser nacida en territorio uruguayo, una cierta sensación de desarraigo y desacomodo frente al país y el resto de la sociedad. En efecto, cuando en la niñez ella y su hermana fantasean con respecto a la posible llegada al Uruguay de un abuelo pirata traficante de esclavos ya en tiempos de la colonia(y por ende con anterioridad al arribo de los abuelos polacos), se refiere a "la tierra purpúrea que siempre creímos que no nos pertenecía" (32). La alusión a la obra de William Henry Hudson, *La tierra purpúrea*, (que tuviera una primera edición poco exitosa en 1885, con el título de *The Purple Land that England Lost*, y una segunda en 1904) no es inocente. Hudson, nacido en la Provincia de Buenos Aires, donde se le

conocía como Guillermo Enrique, se hizo súbdito británico y de hecho escribió sus obras en inglés. En ese sentido, habría experimentado la misma sensación de dualidad, pérdida de lo familiar y desterritorialización que su personaje, Richard Lamb, hombre de letras británico que, junto a su esposa, había buscado refugio en Montevideo y más tarde en la campaña oriental de fines del siglo XIX.

Con respecto a la dictadura, la ausencia de una mención directa de la misma es por demás significativa ya que, al tratarse de una experiencia tan inesperada en el contexto de un país que se enorgullecía de su respeto a las libertades democráticas, se revela como indecible. Se alude, sin embargo, a sus efectos como factor de desestabilización y violencia ejercida sobre la vida cotidiana y como disparador del resquebrajamiento del conglomerado social. Ante ella, los ciudadanos tendrán que elegir entre el exilio, la permanencia y resistencia y la adhesión. En el caso particular de la narradora, se erige como agente combativo que opta por quedarse en la casa y hacer frente al invasor, a diferencia de "el grupo que quedó inmóvil viendo cómo los otros hacíamos y deshacíamos [y que] (...) diera un paso trémulo y se fuera, abandonara el país, la casa, el abrigo, la ciudad sucesivamente encrespada y mitigada por el miedo, la esperanza, el miedo a la esperanza"(26). Estos posicionamientos que deberán afrontarse ante los embates dictatoriales generarán en el Uruguay del retorno a la democracia, de acuerdo con Marcelo Viñar, una fragmentación de la memoria y la ausencia de proyectos e ideales compartidos. Sostendrá Viñar que, frente a la experiencia de terror, la sociedad se vió escindida en dos grupos: por un lado, aquellos para quienes la experiencia fue simplemente un detalle en el curso de la historia y, por otro, aquellos para quienes representó la discontinuidad de sus destinos

y la imposibilidad de cicatrizar las heridas. Como consecuencia de esta fragmentación se inaugura un “mecanismo disociativo que corroe y corrompe el lazo social” (45).

En un tenor semejante, la recomposición de los relatos históricos de las naciones y de sus imaginarios colectivos alentada desde *Perfumes de Cartago*, no se nutre de los tradicionales ámbitos y sucesos públicos que constituyen el acervo de todo discurso oficialista sino que busca escabullirse y penetrar en aquellos espacios privados reservados al individuo y su entorno íntimo. En efecto, los grandes protagonistas de esta historia no serán los seres en su calidad de ciudadanos y en el marco del desempeño de las actividades civiles que los ligan al aparato estatal. Serán precisamente los individuos en aquella cuota de territorio que les es propia e inviolable y les permite mostrarse tal cual son, sin máscaras ni tapujos que intenten sojuzgar las acciones a las convenciones sociales. Esta tentativa de encarar la historia desde la esfera privada, rescatando de este modo la cotidianeidad, no será un factor privativo de esta novela sino un fenómeno característico de las corrientes historiográficas de las últimas décadas. En ese sentido, Michel Vovelle hará referencia al pasaje en los estudios históricos, “de los sótanos al desván”. Del mismo modo, Gerard Vincent se referirá al renovador hincapié en “la historia del secreto” y Francois Doce a una historia que se presenta “en migajas” (Barrán, Caetano y Porzecansky 13-14).

De esta manera, los espacios donde se desarrollen las acciones de la novela serán ámbitos privados e íntimos: la cocina del viejo caserón de la Ciudad Vieja, el sótano de la misma, la tienda de perfumes de Jeremías Berro, la de telas de don Alegre Carmona y la pieza de la pensión de Esterina. La cocina será el lugar por

excelencia que convoque a las mujeres de la familia. Allí prepararán hábilmente fuentes de arroz blanco sazonado con albahaca, garbanzos aderezados con rábano, ajo y nueces, delicados bocadillos de almendras y exquisitos licores. Pero será también el espacio del radioteatro y las barajas, del tejido diario, de la charla y la confianza (entre ellas, el fatídico sueño de Ángela en el que se presagia la muerte de Carlos Gardel), de la infinita narración de las historias de la tribu. En el sótano de la casa, el inquilino Peralta albergará no solamente a los ofidios objeto de su estudio sino también a los anarquistas perseguidos por el gobierno mientras que en su tienda de perfumes, Jeremías Berro experimentará con esencias de sándalo y lavanda que permitan fabricar un explosivo encargado por los revolucionarios que intentan derrocar la dictadura de Terra. Desde la puerta de su tienda, don Alegre Carmona y su ayudante Beto, observarán un desfile nazi por la avenida 18 de julio y en la pieza de pensión donde ejerce la prostitución (inducida por el proxeneta Zaquím Salam), Esterina protegerá también a un anarquista.

De lo señalado anteriormente se desprende que los grandes hechos de la historia del país de las décadas del veinte y treinta no dejan de estar presentes en la narración, colándose en los espacios arquitectónicos más íntimos (cocina, pieza, sótano, etc). u ofreciéndose a la mirada atenta de los personajes, que devienen en espectadores/decodificadores/constructores del “espectáculo” histórico. Asoma oblicuamente en el texto la llegada de nutridas oleadas de inmigrantes, propiciada por los planes de modernización del país, la dictadura de Terra a mediados de los años treinta y el movimiento revolucionario que aspira a destituirlo (e incluso asesinarlo, en el Hipódromo de Maroñas), la persecución a los anarquistas, los aires xenófobos

provenientes del viejo continente, la red de trata de blancas traídas desde la Europa central, la muerte de Gardel en Colombia. Sin embargo, este relato de la historia nacional se encuentra ligado indefectiblemente a la anécdota personal, al hecho individual, nimio e íntimo que lo atraviesa y filtra. El acontecer colectivo se subordina al singular y el relato histórico estalla en múltiples fragmentos componiendo una pieza incompleta e inconsistente que, a la manera de un caleidoscopio, se recompone sucesivamente para brindar en cada instancia una nueva versión. Esta postura es sin duda contestataria en la medida en que desafía el discurso oficialista que insiste en la existencia de una narrativa de la historia completa, fehaciente, coherente y única.

Perfumes de Cartago puede encuadrarse en la llamada literatura de la contra-memoria, es decir, aquel tipo de literatura que contempla la escritura de la historia no como una re-construcción sino como una auténtica creación hecha de retazos, memorias y olvidos. Indudablemente, este punto de vista es deudor de las nociones sobre la historia de Hayden White, quien ha señalado que las narrativas de la historia son “políticas interpretativas” que privilegian una serie de aspectos de la realidad en perjuicio de otros (Barrán, Caetano y Porzecansky 16). Efectivamente, en *Metahistory*, Hayden White parte de la base de que todo trabajo histórico no es otra cosa que una estructura verbal que se manifiesta a través de un discurso narrativo en prosa. En ese sentido, destaca el carácter ficticio de la reconstrucción histórica, cuestionando su ubicación en la categoría de las ciencias (1-2)²³. En síntesis, el hecho de que historia y literatura compartan una misma poética, las hermana en su carácter ficcional, selectivo y, en cierto sentido, arbitrario.

En el caso de *Cañas de la India*, la posibilidad misma de la escritura y, por ende, de la reflexión acerca del pasado familiar, comunitario e internacional, viene dada por la posesión de un espacio privado, de un “cuarto propio” que hace realidad el ejercicio de las letras. En primera instancia, para esta difusa narradora, la escritura se presenta como válvula de escape que le posibilita su exoneración de las rígidas categorías en las que la sociedad clasificaba al sexo femenino: la mujer destinada a ser esposa y madre, la “loca” que frecuenta los bares llenos de humo de tabaco y licor y que vive su sexualidad, y la solterona, carente de descendencia y privada del disfrute erótico. Esta mujer madura que resiente la esterilidad de sus extrañas y el placer que las convenciones sociales le han negado, descubre tardíamente la fecundidad y el goce de la escritura y comienza a parir historias que recogen los relatos que le hiciera su madre mientras tejían juntas o tomaban el sol en el jardín en las tardes de verano.

Ahora bien, si la posible narradora de *Cañas de la India* puede acceder al terreno de la escritura se debe a una pequeña conquista de la que carecían otras mujeres que la precedieron en la historia familiar, como las tías Guillermina e Isabelina. Se trata de un espacio propio ajeno al zurcido y planchado de la ropa de sus sobrinos, al pulido de los broncees, al riego de las plantas. Esa “habitación de ladrillos blanqueados” en la que se refugia y adonde le llega “sin que pueda hacer nada para acallarlas, una catarata de voces, a veces confusas, a veces precisas y reconocibles”²⁴(14), que nutre sus historias desmigajadas, cumple la función de “cuarto propio” del que hablaba Virginia Woolf. Al especular acerca de la fortuna de una hipotética hermana de Shakespeare, escritora también y dotada de una habilidad

excepcional para la literatura, Woolf concluye que estaría destinada al fracaso por múltiples razones. Una de ellas sería la carencia de un cuarto propio o al menos un espacio tranquilo y silencioso donde desarrollar su arte, alejada de los reclamos y tiranías de la familia (Richter 553). Reconoce también las grandes dificultades de producción de las escritoras del siglo XIX, ya que las familias de clase media sólo contaban con una sala compartida por todos sus miembros, con las consiguientes interrupciones y distracciones (Richter 554). La narradora es consciente de la cuota de poder que le transfiere la posesión de un espacio propio y es por ello que se niega a abandonar su apartamento para trasladarse a la residencia de ancianos, como le insisten sus sobrinos.

Estas historias fragmentarias y contradictorias, mezcla de burlas y veras y carentes de mayor guión argumental en muchos casos, aluden a la saga familiar y al entorno de la narradora. Tienen incidencia entonces en el ámbito privado, terreno traidado a diario por mujeres cuya experiencia estaba limitada al cuidado esmerado del hogar y la familia. Si bien no están ausentes las referencias al acontecer nacional e internacional que acompaña las historias de la tribu, lo importante no será rescatar los grandes hechos de la historia sino su costado íntimo y a menudo soslayado. Por ejemplo, al aludir a Augusto César Sandino, la narradora hace hincapié en su casamiento con Blanca, más que en su acción revolucionaria en Nicaragua. En consecuencia, la inclusión de lo privado y de una mirada femenina sistemáticamente excluida de la escritura de la historia y el proceso de construcción de la identidad permiten formular una lectura identitaria en base a códigos habitualmente pasados por alto: sexualidad, normas de conducta, gastronomía, vestimenta, ocio y actividades

recreativas, división de las tareas en el hogar, espacios habilitados o prohibidos en base al género, etc.

La selección de lo aparentemente intrascendente como material sobre el que construir el edificio de la escritura obedece a una cierta concepción de la historia que a un mismo tiempo reafirma y rechaza la idea de “intrahistoria”, desarrollada por Miguel de Unamuno en su ensayo “La casta histórica de Castilla”. En efecto, al igual que hiciera Unamuno, en *Cañas de la India* se privilegian los simples gestos cotidianos de la vida de los pueblos y no sus grandes fechas y personajes. Sin embargo, al contrario de lo que éste sostuviera, en la novela se descrece en los esencialismos nacionales, reivindicándose la existencia de una multiplicidad de escrituras de la historia y la identidad. En este sentido, se aproxima a las afirmaciones del Nuevo Historicismo, según las cuales el pasado no está constituido por hechos sino por las huellas textuales que la sociedad ha intentado enviar hacia el futuro para proyectar una cierta imagen de sí misma (Pontón 20). Se pone de manifiesto así la posición interesada de los observadores que daría lugar a una pluralidad de lecturas de la historia y de configuraciones de la comunidad.

La “glocalización” o las novelas como “etnografías de viaje”

Susan Friedman ha señalado la necesidad metodológica de romper con el binarismo que opone lo local a lo global, en el entendido de que lo local se encuentra siempre presente en lo global y viceversa. En ese sentido, rescata el concepto de “glocalización”, empleado por Roland Robertson, según el cual ambos términos estarían interconectados y, en consecuencia, no existiría una cultura puramente

“local”, sea ésta un pueblo, una región o una nación. Lo local sería, más que nada, un aspecto de la globalización y las fuerzas globales estarían siempre presentes en la formación de lo local (111). Friedman propone la lectura de los textos de Virginia Woolf desde esta óptica y, de esa manera, éstos dejarían de ser “etnografías del hogar”, “deconstrucciones de historias familiares” o “revisiones de lo doméstico” para convertirse en auténticas “etnografías de viaje”. Idéntica lectura puede hacerse de las novelas que integran este capítulo. Si bien señalé en el apartado anterior la ubicación espacial de los textos en el ámbito de la casa, lejos de recrear el estatismo, la pasividad de lo fijo e inamovible, la solidez de lo ya moldeado, los mismos participan del movimiento, el dinamismo y la apertura de la creación permanente. El tema del viaje, del cruce de fronteras, de la aventura a través del océano, será una constante que dará fe de la porosidad de los muros de la casa/país y de la participación del “afuera” en la elaboración de un “adentro” en constante fluctuación. Esta penetración estará representada por el fenómeno de la inmigración así como también el flujo de información llegado desde el exterior. Tanto uno como otro irán variando la constitución y la forma de pensar de la comunidad, desmintiendo esencialismos y permanencias vinculadas a lo telúrico local.

Prácticamente todos los personajes centrales de *La casa de enfrente* y *Perfumes de Cartago* pertenecen a una franja social marginada y consistentemente desplazada de la invención histórica e identitaria de la nación: los inmigrantes. Más aún, estos personajes no pueden adscribirse a ninguno de los dos grupos, españoles e italianos, tradicionalmente considerados más representativos, que llegaron a las costas uruguayas hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en respuesta a la demanda

de mano de obra de un Uruguay en vías de industrialización. Los Mualdeb y sus allegados, del mismo modo que los parientes de la narradora de *La casa de enfrente*, son familias judías que han abandonado los países que los albergaban huyendo de la violencia, la discriminación y la persecución (al contrario del resto de los inmigrantes, impulsados fundamentalmente por la estrechez económica) y en ese sentido bien pueden ser catalogados de “refugiados” (“Vida privada y construcción de la identidad” 291).

Efectivamente, en esas fechas llegaron al Uruguay contingentes de judíos ashkenazíes (la mayoría de quienes viajaran a América), provenientes de la Europa oriental – Polonia, Rusia, Lituania, Letonia, Estonia, Rumania, Yugoslavia y los países eslavos-, y también sefaradís, arribados desde los Balcanes, el norte de África y la cuenca del Mediterráneo oriental. Estos se instalaron en las casas de inquilinato de la Ciudad Vieja y Villa Muñoz y tuvieron que hacer frente a un penoso proceso de transculturación ya que debieron pasar de sociedades preindustriales signadas por regímenes autoritarios en las que vivían en pequeños pueblos a ciudades grandes en pleno proceso de modernización. Por otra parte, tuvieron que hacer frente al desafío de integrarse a la nueva sociedad receptora sin perder su identidad cultural y religiosa. En el caso particular de los Mualdeb, se trata de una familia sefaradí que abandonó su Siria natal ya que “el futuro parecía internarse en años nefastos y el pasado revestía recuerdos tan fragmentados como insuficientes para componer una historia entera” (20). Además de su herencia cultural judía, traen consigo la sabiduría y el exotismo del mundo árabe. Por su parte, en el caso de la familia de la narradora de *La casa de enfrente*, se trata de judíos ashkenazíes provenientes de Polonia. Más allá de la

búsqueda de mejores perspectivas de futuro, en Polonia concretamente, la profunda discriminación religiosa (acompañada de saqueos y pogroms) impulsó la emigración²⁵.

Perfumes de Cartago también integra la voz de la población negra del Uruguay, descendiente de esclavos africanos traídos durante la colonia. A través de Ángela Tejera, la joven que Nazira acoge en su hogar como sirvienta, se incorpora el universo cultural y mítico de una fracción de la población uruguaya largamente segregada e ignorada. Ángela sentirá el estigma de ser negra en una sociedad en la que la gente de su raza será mal vista en los bailes de “blancos” y no será aceptada como personal doméstico en las casas quinta de las familias adineradas. Tal como señala Estela Valverde, la importancia de este personaje en el andamiaje de la novela se traduce en los ocho capítulos en los que se extiende su historia. Para Valverde, Ángela, quien se mantiene mágicamente en contacto con sus antepasados y, muy especialmente, con su abuelo predicador y signado por la esclavitud, cumple una función simbólica. Ella sería una réplica de la Virgen María, una virgen negra que engendra un mesías cuyo padre (de origen francés, por otra parte) es el máximo exponente del hombre rioplatense, Carlos Gardel (2). El carácter aluvional de este nuevo mesías, desgajado de cualquier pretensión telúrica autóctona, rescata y religa las raíces africanas y francesas, reivindicando dos minorías inmigratorias que necesitan ser reinsertadas en el espectro cultural comunitario.

En *Cañas de la India*, si bien la narradora señala también su origen inmigratorio, quizá la dimensión global que moldea lo local y que asume una mayor importancia sea el cúmulo de informaciones que provienen del acontecer

internacional. Las referencias a Sacco y Vanzetti, a Sandino, a los campos de concentración, asumen un significado especial si se piensa en su influencia en la conformación de las ideas y la forma de percibir el mundo. La fuerte y larga tradición sindicalista del país tiene una base firme en los contingentes de anarquistas, tanto italianos como españoles (mencionados también en *Perfumes de Cartago*), llegados al Uruguay cuando eran objeto de persecución política en sus países. Del mismo modo, los movimientos revolucionarios latinoamericanos (Nicaragua, en los tiempos en que se desarrolla buena parte de la novela, y posteriormente Cuba y El Salvador) incidirán en la paulatina reformulación de un país que, como señala Mario Benedetti, inicialmente estaba de espaldas a Latinoamérica, y que va cobrando conciencia de un destino continental compartido. Dirá Benedetti en 1960: “En el Uruguay, América Latina es algo que existe para la Universidad, para la FEUU, para ciertos núcleos obreros y estudiantiles, para algunos semanarios e instituciones independientes” (105). Este viraje desembocará incluso, ya hacia finales de los años 60 y en un clima de grave crisis económica y social, en un intento de revolución armada llevado a cabo por el Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros. Con relación a esto, en la propia novela se hace referencia a la toma de la ciudad de Pando por parte del movimiento en el año 1969.

Nuevos lenguajes, nuevas economías textuales.

Una vez trazada una nueva cartografía que permita rastrear los bordes fluctuantes de la nación posmoderna, queda la tarea de encontrar un dispositivo lingüístico que permita reflexionar sobre ese novel campo visual. Desvanecidas las

barreras entre lo público y lo privado, lo local y lo global, surgen de esos espacios intersticiales las perspectivas de grupos subalternos antes silenciadas. Ahora bien, tal como señala Nancy Fraser, la participación (en este caso en la creación de los discursos comunitarios) implica simultáneamente ser capaz de hablar con su propia voz y de construir y expresar su propia identidad cultural a través de una retórica y un estilo particular (126). Uno de esos grupos subalternos es, sin duda, el de las mujeres pero, frente a la tentación de intentar rastrear en los textos los rasgos de un único lenguaje compartido, conviene tener presente la noción de “geografías identitarias” desarrollada por Susan Friedman. A la hora de reflexionar sobre la identidad, Friedman propone ir más allá de la noción de género e incluir, simultáneamente, las diferentes posicionalidades que puede asumir la persona en base a ejes como raza, etnia, sexualidad, religión, edad, etc. (17 y 20). Esta pluralidad a nivel individual se traduce por lo general en la imposibilidad de hablar de un único discurso femenino. Dado que enfrentan diferentes experiencias vitales, no puede ser el mismo el lenguaje de las mujeres emigrantes judías de *Perfumes de Cartago* y el de Ángela, su criada de origen africano. Tampoco puede ser el mismo el discurso de la mujer solterona narradora de *Cañas de la India* o el de la madre de *La casa de enfrente*. Por lo tanto, de lo que se trata es quizás de buscar las coincidencias y las divergencias, los aspectos que reaparecen en medio de una diversidad enriquecedora.

Tal como ha señalado Gastón Bachelard, al explorar la memoria de la casa se conjugan no solamente los hechos vividos realmente allí sino también aquellos soñados o imaginados y, en ese sentido, una estética del deseo filtra la reconstrucción histórica. En consecuencia, "no somos nunca verdaderos historiadores,

somos siempre un poco poetas" (36). Es ésta precisamente la perspectiva de *La casa de enfrente* puesto que la narradora hace en todo momento referencia a una casa construida por la mirada sesgada del deseo. Instalándose como espectadora privilegiada, y a través de un juego de desdoblamientos, proyecta su propio hogar en la vereda de enfrente y lo contempla con atención. Sin embargo, para ella, mirar de verdad una casa implica contar con la paciencia que permita inventarla desde afuera (5). En ese sentido, en ella convergen las imágenes de las distintas casas realmente habitadas por la familia pero también las múltiples visiones de hogares ajenos, superponiéndose y fundiéndose. Por otra parte, el propio hecho de intentar dar cuenta de ese recuerdo de la morada por medio de la palabra es una forma de tergiversarla. Dirá la narradora al respecto:

(...) hubo una casa en la que nunca vivimos ni vamos ya a vivir todos juntos. (...) Sin embargo esa casa existe (...) y nos guarda a todos inmóviles, dispuestos a empezar los movimientos de la vida. Es una casa entrevista por el deseo y alimentada por las imágenes múltiples de las casas de otros (...) Esa casa única existe en varios tiempos y lugares (...) Sin embargo algo pasa con su recuerdo inventado porque la olvido en el momento mismo de escribir sobre ella; las palabras la desmaterializan (75-76).

Del mismo modo, al desempolvar las imágenes de los seres queridos que habitaron esa casa, es consciente de las trampas y guiños de la memoria que matiza rasgos de la personalidad y desdibuja hechos del anecdotario de la familia. Si la casa es depositaria de una memoria saturada por el deseo, es también testigo de una pluralidad de versiones de la historia personal y familiar y de la imposibilidad de fijar

una de ellas como relato autorizado. En efecto, según reflexiona la narradora, no existe "ningún ojo polifémico" o "mano", es decir, ninguna realidad exterior, que reúna todas las miradas que nos han ido inventando al contemplarnos y que pueda armar fehacientemente el puzzle que compone nuestro cuerpo y nuestra historia (33-34). En consecuencia, al recordar a aquel de sus tíos que ignorara al hijo adolescente de su primer matrimonio, ocupado en atender a los niños de su nuevo enlace durante los anuales veraneos en el balneario, la narradora diluirá los signos de flaqueza del carácter de su tío, privilegiando sus rasgos de melancolía: "Las imágenes del pasado no se pueden verificar con ninguna realidad externa -tercera realidad- por eso cambio en mi memoria al débil por el estragado, al indiferente por el melancólico intenso" (41). De acuerdo con la narradora, la estética del deseo está también presente en el relato de la historia familiar. En ese sentido, existen varias versiones acerca de un mismo hecho, sin que sea posible desligarlas de su margen de "invención" ni privilegiar un cierto relato en detrimento de los otros. Para la voz narrativa, "Una historia familiar es contada de noche en voz alta, mientras otra simultánea e ignorada ofrece una forma sólo perceptible para la mirada futura. (...) Contada, la historia se define como tal vez no es, no haya sido nunca" (29). En resumidas cuentas, esta perspectiva que enfatiza la carga de deseo que subyace a toda narración de sucesos, no hace sino desestabilizar la noción de una Historia con mayúscula, única en su formulación debido a su fidelidad a los hechos y, por ende, autorizada a convertirse en "versión oficial". La deconstrucción de esta versión legitimada desde los centros de poder, permite el surgimiento de otros relatos alternativos, procedentes de sectores

marginalizados cuyos conocimientos, tal como ha señalado Michel Foucault, han permanecido sistemáticamente subyugados (81).

De alguna manera, la narradora inscribe una filosofía del discurso que recupera la fragmentación, la incompletud y la irracionalidad, a través de una política del "exceso". En la economía del texto, el "exceso" está encarnado por aquella dimensión de los objetos y de las experiencias vinculada al mundo de las sensaciones, que sólo puede delinearse o sugerirse pero de la que jamás puede darse cuenta en su integridad, dada las limitaciones del lenguaje para trasladarla en toda su magnitud. Cita como ejemplo la experiencia única de ajustarse la pollera y desplazarse a través de la casa. El encuentro, total y súbito, del cuerpo, la tela y el espacio, genera sensaciones casi indecibles:

(...) atravieso las distancias calientes de adentro de la casa, los calces suaves de las ropas (...) Nada podría registrar ese encuentro; una foto quedaría ausente de las suturas instantáneas, una imagen en movimiento sólo describiría un trazado externo de gestos. Únicamente las palabras pueden penetrar a veces los calces apretados y precisos en que todo se encuentra con todo, por un rato, antes del desconcierto (7).

Del mismo modo, un lenguaje teñido por el exceso es aquel que bordea sutilmente los aspectos neblinosos e inciertos de la realidad, en su carácter de componentes sistemáticamente olvidados, aludiendo de esta forma a aquella parte de los objetos y de la experiencia que no puede ser explicada o expresada a través de la lógica y la razón. La voz narrativa la identificará como "presencias de la noche" que sólo pueden ser percibidas con la condición de no perfilarse totalmente. Aunque se

intente escribir sobre ellas, se estará escribiendo sobre cosas diferentes (13). Es así que un lenguaje teñido por el exceso es aquel que atisba brevemente en la desmesura sin afán de re-presentación exhaustiva, auto-imponiéndose de este modo una política de la interrupción, consciente de sus carencias para transmitir la totalidad de tales experiencias. Como la marea, el lenguaje narrativo se excede para luego replegarse, reconociendo una frontera que no puede transgredir. Será precisamente esta reflexión sobre las limitaciones del lenguaje la que cierre la novela de Migdal:

La escritura creyó que se trataba de otra cosa. Contar sin contar, acercarse en lentas aproximaciones al material caliente y lejano de nuestra vida secreta. No sabía que la esperaba un límite, borde rugoso que no se debe estilizar. Tiene que quedar así, en bruto, apenas cercado por la descripción de ciertas sensaciones. No es posible convertirlo en otra cosa, crearlo legible. Escribo para ser interrumpida. "El sufrimiento conoce pocas palabras" (83).

Esta economía del "exceso" y la "interrupción" desmiente la existencia de una versión totalizante del discurso memorístico familiar y colectivo, dando pie al surgimiento de una pluralidad de acercamientos complementarios que aborden soslayadamente diferentes aspectos del mismo fenómeno. Uno de estos discursos alternativos será precisamente el femenino. No es casual entonces que la novela recoja la voz de una madre y su experiencia única e intransferible de las oquedades de la casa. La madre es la única que tiene acceso a sus espacios nimios y en sombras, a los "cuartos, rincones, oscuridades" (5), y su vivencia es, más que un acercamiento de índole intelectual, una experiencia corporal y sensual que permite registrar texturas, dimensiones, temperaturas. De este modo, la narradora reivindica su condición

femenina, su calidad de madre, los espacios recónditos e ignorados a los que sólo ella puede penetrar y su particular manera de relacionarse con el mundo y dar cuenta de él para, sin renunciar a esta posición, manifestarse como agente en la producción de la memoria familiar y social. La narradora no habla solamente “como mujer” sino, lo que es aún más importante, “en su calidad de mujer”. Hablar como mujer implica simplemente un posicionamiento psicológico mientras que hablar en calidad de tal involucra una serie de prácticas sociales y un rol activo en la creación de las dinámicas políticas y culturales (Sarup 121). En otras palabras, la mujer narradora asume una cierta agencia y, desde una localización particular que le permite explorar y experimentar una dimensión de la realidad a menudo postergada, contribuye activamente en la elaboración del entramado histórico familiar y colectivo.

Ahora bien, puesto que la mujer se interna en espacios inaccesibles para otros y se vincula con los hechos y los objetos de una manera particular, necesita valerse de un lenguaje novel capaz de traslucir esta interacción única. Esta "casa de enfrente" es, antes que nada, un ámbito de experimentación con el lenguaje, sus matices, posibilidades y limitaciones. Alicia Migdal tensa el lenguaje poético que construye la obra hasta el punto de devolverle a los objetos y las experiencias sensoriales el "gesto suplementario" (Bachelard 102) que re-crea su frescura original. Así como el cuerpo se desplaza, ligero y sutil, por la tibieza y suavidad de los rincones de la casa para internarse también en los rincones de la memoria, renovando a cada paso el asombro del descubrimiento, del mismo modo el lenguaje narrativo apela a estrategias de extrañamiento (Shklovsky 18) que liberan a la realidad cotidiana de la percepción automatizada. Migdal logra de esta manera que cada mirada, cada toque, cada aroma,

cada sensación, encierre entre sus pliegues su calidad de gesto primigenio y, en consecuencia, amplía y re-significa la realidad percibida por el lector, integrando aquellos aspectos generalmente ignorados por rutinarios, nimios o simples. Si bien la obra se mueve exclusivamente en el campo del realismo, esta ampliación de sus dimensiones, esta exacerbación de sus potencialidades, descoloca al lector y consigue resultados que rozan el terreno de lo fantástico.

En consecuencia, la novela parece concretar uno de los reclamos de Luce Irigaray cuando señalaba que, a los efectos de crear las condiciones para el florecimiento de una subjetividad femenina y, en ese sentido, asumir un "Yo" discursivo auténtico que no fuera un derivado del "Yo" masculino, era necesario que las mujeres construyeran una "casa de lenguaje", un ámbito que les permitiera crecer sin aprisionarlas (Sarup 120). De alguna manera, esta "casa de enfrente" que la voz narrativa va vislumbrando / recordando / inventando, es un tejido de palabras entre cuyas líneas la mujer se desplaza libremente, aprehendiendo la realidad que entra en contacto con su cuerpo, su mente y sus sentidos, como si se tratase siempre de una experiencia iniciática.

El recurso de la imaginación, la fantasía y el ensueño que claramente atraviesa *Perfumes de Cartago* se yergue como otra estrategia válida a la hora de cuestionar el discurso histórico oficialista, tradicional y patriarcal. Este discurso reclama una lectura apoyada en la lógica, la razón y la ciencia, es decir, un abordaje esencialmente moderno. Sin embargo, la novela se emparenta con aquellas corrientes que, desde el Romanticismo a la posmodernidad, ponen en tela de juicio la idea de un mundo sin fisuras, completamente asequible al entendimiento humano, y reivindican la

existencia de otras vías para acceder al conocimiento de la realidad. Todas coincidirán en la insuficiencia de la razón para dar cuenta del universo que nos rodea y propondrán caminos alternativos para aprehender la realidad²⁶. En *Perfumes de Cartago*, el sueño se presenta como el gran productor de conocimiento. En su lecho de muerte, Nazira lo conjura para prolongar su vida y con él vienen de la mano las historias, reales o inventadas, de la familia Mualdeb en la lejana Siria o en la Montevideo de los primeros decenios del siglo. Es también el sueño de Ángela el que presagiará la muerte de una de las figuras más relevantes de la mitología popular rioplatense: Carlos Gardel. Por otra parte, el elemento mágico no estará excluido de este relato terso y sensual y es así que Nazira recordará las historias que su madre, Rosa Kaltoum, le contara sobre la mítica Ur de sus ancestros:

(...) allí los árboles habían dado a luz enormes higos, hinchados como lunas negras, dulces como panales triples, en primaveras de sofocación. En Ur, los mercaderes habían milenios atrás transformado harina de garbanzos en alfombras carmesíes que, a un solo gesto de la mano o del pensamiento, levantaban altos vuelos. Y mismo allí, místicos locos solían entrar en trance para escuchar a seres de sitios remotos (12).

De este modo, el “misterio” invade los intersticios del texto y tiñe también el entramado del discurso histórico. Evidentemente, este fenómeno atenta contra el carácter “hiperracionalista” de la sociedad uruguaya, inaugurado con el modelo de país impulsado por el primer batllismo, pero cuyos ecos se extienden hasta el presente. Las filtraciones del mundo de lo maravilloso en esas primeras décadas del

siglo dan cuenta de las tensiones que generaba un proyecto de país asentado sobre el gobierno imperioso de la razón y la ley (Barrán, Caetano y Porzecansky 57).

La voz narrativa de *Cañas de la India* apela al poder del “cuarto propio” y también reconoce el poder de la palabra. Tal como señalara Michel Foucault, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (15). La narradora se reconoce entonces capaz de internarse en aquellos personajes y aspectos de la historia de la tribu a menudo silenciados, en la intimidad ignorada de acontecimientos nacionales e internacionales para elaborar, desde su perspectiva femenina marginal, un contradiscurso contestatario de la visión patriarcal de la “Historia” y la identidad. Poco a poco, va desarticulando los distintos procedimientos de exclusión puestos en práctica por la sociedad y señalados por Foucault, destinados a controlar la producción y circulación de discursos. En primer lugar, desatiende el carácter de “prohibido” asignado a algunos temas en ciertas circunstancias y según el cual, en definitiva, cualquiera no puede hablar de cualquier cosa (14). Los dos temas más incisivos serán la sexualidad y la política, precisamente aquellos más sujetos a la censura social, de acuerdo con Foucault (15). Es así que, contra la voluntad de su madre que prefiere mantener los “secretos” de la familia, la hija de Juana Mercedes decide hablar “a calzón quitado” y narrar en su totalidad la historia del negado o acallado suicidio de la tía Guillermina. Ésta, encinta como consecuencia de sus amores con Juan Teófilo (que la ha abandonado), y probablemente temerosa del escarnio de una sociedad que condena la sexualidad femenina fuera del matrimonio, decide arrojar al arroyo de las

lavanderas. Surge también la historia soñada de la iniciación sexual de la que sería su madre durante una de las visitas de su futuro padre en el jardín de la casa del tío Juan, contrapuesta a un discurso de éste según el cual la sexualidad sería una necesidad exclusivamente masculina. Por otra parte, la propia tarea de escribir es presentada casi como una función corporal y como un disfrute erótico: “(...)los huesos apolillados y las hendidias sangrantes por donde ahora se me escapan estas incómodas historias, alcanforadas ya de tan viejas y encerradas” (12); “(...)ahora sé que debo relatar lo que me ha impuesto este cuerpo mío, este deseo de oler jazmines en diciembre, este deseo no satisfecho que se me ha ido consumiendo entre sobrinos y sobrinas (...)” (87).

La política será otro de los ámbitos en los que incursionen las historias. Si bien la dimensión política siempre ha ocupado en Uruguay un lugar destacado, la narradora pretende rescatar aquellos aspectos íntimos y privados que permanecen marginados y sojuzgados a la esfera pública. De este modo relata cómo el abandono de la tía Guillermina por parte de Juan Teófilo obedece a discrepancias político-ideológicas ya que la joven “era una batllista total” (68) y Juan “era blanco, más blanco que hueso de bagual” (68) y, en consecuencia, “se trataba de un amor políticamente complicado” (74). Por otra parte, “la última vez ella había tenido el tupé de sostener que don José²⁷ era el primer y más alto amor de su vida, que era el salvador de la nación y que no merecía que el tonto ese de Herrera²⁸ hubiera dicho alguna vez que aquí pasaba como en la zarzuela: “Tanto se ha hecho que estamos deshechos” (73). Así se refiere también a la astucia de la abuela Paula quien, a pesar de ser colorada como el gobierno, había escondido a su hijo en el horno de pan, tras

un montón de ropa sucia, para evitar que se lo llevara la leva. De alguna manera, hay una suerte de rescate o reivindicación del terreno afectivo, a menudo constreñido por los avatares políticos.

Otra de las afrentas al sistema social de exclusión destinado a controlar los discursos tiene que ver con la voluntad de verdad. Afirma Foucault que aquello que se considera institucionalmente como “verdadero” ha variado con el correr del tiempo. En un principio, tal calidad dependía de quién enunciaba el discurso y en qué circunstancias, para luego trasladarse al enunciado mismo (20). Ya en los siglos XVI y XVII (sobre todo en Inglaterra), el nivel técnico de los conocimientos jugaba un rol fundamental en su verificabilidad y utilidad (21). En *Cañas de la India*, al igual que en las otras novelas, no hay una pretensión de verdad. Las historias narradas en la novela son simplemente posibles versiones/invenciones de los hechos, a menudo parciales, contradictorias e inacabadas: “Cuando mi cabeza no logra seguir un derrotero claro y seguro, comienza a desvariar, se pone a inventar mentiras, a contar historias, a inventar historias. Bueno, inventar, lo que se dice inventar, no. En realidad se trata de que me empiezan a invadir las historias que mi madre me contó a lo largo de toda su larga vida (...)” (9). Busca romper toda intención autoritaria y parte de una concepción de la historia según la cual “toda narración oculta otra y (...) esa otra es imposible de narrar” (100). Esto es así puesto que contar una historia implica seleccionar ciertos aspectos y dejar otros en las sombras y, por otra parte, las vivencias que se tienen de un mismo hecho varían según las circunstancias de cada persona. Además, en la novela se aplica otro principio de enrarecimiento del discurso en cuanto se difumina la figura del autor, quien para Foucault “es quien da al

inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real” (31). El lector no sabe a ciencia cierta quién narra esta historia e incluso la autoría inicial de la hija de Juana sería también dudosa puesto que, según una de las versiones de la historia, su supuesta madre habría muerto en brazos de su novio en un apasionado y violento acto sexual, cancelando así la posibilidad de su existencia. En todo caso, de lo que se trata es de cuestionar el principio de “autoridad” de la “autoría”, que implica el privilegio de las versiones de la historia de aquellos que detentan el poder, en detrimento de las voces de los sectores marginalizados, y de allí el uso del heterónimo femenino.

Finalmente, hay en *Cañas de la India* una clara conciencia del carácter ritual y lúdico del discurso del que hablara Foucault (40), tal como se aprecia en la siguiente cita: Y ¿qué pasó con la tía Guillermina?, pregunto una vez más, cumpliendo mi parte en el rito y por enésima vez; esperá un poco, primero te cuento lo de la abuela Paula, me cortás, sabía conocedora de un juego en el que sos la maestra de ceremonias y la autora de las reglas, también (62).

Según este principio, la eficacia del discurso dependerá de la cualificación del individuo emisor y de una serie de gestos, comportamientos y circunstancias que deben acompañarlo (40). Por ello, toda una parafernalia exterior tiene preeminencia sobre la cadena discursiva en sí misma.

En la novela de Juana Caballero se pone en práctica una serie de principios destinados a enrarecer el discurso y a desactivar los sistemas de contralor de su producción y circulación. Se aplica un principio de trastocamiento que erosiona la figura del autor y la voluntad de verdad, al igual que un principio de discontinuidad,

según el cual las prácticas discursivas “se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero (...) también se ignoran o se excluyen” (52). No está ausente el principio de especificidad, de acuerdo con el cual no existen significaciones previas a descifrar sino que todo discurso es una suerte de violencia que se ejerce sobre las cosas, y el de exterioridad, que llama al análisis de las condiciones externas de posibilidad del discurso (53). Como consecuencia de esta labor desmitificadora se concluye que, a la hora de elaborar un discurso, no existe un autor privilegiado que amerite el silenciamiento de otras voces, así como no existe una versión única que pueda reconocerse como la portadora de la verdad. Convive una pluralidad de versiones que se complementan, oponen o simplemente ignoran, sin que pueda afirmarse que una de ellas es la que traduce acertadamente una significación preexistente. Será necesario entonces estudiar cuáles son las condiciones dadas para que una práctica discursiva determinada asuma un rol preponderante mientras el resto queda relegado.

Ahora bien, ¿cómo se inserta en esta discusión el hecho de que, como una suerte de palimpsesto, bajo el heterónimo de Juana Caballero surja el nombre de Hugo Achugar? Esta circunstancia posiciona a la novela ante el debate en torno a la existencia o no de una escritura femenina. *Cañas de la India* rescata el pensamiento de Julia Kristeva, quien rechaza que exista una *écriture féminine* o una *parler femme* que sea inherente a la mujer. Kristeva no asocia los aspectos femeninos del lenguaje con la libido femenina y, por lo tanto, lo femenino sería una forma de lenguaje abierta a escritores hombres y mujeres (Sarup 123). Por otra parte, si bien no posee una teoría de la “feminidad”, sí ha elaborado una teoría de la marginalidad, la subversión y la disidencia y ese es otro de los aspectos a través de los cuales entronca con la novela

de Caballero/ Achugar. En cualquier caso, tal como ha señalado Peggy Kamuf, de lo que se trata es de hacer una lectura textual que trascienda el sexo biológico del autor y que permita mostrar las ficciones elaboradas por el falocentrismo (Castro Klarén 32).

Incluir entonces la obra de Achugar en el corpus analizado en este capítulo tiene un doble objetivo. Por un lado, implica reconocer que, en el Uruguay de la posdictadura, el objetivo es mucho más que incorporar la voz de la mujer al concierto de voces que participan de la creación del discurso identitario. La idea es dar un paso más allá y recuperar para la construcción del imaginario nacional las vivencias y la forma de percibir/experimentar la realidad vinculadas al mundo de lo femenino, independientemente del sexo biológico del emisor. Por otro, implica clarificar mi idea acerca de lo que entiendo por “femenino”, concepto al que considero elástico y fluctuante en la medida en que no hay una esencia que lo sintetice sino una multiplicidad de manifestaciones del mismo. Básicamente, se trata de una serie de cosmovisiones y formas de relacionamiento con la realidad que se contraponen a las “masculinas”. Sin embargo, las mismas nada tienen que ver con el sexo biológico y tanto unas como otras pueden proceder de hombres o mujeres. Si bien lo masculino enfatiza los aspectos racionales de la realidad, situándose fundamentalmente en la esfera pública, lo femenino asume un carácter más intimista que explora el mundo de la imaginación, la ensoñación y las zonas de misterio que no pueden ser explicadas a través de la razón.

En síntesis, en *Cañas de la India* se recurre a un travestismo literario que apunta a potenciar los rasgos femeninos del lenguaje contenidos en toda escritura, poniendo en tela de juicio las verdades de los discursos patriarcales oficiales y

concretando una contranarrativa femenina/feminista sobre la memoria, la historia, la identidad y la nación. Si se tiene en cuenta la novela por sí sola, excluyendo el epílogo que acompaña a la primera edición (de julio de 1995), estos objetivos se cumplen. Sin embargo, críticos como Ana Inés Larre Borges han señalado que la reflexión teórica de Achugar acerca de la literatura femenina, así como también su crítica de la novela de Juana, son acertadas pero “el gesto de acompañarla paternalmente en un epílogo saturado de todos los signos de la jerarquía del saber académico, previendo de antemano su defensa, protegiéndola, interponiendo la autoridad central, desmiente no sólo lo que hizo al escribir la novela y al inventar a Juana, sino también los argumentos con que la defiende” (20). La necesidad de que un texto femenino vaya seguido de un aval académico, y por otra parte, masculino, parece afirmar la fragilidad e impotencia del discurso femenino para transmitir su cosmovisión. Significativamente, este ensayo académico desaparece en la segunda edición de la novela (diciembre de 1995), en la que es sustituido por un segundo final y un post-scriptum que vuelven a centrar la obra en el poder de la palabra femenina y su participación en la elaboración de los discursos comunitarios.

“Fundación rizomática” o “memoria democrática” de la nación.

Varias serían las fricciones en ese Uruguay de los tres decenios inaugurales del siglo XX, periodo esencial en la historia del país en el que, tal como señala Gerardo Caetano, se consolidaron creencias, valores, símbolos y relatos cívicos, y cristalizó un imaginario colectivo nacional, de largo arraigo entre la población. Quizá uno de los rasgos más destacados de la sociedad uruguaya del momento sea su

carácter “hiperintegrador” (recurriendo aquí Caetano a la terminología empleada por Germán Rama), impulsado desde el aparato estatal. Efectivamente, en el afán de integrar los diferentes grupos sociales que conforman la nación se tiende a un “crisol de identidades” que, como contrapartida, filtra toda diferencia y uniforma a sus integrantes, ignorando rasgos distintivos enriquecedores y ahogando voces disonantes capaces de aportar tradiciones, mitos, símbolos y narrativas históricas alternativas y complementarias (“Lo privado desde lo público” 20-22). En este intento de conformar el “país modelo” (“Lo privado desde lo público” 21-22) ²⁹, se celebró e insistió en el carácter “blanco” de la población, negando la existencia del elemento indígena y negro. Son varios los textos oficiales que así lo determinan, pero baste citar unas líneas del libro de Horacio Araujo Villagrán, *Estoy orgulloso de mi país* (1929):

Hemos repetido que en la República no hay indios, que en otros países del continente constituyen la rémora. Quiere esto significar, que los dos millones de habitantes que forman hoy la población absoluta del territorio uruguayo valen mucho más que los seis y ocho millones de indios semi-salvajes, que figuran haciendo número en las estadísticas de otros países de América (...) Para la formación del tipo nacional ha entrado solamente una raza, la raza blanca; pero ha habido el cruzamiento de blancos de diversos países (...) Es un tipo (...) que sabe evolucionar, marchar con el progreso, haciendo que su país forme en las filas de vanguardia de la civilización (“Lo privado desde lo público” 24-25).

A esto se sumará, a comienzos de los años treinta y coincidiendo con el comienzo del terrismo, el rechazo hacia los inmigrantes provenientes de la Europa

oriental y central, si bien éstos habían sido los grupos mayoritarios llegados al país en los años veinte. Uruguay no permanecería ajeno a las corrientes xenófobas que asolaban Europa y que en nuestro territorio se traducirían en las “leyes de inmigración indeseable” aprobadas en 1932 y 1936 (“Lo privado desde lo público” 25-26).

En ese marco, *Perfumes de Cartago* y *La casa de enfrente* problematizan las concepciones largamente enraizadas en el imaginario colectivo del Uruguay acerca de su perfil identitario y los orígenes de la nacionalidad, rescatando las voces de la población judía y negra, sistemáticamente ignoradas y olvidadas. Este empeño democratizador formará parte de transformaciones experimentadas por la cultura uruguaya, fundamentalmente a partir de 1985. La propia Teresa Porzecanski, analizando el pensamiento de Richard Rorty en cuanto representante de esta nueva forma de interpretar la realidad, señala su rechazo a “la intolerancia asesina de Occidente”, que se ha empeñado (desde Platón a Heidegger) en descubrir la esencia de las cosas, en el entendido de que existe una única e irreversible interpretación del mundo objetivo real. Rorty propone, por el contrario, la puesta en juego de una multiplicidad de puntos de vista y señala la novela como ámbito propicio para esta visión polifónica del universo. No es otro el afán de los agentes sociales del país cuando proponen el replanteo de la “europeidad”, “africanidad” e “indianidad” de la población uruguaya, auspiciando una concepción dialógica de la identidad nacional. Las distintas colectividades de inmigrantes (gallegos, armenios, libaneses, judíos, etc). asumirán el rastreo de su genealogía mientras que en otros ámbitos se profundizará en el estudio de las raíces africanas e indígenas de la población. En

definitiva, lo que tanto *Perfumes de Cartago* como *La casa de enfrente* realizarán será un esfuerzo más a la hora de construir lo que Hugo Achugar ha dado en llamar la “fundación rizomática de la nación” (“La nación entre la memoria y el olvido” 23). En efecto, la tarea de elaboración del entramado histórico de un país y de su perfil identitario no obedece a un acto fundacional contundente y decisivo sino a un gesto repetido indefinidamente y en metamorfosis permanente. La nación se presenta como territorio de la negociación infinita donde la voz y perspectiva de todos y cada uno de los agentes sociales debe ser incorporada al debate y sumada como una pieza más de ese amplio rompecabezas, contradictorio y multiforme.

Por su parte, *Cañas de la India* se abocará en primera instancia a la deconstrucción del discurso letrado patriarcal, que sentara las bases de la noción de “orientalidad” en la segunda mitad del siglo XIX y de acuerdo con la cual el indígena charrúa y el gaucho se afirmarían como los pilares de la nacionalidad. Como ya señalé en la introducción de esta tesis, tres serían los intelectuales cuya labor tuvo mayor incidencia a la hora de elaborar esta noción: Juan Zorrilla de San Martín (poesía y oratoria), Eduardo Acevedo Díaz (novela histórica) y Juan Manuel Blanes (pintura). *Cañas de la India* entablará un diálogo con los tres, impulsado por símbolos que se hacen presentes en la novela y nos remiten a cada uno de ellos: la tumba, las cañas y los retratos. Del mismo modo en que *Tabaré* (1888), de Juan Zorrilla de San Martín se inicia con la decisión del escritor de levantar las losas de las tumbas para que resurja el pasado y se inicie el discurrir de la memoria, la hija de Juana Mercedes se visualiza como una tumba a la que le está “abriendo la pesada puerta de metal que separa los vivos de los muertos para que se empiecen a escuchar todas las voces,

todas las historias” (8). Quizá esta última declaración de objetivos sea la que marque la gran distancia de propósitos entre una y otra obra literaria. *Tabaré* narra la trágica historia de un joven indio charrúa de ojos azules, hijo de padre indígena y de Magdalena, una cautiva española. Enamorado de Blanca, hermana del capitán de la fortificación de la zona, quien le trae reminiscencias de su madre, Tabaré muere en su intento de rescatar a la joven de un malón charrúa, cuando todos piensan que es él quien la ha raptado. Si bien se ensalza su valentía y arrojo (cualidades asociadas con su condición indígena, identificada junto con el elemento gaucho como cimiento de la nacionalidad), está condenado a perecer. Se aplica aquí una doble estrategia que, si por un lado mitifica al indígena, por otro marca la necesidad de la desaparición de los elementos bárbaros de la sociedad en aras del progreso y la modernización (González Laurino 100-101). Cuando Zorrilla de San Martín alza las losas de las tumbas para que brote la memoria, aplica un filtro que permea el recuerdo y sólo permite el paso de un discurso “blanco”. Por otra parte, se trata de un discurso marcadamente patriarcal, ya que las figuras femeninas, Magdalena y Blanca, son seres frágiles y pasivos, carentes de iniciativa y de voz. En resumidas cuentas, en la obra romántica de Zorrilla se impulsa un discurso único y homogéneo, eminentemente blanco y masculino. Como contrapartida, y como ya he señalado anteriormente, *Cañas de la India* aboga por un discurso plural y heterogéneo donde, entre otras, tenga cabida la visión femenina de la historia y la identidad, representada a través de la labor de la novel escritora.

Las falsas “Cañas de la India” que posee la narradora en su balcón y que en realidad son “las más feroces entre las feroces cañas tacuaras” (39), arma usada

comúnmente por los gauchos en las luchas por la independencia y las revoluciones posteriores, traen reminiscencias de los relatos históricos de Eduardo Acevedo Díaz. Una concepción diferente de la historia enfrentará sus novelas con la obra de Juana Caballero. A través de una saga independentista representada por *Ismael*, *Nativa*, *Grito de Gloria* y *Lanza y sable*, como también he indicado en la introducción de este trabajo, el novelista rescatará el arrojo y la bravura de los gauchos que hicieron posible los comienzos de la vida independiente del Uruguay. Ello dará particular importancia a las batallas y a aquellos escenarios rurales donde los peones encontraban “conchabo”. Al igual que con la figura del indígena, este homenaje al gaucho irá acompañado de su desacralización y exorcismo, puesto que su estilo de vida no era compatible con los ideales de orden y progreso auspiciados por la modernización (González Laurino 100-101). Por su parte, *Cañas de la India* intentará alejarse de los espacios públicos habitualmente privilegiados por la historia (campos de batalla, etc). para internarse en la dimensión privada del hogar y su acontecer ignorado. Del mismo modo, se da relevancia a la mujer, generalmente relegada de estas historias protagonizadas y escritas por hombres.

Hay también una clara alusión a quien fuera considerado el “pintor de la patria” Juan Manuel Blanes, a pesar de que jamás se precisa su nombre. Sin embargo, las referencias nada tienen que ver con los cuadros en los que plasmara los grandes hechos del acontecer nacional, sus héroes y sus estampas típicas. Sí se rescata, sin embargo, el cuadro que hiciera en 1883 de su nuera, Carlota Ferreira, mujer de su hijo Nicanor, con quien tendría una aventura amorosa. De esta forma, se privilegia una historia con minúscula donde cobra protagonismo la figura de la mujer.

En *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del s. XIX*, María Inés de Torres destaca que, al iniciar el país su vida independiente, los sectores letrados erigieron “un discurso en el que plasmaban sus fantasías de ser un único sujeto blanco, masculino, europeo, letrado” (70). Fue así que no se abocaron solamente a la doble tarea de execrar e idealizar a un tiempo al indígena y al gaucho, sino que hicieron extensiva esta estrategia a la mujer. Su función debía ser la de educar a los nuevos ciudadanos en el espíritu nacional a través de lo doméstico, sin interferir en la vida pública (71). Ésta es la perspectiva asumida en los textos que integran *El Parnaso Oriental* (del que se publicara el primer y segundo tomo en 1835 y el tercero en 1837), recopilación que intenta presentarse como representativa de lo nacional. Sin embargo, es preciso mencionar la presencia de una voz femenina que apunta a matizar la formulación anterior. Se trata de Petrona Rosende de la Sierra, quien publica en Buenos Aires el periódico femenino *La Aljaba* (1830-1831) (45). Según Torres, Rosende de la Sierra participa activamente en el debate en torno a la construcción discursiva de la nación y, en su periódico, “la mujer cumple un rol activo fundamental en el forjamiento de lo nacional a través de la educación de los futuros ciudadanos” (46). Su enfoque tendrá un carácter muy personalizado y se presentará como una manera de construir lo nacional a través de lo privado o de abolir la tradicional distinción entre estos ámbitos (52). Debido a tales razones, Petrona Rosende podría ser considerada un antecedente de la narradora en ciernes de *Cañas de la India*. Por otra parte, existe otra conexión entre *La Aljaba* y la novela de Caballero. Ha señalado Francine Masiello que, desde mediados del siglo XIX, era frecuente en Argentina que hombres de letras adoptaran una voz femenina a

los efectos de pronunciarse sobre asuntos políticos o sociales. Por ejemplo, desde las páginas de la publicación liberal *La Moda* (1837-38), Alberdi, al tiempo que escribía sobre moda y estilo, criticaba socavadamente el régimen de Rosas (13). Del mismo modo, haciéndose eco de la idea de Néstor Tomás Auza, Masiello pone en tela de juicio la autenticidad de la autoría femenina en el caso de *La Aljaba* (207), que podría entonces ejemplificar otra de las instancias en que se invocaba la ambigüedad genérica para proponer alternativas a los discursos centralizantes (13).

Al enfatizar el rastreo de los espacios privados en detrimento de los ámbitos públicos, la novela dialoga con la noción de “uruguayidad”, gestada en las dos primeras décadas del siglo XX, durante los gobiernos de José Batlle y Ordóñez. Debido a los grandes contingentes de inmigrantes llegados al país, el estado se planteará como objetivo principal el “crisol de identidades”, es decir, la hiperintegración social. Por otra parte, la sociedad uruguaya se enorgullecerá de su supuesto europeísmo, negando toda influencia indígena y negra en la conformación de su población. (“Lo privado desde lo público” 21-25). Ahora bien, esta construcción se hará primordialmente desde el escenario público, ya que:

la sociedad uruguaya, desde su configuración moderna, pero probablemente con otro sentido también desde antes, ha privilegiado un imaginario colectivo de corte estatista y uniformizante, en el que “lo público”- casi siempre monopolizado por la idea de “lo estatal”-, primó como valor moral, como “causa” a la que entregarse, sobre un “área privada” considerada como un escenario secundario que debía subordinarse a “lo colectivo” (Barrán, Caetano y Porzecanski 1: 13).

De ahí que la mujer, ligada habitualmente a la esfera íntima, quedara también en esta etapa relegada del proceso de construcción de la historia y la identidad del país. Para contrarrestarlo, la hija de Juana Mercedes usará como arma la escritura:

He decidido (...) eliminar diez capítulos y después todavía uno más. Ni Sandino ni el viejo Batlle ni Sacco ni Vanzetti ni siquiera el suicida de Brum, a quien pensé en hacerlo entrar de la mano de alguno de mis tíos, interesan a nadie. En todo caso no nos interesan a nosotras, las mujeres de la tribu. Nosotras debemos conservar otras historias. Debemos preservar las historias que las mujeres de la tribu comentamos entre sonrisas y lamentos en las tardes de invierno (...). (...) somos nosotras las que tenemos que guardar los documentos, las fotos de la familia y las recetas. (85-86)

La narradora, perteneciente a una familia proveniente de las cercanías de Génova, se internará en esas otras historias contadas por la rama femenina de la familia y aludirá a la costumbre de Isabelina, la tía solterona, de consolar a las viudas italianas del barrio. También hará referencia a las clases de costura con las monjas, a las secretas recetas del sambayón, de los falsos canelones fríos de lechuga y mayonesa y de las canastitas de sémola o a las técnicas para conservar la porcelana, transmitidas de madres a hijas como estrategias de seducción en la búsqueda de marido. Mencionará lo apropiado de que las mujeres tuvieran un solo amor en su vida, “el primero y el último, (...) como nos dijeron siempre las tías, así tenía que ser (...)”. (23) y su obligación de callar ante los hombres, incluso frente a los malos tratos y la infidelidad. Así se han ido perfilando las condiciones que propician la circulación de los discursos patriarcales en detrimento de la voz de la mujer, destinada al

matrimonio, el cuidado del hogar y la familia (y por ende recluida en el ámbito íntimo de la casa) y de quien se espera el silencio ante la palabra masculina. Por otro, se va desarrollando una re-escritura de la identidad asentada en gestos usualmente ignorados: expectativas con respecto a la sexualidad masculina y femenina, pautas de comportamiento, gastronomía, actividades de tiempo libre, roles en el hogar y ámbitos de acceso permitido o vedado de acuerdo al género, etc.

Conclusiones

Como conclusión se puede señalar que en las tres novelas analizadas en este capítulo, *La casa de enfrente* de Alicia Migdal, *Perfumes de Cartago* de Teresa Porzecanski y *Cañas de la India* de Hugo Achugar (todas ellas pertenecientes ya al período de la restauración democrática) se perfila, desde una óptica femenina/feminista, un contradiscurso que desafía las nociones tradicionales de nación basadas en el esencialismo, la homogeneidad y la unidad. Para ello, inscriben estrategias para la reconversión de un lenguaje que debe ser capaz de expresar las nuevas experiencias que la posmodernidad y el fin de siglo han traído consigo. Este lenguaje debe también textualizar la forma particular que las mujeres, en cuanto grupo subalterno, tienen de percibir esta realidad. Con tal motivo, a través de la explotación de la carga política del espacio de la casa, estas novelas proceden al levantamiento de las barreras entre las esferas de lo público y lo privado y de lo local y lo global (Robertson). Como consecuencia de ello, se “privatiza” o “estetiza” (Bhabha) el evento público, permitiendo conservar la carga de ominosidad e inefabilidad que sin duda tienen experiencias como la diáspora, la dictadura y los campos de concentración nazis, entre otras. Del mismo modo, las novelas devienen

en auténticas “etnografías de viaje” (Friedman), en cuanto reconocen el trasiego espacial de personas (inmigrantes judíos, italianos, franceses, africanos, etc.) e ideas que en última instancia moldean la sociedad uruguaya actual y su cosmovisión. Finalmente, estas novelas exploran una nueva economía textual que pone al descubierto los mecanismos de exclusión del discurso femenino, asentándose en la percepción desautomatizada del lenguaje, la sensualidad, el lirismo, la ensoñación, la fantasía, la irracionalidad y la carga de deseo e incompletud que atraviesan el discurso. A partir de códigos y gestos habitualmente ignorados y procedentes del entorno de la mujer (sexualidad, normas de comportamiento, gastronomía, ocio, funciones en el hogar y espacios vinculados a cada género, etc), las tres novelas se abocaron a la re-escritura de los discursos oficiales sobre la identidad, la nación, la memoria y la historia, sin pretender instaurarse a su vez como discursos dominantes.

Capítulo 2: la “ghettoificación” del país y la literatura

Yo estoy convencido que el lugar donde nacés te determina para siempre. Que hay lugares que te condenan. Si nacés en Uruguay ya estás cagado. Y si nacés en el barrio es mucho peor, nunca vas a levantarte. Nacés acostado.

(Estokolmo 69)

Líber Falco llamó a Montenegro en uno de sus versos “madre cruel”.

Es una hermosa ciudad, una ciudad terrible Montenegro, una mierda.

Me gusta Líber Falco.

Ciertos poetas ayudan a soportar el peso de la ciudad. El peso de los recuerdos.

La poesía sirve para algo.

(Caras extrañas 160).

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, y un huerto claro donde madura el limonero.

Entiendan: esas son palabras, mentiras.

Mi infancia fue la guerra.

Nada de huerto claro. Nada de limonero.

(Caras extrañas 160).

Narrativa joven y posdictadura

En el prólogo de *La cara oculta de la luna*, antología y diccionario realizada por Álvaro J. Risso, Carina Blixen consignaba que:

Hace mucho, mucho tiempo, antes de que todo se volviera “pos”, antes de la apertura, antes de la dictadura, en otro Uruguay, en otro contexto cultural, Mario Benedetti escribió un artículo al que tituló “La literatura uruguaya cambia de voz”. (...) La palabra “voz” resulta especialmente feliz pues ella resume los aspectos esenciales de lo literario: lo que se dice y la manera de hacerlo. (...) Más que hablar en singular, hoy deberíamos hablar de “voces”. Sería más exacta esa manera de aludir a la pluralidad de propuestas, líneas, géneros, movimientos, surgidos después de la dictadura (13).

La obra citada recoge trabajos de los “escritores jóvenes” del Uruguay, nacidos a partir de 1957, pero cuya juventud está indicada (tomando prestadas las palabras de Jorge Ruffinelli) más que por una cuestión de fechas por su capacidad para “responder a través de sus vehículos personales a las preguntas que clama una realidad (...) hoy incontestablemente diferente a la de décadas atrás” (12).

Precisamente, los tres escritores de los que me ocuparé en este capítulo, Rafael Courtoisie (1958), Renzo Rosselló (1960) y Gustavo Escanlar (1962), forman parte de la misma.

Rafael Courtoisie ha incursionado en la poesía, la narrativa y el ensayo y sus primeros trabajos fueron publicados aún en dictadura. Uno de los rasgos de su escritura, y uno de los más señalados por la crítica, es su versatilidad genérica ya que,

como ha indicado Hugo Achugar, sus poemas pueden ser leídos como cuentos, ciertos cuentos pueden funcionar como novelas y toda su prosa está atravesada por la poesía. Para Achugar, los artistas se erigen en auténticos “sismógrafos estéticos” capaces de captar la “aceleración del tiempo” finisecular y de ahí su condición “mutante”. Otros críticos han rescatado también su asedio al campo del conocimiento científico (es Ingeniero Químico), al que se aproxima, tal y como señala Soledad Platero, “violentando la precisión del lenguaje de la ciencia a favor de la plasticidad de la palabra poética” (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 154). De este modo, apoyándose en la poesía como hilo conductor, en palabras de Jorge Boccanera, “la escritura de Rafael Courtoisie se hace una en un fraseo que, liberado de sus ataduras lógicas y convencionales, integra el dato científico y la mitología, la crónica y la fantasía, el cuento de hadas y el lenguaje técnico” (*La cara oculta de la luna* 105).

En lo referente a las temáticas en las que incursiona, en su libro de relatos *Cadáveres exquisitos* (1995) (que le valdrá el premio Bartolomé Hidalgo), la muerte será una constante. Sin embargo, no se trata simplemente de la muerte física sino también de una muerte simbólica. Se trata de la liquidación y cierre de un mundo de ilusiones y expectativas (presentes quizá hasta en la literatura desarrollada durante los años oscuros) y el nacimiento, en plena vida democrática, de una literatura del desencanto y del desaliento. Los relatos se agrupan en tres bloques fundamentales: cuentos de corte realista, donde no estarán ausentes las referencias a la década infame, otros que proponen la existencia de una realidad alternativa (no explicada por la razón y la lógica) y una tercera serie de textos vinculados a la visión infantil y mítica. Cualquiera sea la serie que se analice, surgirá en todos ellos como

denominador común un mundo grotesco y truculento, de extremada violencia. El universo que urde Courtoisie es un espacio degradado que no deja lugar para los afectos, el amor filial, la solidaridad, la justicia. Por el contrario, hilvana historias acerca de hogares desintegrados, de violencia doméstica en diferentes manifestaciones (hijos abusados por sus padres física y psicológicamente, mujeres golpeadas por sus esposos), de violencia colectiva (como en el caso del fútbol), de policías que roban tanto como los ladrones, de individualismo. De alguna forma la escritura de Courtoisie se emparenta con una de las tradiciones literarias uruguayas (estoy pensando precisamente en Isidore Ducasse (1846-1870) y sus *Cantos de Maldoror* (1874)). Por otro lado, esta narrativa descarnada, explícita, que agrede y desafía la sensibilidad del lector, se integra a manifestaciones globales de la cultura posmoderna³⁰. Cabe acotar que esta estética de la crueldad no constituye un esfuerzo aislado de este escritor sino que será compartida por otros jóvenes uruguayos como Ana Solari (1957), Alvaro Buela (1961), Pablo Casacuberta (1969), Daniel Mella (1976), entre otros.

Al momento de hablar de Gustavo Escanlar, resulta interesante la referencia inicial en este capítulo a Mario Benedetti, ya que se dará a conocer precisamente con una polémica acerca del prolífico escritor uruguayo, iniciada con una carta que enviara al semanario *Aquí* en 1987 (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 197). Según Hugo Achugar, este debate, que también se extendió a las páginas de *Brecha*, *Jaque*, *La República*, *Punto y aparte* y *Cuadernos de Marcha*, representó un conflicto generacional surgido con el retorno a la democracia, que enfrentó a un grupo de jóvenes escritores con el proyecto estético-ideológico de la Generación del 45,

dominantes en la escena literaria y cultural previa a la dictadura. Por medio de diferentes argumentos, los jóvenes proclamarían el fin de las corrientes literarias inauguradas por la generación que incluía a Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti y a la poeta Idea Vilariño. A Benedetti le cuestionarían su realismo estético y su marcada retórica política, por considerarlos agotados y por no acomodarse al presente, así como la posición de poder en la que estaría inscripta su poética y que se opondría como un obstáculo al avance de los jóvenes (“Postmodernity and fin de siècle in Uruguay” 52). En una carta remitida a la sección de lectores del semanario *Aquí* firmada por Today, se señala cómo la literatura de Benedetti:

“no acababa de convencernos; había algo en aquel espejo que no alcanzaba a reflejarnos” y, en ese sentido, ya “no era ‘lo nuestro’”. La lectura de *La tregua* (1960) era ahora sustituida por Bukowski o Sarandy Cabrera, con quienes los jóvenes sí se sentían identificados (*Polaroid* 178). Se trata de

Jóvenes cansados de discusiones de boliche y de comité, cansados de un patrón cultural impuesto y dictatorialmente marcado a fuego por la Generación del 45. Jóvenes nacidos en los sesenta, que vagan por las oscuras y brumosas noches montevideanas, que no las tardes de empleados bancarios, jóvenes a los que Benedetti no entiende ni logrará entender, mirándolos con anteojeras y microscopios analíticos. Pero no es sólo Benedetti el que no logra entendernos, es toda esa farsa llamada “cultura nacional”, basada en parámetros estéticos arcaicos, tan extranjeros y mucho más elitistas que aquellos a los que pretende descalificar (*Polaroid* 177).

En respuesta a esta polémica desatada por los jóvenes escritores, Fernando Buttazoni cuestionará, por un lado, el tipo de “parricidio” que éstos intentan imponer ya que, en su opinión, no debería consistir en “borrar nuestra ascendencia, sino en reconocerla para después negarla dialécticamente” (*Polaroid* 125). Por otro, les pide que el arma que usen para concretar el mismo sea la obra literaria y no las consignas y las maldiciones (*Polaroid* 126). En el mismo sentido, el propio Mario Benedetti señalará la necesidad de que los jóvenes de la “contracultura” o “cultura subte” elaboren una “obra que respalde su actitud tan agresiva” (*Polaroid* 255). Por su parte, Hugo Achugar sostendrá que esta generación joven habría de fracasar en su intento de ofrecer una re-visión de la historia literaria del país, tal como había prometido (“Postmodernity and fin de siècle in Uruguay” 52).

Así como Escanlar ejemplifica una actitud desmitificadora y parricida a nivel nacional, hará lo propio a nivel continental al integrar la antología *McOndo*, publicada por Mondadori en 1996 y editada por los chilenos Sergio Gómez (1962) y Alberto Fuguet (1964). A pesar de afirmar lo contrario, el prólogo presenta todas las características de un manifiesto en el que los jóvenes reivindican un imaginario latinoamericano opuesto al que prevalece en la actualidad, asociado fundamentalmente con el “Macondo” de Gabriel García Márquez y signado por el realismo mágico. Los jóvenes escritores reclaman un “McOndo” urbano, realista a secas y posmoderno, “más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos” (*Mc Ondo* 17). Por otra parte, no se sienten representantes de

ninguna ideología, ni siquiera de su propio país, y ponen en tela de juicio el proyecto político de la izquierda y la idea de una cultura latinoamericana autóctona asentada en la cultura popular, el mundo rural y las tradiciones indígenas (*Mc Ondo* 17). El “mcondismo” ha sido duramente cuestionado por Diana Palaversich, entre otros. Desde un punto de vista estético, Palaversich considera que estos jóvenes no son renovadores y repiten moldes que, con ciertas distancias, venían practicándose en América Latina desde los cincuenta y sesenta. Kelly Hargrave y Georgia Smith Seminet señalan que el afán de “chocar” al lector a través de la descripción del mundo del joven urbano ya había sido ensayado por escritores de “la onda” mexicana en los sesenta como Gustavo Sáinz y José Agustín, con la diferencia de que los “mcondistas” no aspiran a modificar el status quo. Hargrave y Smith Seminet indican también que la intención de romper con el estilo predominante tampoco es un fenómeno reciente ya que, por ejemplo, la vanguardia argentina de los veinte buscó renovar el Modernismo imperante (16). Desde el punto de vista ideológico, Palaversich asocia este posicionamiento con el “posmodernismo reaccionario” y el “neoliberalismo”, en cuanto conciben las propuestas de izquierda como utópicas y faltas de realidad y aceptan como única alternativa posible el individualismo, el consumismo y las leyes del mercado (60). Frente a estos cuestionamientos, los jóvenes mcondistas reivindican su derecho a escribir sobre aquellas realidades más cercanas a su experiencia personal y que, por ende, tienen que ver con el mundo urbano, los sectores más pudientes de la sociedad, la cultura de los medios (películas mexicanas, telenovelas, comics, etc.), los centros comerciales, la exploración de la

identidad personal, etc. Según el escritor mexicano David Toscana, perteneciente al grupo:

si escribimos desde un país latinoamericano, igual tenemos ciudades de muchas diferentes características, tenemos selvas, desiertos, ríos, mares. Incluso tenemos muchas clases sociales, muchas condiciones educativas etc. ...No tenemos que irnos a escribir sobre ‘Ay los pobres muertos de hambre, que sufren por el gobierno que los oprime’. Eso es un tema como puede haber cien mil temas (Hargrave y Smith Seminet 19)

La escritura de Escanlar evidencia una gran influencia de la cultura visual, fundamentalmente el cine, los comics y los videojuegos. De hecho, en su novela *Oda al niño prostituto*, integra viñetas y texto y, de este modo, como ha señalado Carina Blixen, complejiza el lugar de la literatura, volviéndolo ambiguo (*La cara oculta de la luna* 16). El propio Escanlar, en diálogo con Raúl Forlán Lamarque, afirmará que la literatura es un género moribundo y que, puesto que estamos en la época de la imagen, los debates ya no pasan sólo por el lado literario. Dado el gran valor de la información, es imprescindible explotar las posibilidades culturales del video, de la música y de las computadoras (*Polaroid* 198). Este autor empleará un lenguaje coloquial, jergal en buena parte del tiempo, y recurrirá a lo que Elvio Gandolfo ha denominado “estética del choque” (*La cara oculta de la luna* 16), a través de un lenguaje directo y explícito en el tratamiento de escenas de corte sexual, así como de la integración de cuadros pornográficos en la ya mencionada *Oda al niño prostituto*. Sus novelas se centran en un universo juvenil signado por la violencia, la droga y el sexo, que ya se había dado en escritores nacidos en el 45, por ejemplo en México y en

Argentina. Las mismas trasuntan el descreimiento, la apatía y la falta de compromiso de una juventud que contempla con ironía y sarcasmo los proyectos de cambio social elaborados por la izquierda, a los que considera agotados. Es así que, por ejemplo, en *Oda al niño prostituto* se parodian y banalizan las luchas políticas y sociales de la izquierda en los años sesenta, así como también las palabras de Salvador Allende. Se desacraliza además la canción “Paisito” del dúo de canto popular “los Olimareños” y las murgas, que desempeñaran un papel tan importante en la búsqueda de la transición a la democracia.

Renzo Rosselló, quien además de narrador se ha desempeñado como periodista y, específicamente, cronista policial, accede al conocimiento y posterior cultivo de la novela negra a través de su admiración por Onetti. El interés en su técnica le llevará a consultar todos los materiales disponibles sobre él y así dará con una vieja entrevista que le realizara Jorge Ruffinelli, en la que menciona su gusto por las novelas de Raymond Chandler y Dashiell Hammett. Para Rosselló, “la desaparición de alguna que otra rigidez ideológica y los sinceros esfuerzos de superación del enanismo aldeano”, en cuanto “síntomas locales del malestar de la cultura”, serán dos rasgos de la posdictadura que favorecerán la disposición de los escritores a internarse en este género (*Asesinos de papel* 67). Rosselló reconoce en sus obras la influencia de factores extra-literarios, fundamentalmente el comic y el cine, en torno al cual expresará (haciéndose eco de afirmaciones de Elvio Gandolfo) que ya no se puede escribir igual después de Steven Spielberg (*Asesinos de papel* 68). A través de un lenguaje de gran precisión (donde se nota la influencia de la nota periodística) pero no exento de un toque poético, Rosselló se internará en un

submundo oscuro y lóbrego, carente de todo maniqueísmo y moralina, en el que se debaten delincuentes y policías por igual.

La descripción que realiza Carlos Cipriano López acerca de *Valorés y dublés* (1993), obra con la que ganara el Premio del Concurso de novela de la Biblioteca de Marcha, vale también para *Trampa para ángeles de barro*; Cipriano López destaca la elaboración de una “atmósfera agria, trepidante” detrás de la cual puede percibirse el influjo de las técnicas cinematográficas, y los múltiples flashbacks que permiten examinar la patología criminal, la psicología de los delincuentes juveniles y la pugna de ambiciones en el ámbito policial (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 223). Esta coincidencia temática entre los tres autores que integran el corpus de este capítulo, a pesar de las diferentes canalizaciones estéticas, y que sin duda puede hacerse extensiva a los creadores jóvenes de la posdictadura, había sido percibida ya por Carina Blixen quien señalaba que:

Las drogas, el exilio, la violencia en todas sus manifestaciones- en forma muy recurrente la noción de exterminio-, un paisaje urbano desolador, son algunos de los motivos o temas que más fácilmente asaltan al lector. Ellos pueden darse en la modalidad de ciencia ficción, la fantasía o en un “verismo” de amplio abanico: desde las formas divertidas de la picaresca a las más oscuras de la novela negra (*La cara oculta de la luna* 18)

Nuevas visiones: juventud y nación

En este capítulo me propongo analizar las novelas *Trampa para ángeles de barro* (1992) de Renzo Rossello, *Estokolmo* (1998) de Gustavo Escanlar y *Caras*

extrañas (2002) de Rafael Courtoisie, instaladas en el mundo urbano capitalino y enfocadas fundamentalmente en el universo juvenil, y estudiar cuáles son sus estrategias discursivas para entretejer un imaginario nacional que toma por norma la fragmentación y la discontinuidad. Propongo que, en primer lugar, la propia selección del género narrativo ayudará a esbozar una cierta imagen comunitaria. Efectivamente, la reapropiación y reactivación de géneros como el thriller, la comedia y la sátira, y la picaresca, traducirán la nueva sensibilidad epocal y actualizarán un imaginario nacional signado por la sordidez y las segmentaciones sociales. Si inmediatamente después de la dictadura el testimonio se presentaba como un vehículo eficaz en la traslación de la barbarie reciente, las transformaciones sociales, económicas y culturales suscitadas ya en el periodo democrático reclamarán otros caminos narrativos que permitan aproximarse al tema de la nación y la memoria histórica. Por otra parte, ya a nivel temático, los itinerarios geográficos de los personajes irán delineando diferentes retóricas³¹ que recortarán el mapa urbano, conformando micrópolis y consolidando de este modo una ciudad “disgregada”³² de la que será imposible tener una visión de conjunto. Estas micro-urbes, de existencia simultánea pero inconexa, devendrán en auténticos “ghettos”, que abarcarán desde aquellos “ghettos de pobreza urbana concentrada”, definidos así por el Arq. Salvador Schelotto, hasta los “ghetos voluntarios” señalados por Zygmunt Bauman, localizados en zonas residenciales, pasando por los de los típicos barrios históricos. Además de los ghettos geográficos (que tienden a condensar una comunidad de rasgos socio-económicos y patrones culturales), es posible hablar de ghettos

“ideológicos” que recogen las diferentes sensibilidades acerca del modelo de país deseado, así como también sobre su pasado y presente.

En la novela *Caras extrañas* (2001), a través de una prosa concisa, descarnada y violenta, filtrada a trechos por una poesía de intenso lirismo, y de una “sabia combinación de sátira, thriller violento y comedia”³³, Rafael Courtoisie recoge las memorias del narrador acerca de la toma de la ciudad de Salvo, cercana a la capital, Montenegro, por parte del movimiento guerrillero Tapurí, en el año 1969, cuando él tenía apenas diez años. De la mano de los recuerdos del humeante café con leche que su madre le sirviera puntualmente ese día, como cada mañana (suerte de magdalena proustiana que acicatea las remembranzas infantiles), acuden a su mente las imágenes del cortejo fúnebre que, a modo de caballo de Troya, utilizaran los revolucionarios para entrar en la ciudad sin levantar sospechas. Le sigue una alocada sucesión de cuadros, de poderosa carga visual y cinemática, que recrean la violencia y la irracionalidad del enfrentamiento entre los guerrilleros y el ejército. Surge así el copamiento de la jefatura de policía por parte de una columna guerrillera a cargo de la comandante Matilde, la toma del banco dirigida por el comandante Pedro y la entrada de los revolucionarios en la cárcel de la ciudad. La presencia del director fílmico estadounidense Robert Altman como uno de los personajes de la novela no es casual ya que, al igual que en las películas de Altman, en *Caras extrañas* se sucede una multiplicidad de personajes cuyas vidas privadas se entrelazan y, en muchas circunstancias, son empujadas por el azar. Pero quizá el principal protagonista de la novela sea la palabra y su poderío ya que, más que tratarse de una lucha armada, se

trató de una auténtica batalla lingüística en la que lo importante era llegar a la médula de lo que significaban vocablos como “revolución”, “sedición”, “gobierno”, etc.

Por medio de una narrativa escueta, desprovista de mayores adjetivaciones o amplificaciones lingüísticas, y de un realismo ajustado, propia de la novela policial, *Trampa para ángeles de barro* (1992), de Renzo Rosselló, recrea la trayectoria criminal de un joven nacido en un barrio marginal de la ciudad de Montevideo (Casavalle), desde su iniciación en la vida delictiva, siendo todavía un niño, hasta su asesinato por la propia policía. Proveniente de un hogar desmembrado y marcado por el abuso, el Navaja comete su primera agresión a los cinco o seis años, cuando trata de asesinar al hombre que vive con su madre y que había intentado violarlo. De allí en más, buena parte de su niñez transcurrirá en asilos hasta que, a los doce años, un hombre de la “pesada” del barrio ponga en sus manos un revólver para que asalte una farmacia, hecho que culminará en el asesinato del farmacéutico. Al salir de un hogar para menores donde había sido ingresado por el intento de robo de un auto, quedará bajo la custodia de sus tíos, quienes viven en el barrio obrero La Teja, ya que su madre “había ido a engrosar los cinturones de miseria en Buenos Aires” (27). El Navaja descarta la posibilidad que estos le ofrecen de aprender un oficio en la Escuela Industrial y continúa con su carrera delictiva, hasta ser finalmente encerrado en un establecimiento de alta contención, del que logrará fugarse junto a otros menores detenidos. El lector toma conocimiento de toda esta información a través de un *flashback*, ya que la novela se inicia el día en que el Largo Viñas, suboficial al que habían anclado turbiamente en la Oficina de Capturas de Investigaciones, debe asesinar al Navaja por encargo del propio comisario de policía, para que su muerte

opere como cortina de humo frente a la fuga del Picado, un traficante de drogas duras que había escapado junto al Navaja. El Largo Viñas optará por no cumplir con sus órdenes, decisión que desencadenará su muerte, además de la del Navaja, en manos del agente Galván. En medio de toda la traición y corrupción, la novela se cerrará con el gesto de Garini, un ex-comisario que había colaborado con Viñas en los últimos tiempos, de acudir ante el Ministerio para denunciar la situación.

En la novela *Estokolmo* (1998), Gustavo Escanlar recurre a una suerte de neo-picaresca para dar cuenta de la historia de Marcelo, un joven de clase media, exestudiante de Medicina y exmilitante de izquierda quien, una vez terminada la dictadura, decide renunciar a sus ideales y regresar a su barrio de origen, el Barrio Sur, y llevar una vida “lumpen” signada por el robo y la droga. En ese sentido, se trataría de una picaresca invertida puesto que, en el género de los Siglos de Oro, el pícaro partía de una situación desgraciada e intentaba medrar mientras que, en este caso, Marcelo parte de una posición desahogada y se convierte en desclasado por su propia opción. A través de un lenguaje conversacional, gráfico y por momentos procaz, la novela refiere en particular el robo a una fiesta de gente adinerada en el barrio de Carrasco, realizado junto a sus amigos Chole y Seba. Bajo los efectos de la droga, Marcelo termina asesinando a un asistente a la fiesta, Edery, quien había sido compañero suyo de la escuela primaria. A la hora de huir, el Chole secuestra a una chica muy hermosa, que resulta ser la prometida de Edery, y quien en realidad no opone mayor resistencia. La joven dice llamarse Demonio y pertenece a la familia Milniski, poseedora de una conocida fábrica de ropa. Será la propia Demonio quien, además de compartir con ellos el sexo y la droga, decida pedirle a su padre un

suculento rescate. De ahí en más, será prácticamente una más del grupo e irá seduciendo a los tres jóvenes. Finalmente, Marcelo tendrá un romance con ella pero, encarcelado el Chole por causar destrozos en CD Warehouse, a punto de ir a prisión el Seba por volver a su antiguo oficio y escalar hasta el apartamento de un militar con el fin de robar, éste optará por quedarse con el dinero del rescate y matar a Demonio de tres tiros en la cabeza.

Es interesante señalar que, fundamentalmente, la obra de Courtoisie y la de Escanlar giran en torno a la im/posibilidad de la recuperación de la memoria después del quiebre dictatorial. Consecuentemente, sería conveniente leer estas novelas en función del análisis que Idelber Avelar³⁴ realiza de varias obras de la literatura del retorno a la democracia en el Cono Sur, principalmente los trabajos de Diamela Eltit (1949) en Chile y de Ricardo Piglia (1941) y Tununa Mercado (1939) en Argentina. Avelar sostiene que estas obras se embarcan en la recuperación de una memoria en duelo a los efectos de superar el trauma dictatorial. Contrariamente a lo que afirman las leyes del mercado y su reclamo de olvido del pasado y su inmediata sustitución por un presente en el que no se conserven trazas de los tiempos idos, estas narrativas abogan por la persistencia del recuerdo a través de las ruinas dejadas por la dictadura (2-3). Consecuentemente, por medio de la exploración y experimentación con su textualidad (así como también de la incorporación de otros mecanismos artísticos como la performance), estas obras dan cuenta de los restos del naufragio a través de los residuos persistentes de la memoria. Esa es la tarea que se auto-impone el protagonista de *Caras extrañas* quien, estimulado por el aroma del café con leche infantil, rescata sus recuerdos de la violencia de los enfrentamientos entre los

guerrilleros y el ejército. Por su parte, el protagonista de *Estocolmo* problematizará esta necesidad/posibilidad de la memoria al aludir a una especie de amnesia que le impide recordar los detalles de su agenda cultural ligada a la resistencia de izquierda durante la dictadura: asistir a las películas de Cinemateca, escuchar las canciones del Canto Popular, etc. Probablemente, el hecho de pertenecer a una generación más joven que la de Piglia, Eltit y Mercado (ya he señalado que Courtoisie nació en 1958 y Escanlar en 1962) tenga incidencia en la diferente manera que tienen estos autores de procesar el duelo frente al pasado dictatorial. Si Escanlar complejiza/cuestiona la posibilidad de la memoria, Courtoisie incorpora el recurso del humor y la sátira para dar cuenta del horror vivido durante el quiebre institucional.

Re-visiones del testimonio

A pesar del gran eclecticismo temático y estético que marca la narrativa uruguaya del retorno a la democracia, y del que ya he hablado en la introducción de esta tesis, Hugo Verani ha señalado al testimonio y al neohistoricismo como dos vertientes que logran consignar la situación de la cultura del periodo y que, por otra parte, asumen una magnitud continental. El género testimonial en particular habría aparecido ya en la etapa dictatorial para dar cuenta de la guerrilla urbana y la represión política. De ese modo, surgen desde el exilio obras como *El pasajero* (1977) y *El color que el infierno me escondiera* (1981), ya mencionadas, ambas de Carlos Martínez Moreno, y *Primavera con una esquina rota* (1982), de Mario Benedetti (44). Hugo Achugar indica al testimonio como una “forma de catarsis de la conciencia nacional” y lo define como “un nuevo tipo de escritura y una práctica

política y cultural que intenta recuperar la memoria histórica³⁵ (“Postmodernity and fin de siècle in Uruguay” 54) (mi traducción). Por otra parte, el testimonio daría cuenta del desgaste de una concepción elitista de la literatura y la introducción de géneros tendientes a eliminar la distinción entre la literatura y la vida. Indica Achugar que el género testimonial no se limitará a la llamada “literatura del calabozo” o la literatura política, como lo ejemplifica la obra de Ramona Carballo *La niña, el huevo duro y el chocolate*, que recoge la historia de una sirvienta desde su niñez a su edad adulta (“Postmodernity and fin de siècle in Uruguay” 54). De todos modos, los testimonios uruguayos más importantes serán *Las manos en el fuego* (1985), de Ernesto González Bermejo (1932-1992), *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Buttazoni (1952) y *Memorias del calabozo* (1988) de Mauricio Rosencof (1933) y Eleuterio Fernández Huidobro, entre otros (Verani 45). La novela de Bermejo surge a partir de los testimonios proporcionados al autor por un prisionero político que estuviera encarcelado por nueve años, fundamentalmente en el Penal de Libertad³⁶, pero también en otros calabozos y cuarteles del país (Lago 34). Por su parte, la obra de Buttazoni recoge un auténtico “descenso a los infiernos” protagonizado por los presos políticos en uno de los campos de exterminio de la ciudad de Córdoba, enlazando datos testimoniales y recursos ficcionales (Lago 37). En *Memorias del calabozo*, Rosencof y Fernández Huidobro narrarán, en base a su experiencia personal, las condiciones infrahumanas de reclusión de los “rehenes” tupamaros durante el régimen dictatorial.

Entrados ya los años noventa, e iniciado el periodo de la llamada posrestauración³⁷, los cambios políticos, socio-económicos y culturales que tienen

lugar en el país parecen desarrollar una nueva sensibilidad que reclama nuevas formas de indagar en el problema de la nación y la memoria histórica. Si la inmediatez de los sórdidos hechos de la dictadura demandaba el estilo directo y acuciante del testimonio, la distancia impuesta por el tiempo y el advenimiento de una nueva realidad caracterizada por la agudización del proyecto neoliberal, traducido en mayores intentos de privatización, continua reducción de las funciones de servicio y contralor del estado, altos niveles de desempleo (sobre todo juvenil), etc., imponen la exploración de otras vías narrativas lo suficientemente dúctiles para dar cuenta de ella.

Es interesante señalar que este distanciamiento con respecto al testimonio guarda puntos de contacto con la experiencia literaria en el Chile de la transición y el retorno a la democracia (1990) y se vincula con una determinada concepción del arte y las políticas literarias. Al estudiar *El padre mío* (1989) de Diamela Eltit (1949), Nelly Richards señala que, si bien el discurso esquizofrénico del vagabundo recogido en la obra remite a la crisis política, social, moral y sexual de la dictadura chilena, esta “verbalidad sin rumbo” trasciende toda misión denunciativa que pretenda ejemplarizar una verdad social (*Residuos y metáforas* 84). Este discurso escindido que reacciona con desconfianza frente a las narrativas totalizantes pone el énfasis en el rescate de su “literariedad”, evadiendo los marcos referenciales provenientes del campo de la filosofía y la sociología. Los presupuestos modernos a través de los que se expresan estas disciplinas se muestran inoperantes puesto que aún se apoyan en la razón analítica y en un saber instrumental signado por la univocidad (“Bordes, diseminación, posmodernismo” 245). De este modo, la reactivación de la

“textualidad” libera a la obra literaria del esquematismo conceptual binario auspiciado por la Modernidad, recuperando una polisemia más acorde con la sensibilidad posmoderna.

Volviendo a las obras analizadas en el Capítulo 2, como es característico de la posmodernidad, la novedad reclamada por los nuevos tiempos vendrá de la mano del reciclaje y remoción de géneros narrativos ya existentes. En el prólogo a *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario y antología (1957-1995)*, Carina Blixen recoge las reflexiones de Oscar Brando acerca del surgimiento de la novela negra en el Uruguay de la posdictadura. Brando propone como una “hipótesis posible” que esta se erige como un sustituto reformulado del testimonio, vigente en los albores del retorno a la democracia y señala que: “Entre nosotros H. G. Verzi, Omar Prego, Renzo Rosselló, Joselo González, Luis Martínez Cherro, Hugo Faget, últimamente han intentado sortear la forma más convencional del testimonio pronunciándose por una modalidad que acusa la sordidez del lugar donde vivimos: el policial duro. Por si fuera poco, en torno a ellos, otros escritores (Polleri, Fontana, Buttazzoni) completan el cuadro de violencia que signa una vertiente de nuestra narrativa actual” (17). Blixen también reúne la opinión de Renzo Rosselló, para quien “Nuestra realidad es negra, ya es imposible no verlo. Supongamos, entonces, que ese fue el despertador” y la de Omar Prego, quien sostiene que “Uno de los caminos (de la novela uruguaya) puede ser la novela negra, que refleja un poco lo que está ocurriendo en el país: la corrupción, el descaecimiento, el avance de la pobreza, de la miseria sobre la ciudad” (17). Coincido con la visión de Brando en cuanto a la presentación de la novela negra uruguaya como re-formulación del testimonio y me

propongo agregar otras manifestaciones que, a mi juicio, cumplen el mismo cometido. Incluyo en este espectro (sin pretender reducirlo a ellas, dada la multiplicidad de vertientes cultivadas en el Uruguay posdictatorial) la neo-picaresca, representada en mi análisis por la novela de Escanlar, *Estokolmo*, y la mezcla de thriller, sátira y comedia, cultivada en *Caras extrañas* por Courtoisie.

En ese sentido, creo que existe una fuerte relación entre el género narrativo escogido por los autores y la visión de la nación y la memoria comunitaria presentada en las obras. La novela de Rosselló *Trampa para ángeles de barro* resultó ganadora del Premio Dashiell Hammett 1992 de Novela Policial del Río de la Plata; sus características la hacen encajar perfectamente en el molde de la novela negra. Tal como señala Lee Horsley en la introducción a *The Noir Thriller*, la misma resurge en tiempos de descontento y ansiedad, de desilusión con respecto a las estructuras institucionales existentes y de pérdida de confianza en la posibilidad de ejercer una agencia efectiva (12-13). Omar Prego, en una entrevista que se le realizara para *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, señala cómo el surgimiento de la novela negra en Estados Unidos “no es un hecho fortuito. Coincide con circunstancias muy concretas: una grave crisis financiera, la recesión, el desempleo y la miseria. También con la implantación y vigencia de la Ley Seca, el apogeo del gangsterismo, de la corrupción y de la venalidad del sistema político, administrativo y judicial” (63). Por otra parte, de acuerdo a Horsley, el thriller negro se caracteriza por ser un género popular que da cuenta del pesimismo modernista de *The Waste Land* (1). En efecto, James Naremore ha señalado que los primeros críticos franceses que a mediados de la década del cuarenta comenzaron a aplicar el término “noir”, parecían coincidir en que

éste representaba una suerte de modernismo expresado en el cine popular. El Modernismo se consideraba como algo separado de Hollywood y el resto de las producciones populares (pulp fiction) debido a su complejidad formal y técnica, su auto-conciencia estética, su adscripción a la “alta cultura” y su rechazo de los moldes narrativos clásicos. Sin embargo, logra colarse en este género popular que pretende desbaratar el optimismo esencial propio de otras formas populares como la novela de detectives y las historias de acción y aventuras, tiñéndose de angustia, desesperación y desorden (Horsley 3) y, tal como afirma Julian Symons, cuestionando algún aspecto de la ley, la justicia o la forma en que es conducida la sociedad (Horsley 8). En ese sentido, la novela negra se emparenta con lo que Stefano Tani ha definido como la “anti-novela de detectives”, eminentemente posmodernista. Surgida con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial y marcada por la corriente existencialista, con cultores como Pynchon o Calvino, este tipo de novela se aboca a incumplir las expectativas del lector de la clásica novela de detectives, eliminando la idea del restablecimiento final del orden y de la figura del detective como artífice de esta re-estructuración e imponiendo la idea del misterio y la imposibilidad del cierre (24, 35 y 40).

En el medio uruguayo, la novela policial no había sido un género cultivado hasta prácticamente el advenimiento de la democracia. Sí pueden indicarse precursores del mismo, como lo hace Omar Prego al señalar a Horacio Quiroga (1878) y Vicente Rossi y, posteriormente, a Enrique Amorim (*El asesino desvelado*, 1945), Sidney Morgan (*Un muerto en la chimenea*, 1943) y *Muerte en el pentagrama*, 1946) y aún más tarde a Clara Silva (1907) (*Aviso a la población*, 1964) y, fundamentalmente, Carlos Martínez Moreno (1917) (*Tierra en la boca*, 1974)

(*Asesinos de papel* 62). Además de Renzo Rosselló, de quien me ocuparé en este capítulo, Fernando Aínsa ubica entre los cultores de la novela policial en sus diferentes modalidades a Omar Prego (1927) con *Último domicilio conocido* (1990), Mario Levrero (1940) con *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), Hiber Conteris (1933) con *El diez por ciento de vida* (1985) y Juan Grompone (1939) con *Asesinato en el Hotel de Baños* (1990) y *Chau napolitano* (1991) (53). Prego haría referencia también a Mario Delgado Aparain (1949) con *Cuentos bajo sospecha*, Hugo Verzi (1941) con *Los caballos lunares* (1991) y la novela colectiva *La muerte hace buena letra* (63). Específicamente en el campo de la novela negra (que Horsley equiparará con el thriller), vale destacar las obras de Henry Trujillo (1965) *Torquator* (1993), *El vigilante* (1996) y *La persecución* (1999), que guardarán muchos puntos de contacto con la novela de Rosselló que analizaré aquí. El ambiente de pesimismo, de desesperanza y de descreimiento en el futuro es una de las constantes en los trabajos de Trujillo. Sus nouvelles recrean insistentemente la imagen del “país gris” donde es imposible encontrar la felicidad y al que muchos de sus pobladores ansían abandonar. Sus personajes, oscuros y fracasados, habitan un mundo de extrema polarización social y son “muertos en vida”, “zombies” (...) “tragad(os) por la maldita maquinaria del hay-que-vivir” (*La persecución* 25). Las novelas de Henry Trujillo pueden ser leídas como un auténtico friso en el que se percibe claramente el afianzamiento de las brechas socio-económicas que afectan al país. Los niños que tiran de los carros de basura, los linyeras, los oscuros habitantes de las pensiones, los trabajadores de las fábricas, los vigilantes, emergen como mudas denuncias de las desigualdades sociales y la pauperización económica.

Al analizar *Trampa para ángeles de barro*, es posible reconocer en ella las cuatro características básicas señaladas por Horsley como distintivas de la novela negra: el punto de vista subjetivo, los roles cambiantes del protagonista, la relación conflictiva entre el protagonista y la sociedad (vinculada al tema de la alienación y la falta de salidas) y su condición de crítica socio-política (8). Me interesa profundizar, fundamentalmente, en dos de estos puntos. En cuanto crítica social (y aquí la novela entronca con las observaciones que realizara anteriormente acerca de los trabajos de Trujillo), la obra de Rosselló cuestiona la pérdida de solidaridad comunitaria y alude a la falta de sensibilidad de ciertos sectores influyentes frente a la miseria de buena parte de la sociedad, así como también frente al desamparo de muchos menores quienes, en algunos casos, desembocan en la delincuencia (“Y a esa ‘gente de peso’ ¿desde cuándo le interesan cosas como la sociedad, el Estado y la gente”, 63; “¿Y por qué nadie reacciona de la misma manera cuando ven un cantegril? ¿Cuándo aparece uno de estos chicos con problemas, abandonados por los padres y en la más absoluta miseria?”, 91). Por otra parte, explora la corrupción de los engranajes internos de los sistemas oficiales que en teoría están destinados a velar por la seguridad y el bienestar de la comunidad, representados en la novela a través de la institución policial y del contubernio del comisario con grandes distribuidores de droga. El cambio de roles de los protagonistas, destacado por Horsley como uno de los rasgos característicos de la novela negra, representa uno de los aspectos más significativos de *Trampa para ángeles de barro*, y quizá más aggiornados con respecto a la sensibilidad finisecular y de inicios del nuevo milenio. Ajena a todo maniqueísmo, la obra delinea personajes que no se mantienen monolíticos sino que fluctúan y adquieren tonos cenicientos,

alejados del blanco y negro más próximos al testimonio. En efecto, el Navaja es víctima de la exclusión social, pero al mismo tiempo de sus propias elecciones ya que, por ejemplo, rechaza la posibilidad de estudiar que le ofrece su tío. Si bien el Largo Viñas pierde su vida intentando salvar a Navaja, tiene un turbio pasado policial como infiltrado, ya sobre el final de la dictadura, en reuniones y manifestaciones políticas de la izquierda.

Caras extrañas participará también de las técnicas y la atmósfera del thriller pero, al incorporar del mismo modo elementos de la comedia y la sátira, dará origen a un híbrido genérico de compleja dilucidación, original presentación y efectiva mordacidad. Courtoisie patentiza la sátira política, que alcanzará al gobierno, al ejército y a los revolucionarios:

La ciudad de Salvo se transformó en un cruento campo de batalla.

El ejército dinamitaba.

Los subversivos respondían con laxantes.

El ejército dinamitaba.

Los subversivos contraatacaban con laxantes. (...)

El marxismo hacía cagar a los altos oficiales (47).

Un comando sedicioso ejecutó, por error, al obispo. Lo confundieron, a causa de su sotana púrpura, con un travesti informante de la policía. (...) Fue un error de nuestros cuadros de inteligencia. No se volverá a repetir- afirmaron los subversivos (46).

Sin embargo, siguiendo la distinción realizada por Freud, más que cómicas, las situaciones que atraviesan la novela son humorísticas, en cuanto provocan placer (estético, en este caso) a pesar de los aspectos dolorosos tratados que podrían oponerse a ese objetivo (Estébanez Calderón 189). En ese sentido, cabe acotar que en *Caras extrañas* se consolida una reformulación del género comedia que incorpora la nueva sensibilidad posmoderna, invalidando el clásico final agradable que equivalía a la restitución de la armonía. Cuando se cierre la novela, el narrador señalará precisamente que “Cuando los Tapurí tomaron en el 69 la ciudad de Salvo vecina a Montenegro comenzaron a llegar a mi vida caras extrañas. (...) Y yo sé que ahora, y para siempre, vendrán caras extrañas” (187), dando fe del resquebrajamiento de un orden anterior imposible de reconstituir. De este modo, una sensación de desequilibrio, de irracionalidad, de azar y contingencia recorre la obra, en la que las situaciones humorísticas provendrán siempre (citando aquí palabras de F. T. Vischer) “de un absurdo, de una debilidad, de un sinsentido, de una tonta casualidad, de una incoherencia, del choque perturbador y disruptivo del orden” (Estébanez Calderón 188). Por otra parte, se resignifica la sátira dotándola de una funcionalidad de la que carecía en sus orígenes. Tal como indica Demetrio Estébanez Calderón, la sátira tiene “un propósito moralizador, meramente lúdico o intencionadamente burlesco” (964). Sin embargo, en esta versión remozada ofrecida por *Caras extrañas*, más allá de un aspecto lúdico que indudablemente es evidente, no hay un afán moralizador ya que en este presente que descrea de los metarrelatos justificadores no hay lugar para la prédica. Lo que sí hay es el esbozo de una situación traumática (está allí la referencia a las torturas, los desaparecidos, la vinculación de los árboles y las tumbas

clandestinas, el robo de bebés, la violencia, las víctimas, los atentados) que –evitando maniqueismos- apela a la consideración y reflexión del lector:

La revolución no se construye dinamitando campos de deporte.

La verdad: no sé cómo se construye la revolución. Ni siquiera sé lo que es (181).

En *Estokolmo*, el molde genérico escogido para dar cuenta de la historia, situada en el conflictivo periodo posdictatorial signado por los efectos negativos de las economías neoliberales, será la neo-picaresca. Como es característico en el género, la novela de Escanlar recurre a la autobiografía, y es así que el “pícaro” Marcelo abre su relato clarificando su identidad: “No, no soy el pibe de los mandados. Tampoco soy, ni ahí, el delivery boy de McDonald’s. (...) Lo que pasa es que esta noche hay golpe y tengo que salir” (9). De este modo, en lugar de señalar una marginalidad socio-económica, reivindica una marginalidad legal ya que Marcelo y sus amigos se dedican al robo. Su accionar está determinado por el colapso de sus creencias ideológicas: su falta de fe en las luchas universitarias y en las soluciones propuestas por la izquierda. En todo caso, el relato autobiográfico le da al texto visos de realismo, permitiéndole indagar en las experiencias vitales de un sector de la juventud uruguaya de la posdictadura. Otro de los aspectos que emparentan la novela con la picaresca es la puesta en tela de juicio de la posibilidad de movilidad social. De hecho, en el caso de Marcelo, ya desde el comienzo se produce un descenso social puesto que pasa, por voluntad propia, de estudiante de clase media a lumpen. Por otra parte, como desarrollaré más adelante, uno de sus amigos le recriminará que ha

decidido dedicarse al robo en búsqueda de un golpe de suerte, al comprobar que el avance social asentado en la educación, valedero en el Uruguay de otros tiempos, ya es un imposible. Esta incredulidad juvenil frente a la perspectiva del cambio y el progreso se hace patente en este sarcástico llamamiento de los responsables de la revista subte *Ratas i Rateros*, poco antes de las elecciones nacionales de 1989:

Ratas i Rateros convoca al tercer éxodo del Pueblo Oriental. Nos reuniremos el día 27 de noviembre a la luz de los resultados electorales (...) a las 18:00 hs. en Plaza Libertad. Allí nos tomaremos una foto mural en posición de éxodo para el museo Blanes (...). Desde ese lugar partirán los grupos con diversos itinerarios: Ruta 1, Ruta 5, etc. (dedo), otros para el puerto, y los más chetos para el aeropuerto. Si a la semana el país les tira y quieren volver, está todo bien (Alpini).

Ahora bien, esta incredulidad está presente en la novela, en la que la propia idea de un diseño organizado de denuncia y reivindicación social es un contrasentido. Más que operar como un revulsivo o medicina tendiente a revertir una situación, el texto funciona como un termómetro, capaz de dar cuenta (de manera hiperbólica, por supuesto) de la forma de sentir de un sector de la juventud uruguaya del retorno a la democracia, pero descreído frente a la posibilidad del cambio y, más aún, frente a la responsabilidad de la cultura y, específicamente, de la literatura ante el mismo. Esta pérdida de fe queda perfectamente resumida en la sensación de “amnesia” de que es presa Marcelo:

De lo que no me acuerdo es de lo otro, de las películas que veía en Cinemateca y que creía tan importantes. No me acuerdo ni siquiera del doble

programa de Buñuel, del aburrimiento con Bergman. Ni de una sola letra de los Zucará, ni de la cara de Abel García y aquella mentira que cantaba de que había “que empezar por los plurales los versos” (52).

En resumidas cuentas, en las novelas que integran el corpus de este capítulo la opción estética que implica la elección de un determinado género narrativo se acompaña con una cierta visión de la nación y la memoria histórica. Si bien el thriller, la comedia y la sátira y la neo-picaresca comparten con el testimonio la puesta al desnudo de una realidad social, se muestran más efectivos a la hora de trazar los imaginarios comunitarios surgidos en la posrestauración, a la luz de las transformaciones acaecidas en el terreno social, económico y cultural. Si el testimonio se presentaba como hábil herramienta al momento de aludir al trauma dictatorial, la reactivación de estos géneros populares demostrará su eficacia en tiempos de la agudización del proyecto neoliberal y sus efectos. De este modo, la sordidez y la escisión del conglomerado social serán las constantes más notables asociadas con el imaginario nacional consignado en estas obras.

Del voyeur a las prácticas espaciales: Montevideo y la escritura de la ciudad

En un congreso sobre literatura y espacio urbano realizado en Alicante en 1993, Mario Benedetti recordaba las palabras de Ezequiel Martínez Estrada quien, frente a la gran cantidad de población que se concentraba en la principal ciudad argentina, definía a Buenos Aires como “la cabeza de Goliat”. Benedetti se preguntaba entonces cómo habría que catalogar a Montevideo y su “cabezona capitalidad” que, además de tener el “mérito” de ser la capital más austral del mundo,

reunía en su espacio al 42% de la totalidad de la población del país. Esta ciudad, situada “De espaldas a América, y de hecho, también de espaldas al resto del país”, hizo un ingreso tardío a la literatura nacional, y tanto es así que aún en 1971, según palabras de Carlos Martínez Moreno, “el escritor uruguayo sospecha que a su capital le falta tradición literaria, verosimilitud novelesca, condición de soporte creíble para la aventura literaria...”. De este modo, los autores continuaban escribiendo sobre el campo, aún cuando su experiencia personal estuviera asociada al mundo urbano. El quiebre estará representado por la publicación de *El pozo* de Juan Carlos Onetti (1939), como ya había señalado en la introducción de esta tesis, aunque ya habían despuntado algunos adelantados a finales del siglo XIX y principios del XX, como Isidoro de María (*Montevideo antiguo*, 1887-1895), José Pedro Bellán (los relatos de *Doñarramona*, 1918), Emilio Frugoni (*Poemas montevidianos*, 1923) y Manuel de Castro (*Historia de un pequeño funcionario*, 1929) (“Montevideo como reflexión literaria” 23-25).

La geografía urbana será el locus (para nada “amoenus”, como señalaré posteriormente) donde se desarrolla la trama de las novelas incluidas en este capítulo. Tanto *Trampa para ángeles de barro* como *Estokolmo* se ubican explícitamente en Montevideo, mientras que *Caras extrañas* se sitúa en Montenegro y Salvo, suerte de “alter egos” ficcionales de Montevideo y su ciudad satélite, Pando. Unos bajo la influencia de la droga, otros de sus creencias ideológicas y otros huyendo de la ley, los personajes de las tres obras se desplazan febrilmente por el espacio urbano. En un primer momento, estos recorridos y relevamientos del ámbito metropolitano parecen asimilarse a aquellos del flâneur baudeleriano analizado por Walter Benjamin. Sin

embargo, su percepción de la ciudad no es ni puede ser la misma. El flâneur es un intelectual que cuenta con la independencia económica y el tiempo de ocio para deambular por la ciudad y devenir en voyeur que absorbe con la mirada el espectáculo moderno que se presenta ante sí, con sus luces y sus sombras, su atractivo y repulsión³⁸. Desfilan ante sus ojos las multitudes que se desplazan a nuevos ritmos cotidianos y, entre ellas, aquellos seres residuales que encarnan la cara no tan feliz de los procesos de industrialización y desarrollo capitalista. El flâneur es un espectador, no una parte del espectáculo y puede distanciarse del objeto observado. Sin embargo, los personajes de las novelas estudiadas no son voyeurs sino partícipes activos del pulso de la ciudad y buena parte de ellos pertenece a aquella franja social en nada favorecida por la globalización y el neoliberalismo posmodernos. El Navaja, el menor delincuente protagonista de *Trampa para ángeles de barro* y el Largo Viñas, agente de dudosa reputación encargado de eliminarlo y que a la postre pierde su vida al negarse a hacerlo; Marcelo, el joven de clase media que un buen día decide dejar de ser izquierdista y dedicarse al robo, y sus amigos Chole y Seba, todos ellos personajes de *Estokolmo*; y, finalmente, los revolucionarios Tapurí y el ejército que los reprime en *Caras extrañas*, recorren y actualizan una ciudad que nada tiene que ver con la ciudad oficial, ordenada y racional que aparece en los mapas.

La ciudad geométrica y dispuesta en dameros, con su plaza central, iglesia, comisaría y cabildo a sus lados, estalla en múltiples dislocaciones y discontinuidades, dispuestas por los traslados de estos personajes. Así como Michel de Certeau habla de una “retórica del caminar (mi traducción)” (100), pensando en estas novelas es posible referirse a una “retórica del desplazamiento”, con las mismas características.

Si bien el voyeur podía “leer” la ciudad en su calidad de observador, el caminante asume un rol activo, una práctica del espacio ciudadano que lo habilita a “escribir” el texto urbano (93). De este modo, una ciudad “migratoria” o “metafórica” suplanta a la ciudad como texto planificado y de fácil lectura (93). Las prácticas espaciales y su especial re-apropiación de la ciudad ponen de manifiesto todos aquellos aspectos urbanos que las visiones oficiales, de carácter panóptico y disciplinario, pretender ocultar. Las rutas marcadas por los caminantes (o, en el caso de las novelas que analizo, los desplazamientos, en cuanto los personajes de las mismas se trasladan a pie, en autos destartalados, en coches fúnebres, en camiones militares, en autos policiales, etc). devienen en auténticos “actos de habla” que enuncian la ciudad (97). En ese sentido, los desplazamientos se manifiestan a través de “tropos retóricos” (100), fundamentalmente la sinécdoque (en la que una parte representa al todo y, en ese sentido, una manifestación socio-urbana particular integra y simboliza una macrorealidad ciudadana) y el asíndeton (en el que se eliminan las palabras de ligazón, como las conjunciones y los adverbios, lo que trasladado al espacio implicaría la apertura de vacíos en su continuum)(101). En definitiva, estos tropos implican que, en el proceso de construcción del tejido urbano, ciertos espacios recorridos emergen como símbolo de una realidad mucho mayor a la que representan y, por otra parte, implican su selección y privilegio frente a otras zonas evitadas y descartadas.

Me interesa ahora analizar cómo opera la escritura de la ciudad en las tres novelas estudiadas y cuál es el vínculo entre estos tres textos urbanos y una determinada manera de percibir la comunidad, la nación y la memoria colectiva. Una

característica que une a todos los textos es la presentación de una ciudad “disgregada” (*Imaginario urbanos* 87) de la que (coincidiendo con los resultados de una investigación realizada en la ciudad de México³⁹ por Néstor García Canclini, en base a un muestreo fotográfico) es imposible generar una visión de conjunto, ya que sólo habrá visiones limitadas, acotadas al propio barrio, sector o grupo social al cual uno pertenece y a las instituciones con las cuales cada uno se vincula (97). En este sentido, afirma Canclini que la ciudad es a la vez un lugar para ser habitado e imaginado y que, consecuentemente, la “urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas (109)”. De este modo, es posible plantear una analogía entre el proceso de recorte y encuadre que implica la fotografía y el conjunto de experiencias desarticuladas propias de la megaciudad (112). Específicamente, la fotografía se vincula con las percepciones aisladas y acumulativas de los habitantes de grandes ciudades que, desconociendo la ciudad en su conjunto, descreen de la posibilidad de acceder a ella, se establecen en micrópolis y recorren fragmentos de micrópolis ajenas (113). Según Canclini, “No se trata de elaborar un mapa objetivo de los [diferentes] imaginarios, sino confrontar las cartas de navegación imaginarias, las narraciones que diversos sectores hacen de sus itinerarios por la ciudad, con los mapas de los planificadores y los sociólogos urbanos” (135).

Si se piensa en el mapa activo que el Navaja va dibujando con sus desplazamientos en *Trampa para ángeles de barro*, se puede advertir que, en un principio, se privilegian ciertos motivos espaciales, como “la cuadra” y el “barrio”, tratándose este último de la zona de rancheríos de Casavalle, vecindario marginal

ubicado al norte de la ciudad, donde el niño vivía con su madre y su nuevo compañero y con su hermano pequeño. Un sentido de pertenencia lo unirá a estos ámbitos, hecho que se traducirá en sus enfrentamientos con “los gurises de las otras cuadras” (17). Una vez que su madre se vaya a Buenos Aires, el Navaja pasará a vivir en La Teja, un barrio de trabajadores fuertemente afectado por las coyunturas socio-económicas y ubicado al suroeste de la capital. Es así que el joven se trasladará por la “Avenida Carlos María Ramírez”, emblemática del mencionado barrio, como lo serán la “Avenida Agraciada” y el “Club Liverpool” del cercano vecindario Belvedere. Del mismo modo, en su primera fuga del establecimiento para menores en el que ha sido recluido por las rapiñas a taximetristas realizadas en compañía del Bujía, se internará en el barrio del Cerro (otro vecindario de obreros marcado por la crisis, situado al suroeste), donde vive su novia, Sandra. La palabra “baldío” cobrará una especial significación en la descripción del lugar ya que se trata de zonas del extra-radio montevideano donde los márgenes de la ciudad se tocan con los avances rurales en una suerte de mezcla de civilización y barbarie: “Había unos pocos ranchos diseminados por la zona. (...) Las paredes estaban hechas de bloques y el techo era de chapas acanaladas, apretadas en algunos puntos por trozos de ladrillos. Al fondo un tejido roto de alambre limitaba con la extensión de baldío salvaje” (48). Imagen similar provocará la descripción del área donde vive “el Serrucho”, a quien el Navaja acude en su segunda fuga para conseguir un arma: “El rancho del Serrucho quedaba por Battle Berres, casi al borde del mapa de la ciudad. La calle perdía su estatus de tal para convertirse en una ruta de entronque con el interior. La misma geografía del lugar se iba volviendo más rural y los caballos y los carros alternaban con coches,

camiones y ómnibus sobre la cinta de asfalto” (95). Del mismo modo, mientras el Navaja continúa huyendo en compañía de Riverita, “llegaron a los baldíos que rodeaban los accesos de la ciudad” donde “El nudo de puentes y cintas de asfalto carretero parecían una blanca implantación quirúrgica entre el verdor de un lugar poblado de ranchos humildes y carros tirados por caballos o personas, indistintamente” (105). Nuevamente, la zona aparece consignada como un área fronteriza donde entran en contacto lo urbano y lo rural, lo civilizado y lo bárbaro, al punto que los seres humanos apenas pueden distinguirse de las bestias. Finalmente, el Navaja terminará sus días en un depósito abandonado de la rambla Brum, no sin antes efectuar una huida propia de un “western” (género que trata específicamente el tema civilización/barbarie), en la que escapan a caballo entre baldíos, ranchos y caseríos.

La ciudad escrita por el Navaja dista mucho de la Montevideo descrita en las guías turísticas. Es más, es tan sólo una versión amputada de la misma, donde las ausencias son tan significativas como las presencias. El orbe enunciado por el joven es apenas el extremo norte y el suroeste, la angosta franja marginal acotada entre el mar y el campo, más pre-moderna que posmoderna. Pero no se trata del mar de los baños, de las playas de arena dorada sobre la rambla. El extremo costero sureste de Montevideo, con sus modernos edificios de apartamentos, sus bares y restaurantes, sus shopping centers, es tan sólo un silencio, un vacío, como lo es también el centro de la ciudad, con su avenida 18 de julio, sus tiendas, sus plazas, sus librerías, sus cafés. A pesar de su deambular constante, el Navaja jamás puede atravesar la gran frontera del “barrio”, como él mismo lo dice: “No pudimos salir del barrio (...)”. Nunca vamos a salir del barrio, no está para nosotros” (142); “Nacimos para

quedarnos enterrados acá, esa es toda nuestra historia” (143). Por otra parte, la presencia de una multiplicidad de micrópolis bajo la piel de la ciudad se evidencia de forma reiterada en el texto a través de la expresión (también, significativamente, de connotación espacial) “estar del otro lado”. La ciudad a la que pertenecen los jóvenes marginales es diferente de (léase, está en una parte diferente de) aquella a la que pertenecen los funcionarios del establecimiento para menores y, fundamentalmente, de los profesionales, como es el caso de María, la psicóloga que intentara ayudar al Navaja: “Es como todos los demás. Por más que se apiole, cuando llega la hora de la verdad, ella se queda del otro lado” (142); “Las fronteras entre un mundo y otro, el de los muchachos y el de los funcionarios, eran generalmente respetadas por una especie de pacto tácito” (40). Ahora bien, será a partir del entramado textual que se sugiera apenas la posibilidad de una tenue flexibilización de estas estrictas fronteras y el ingreso de una bocanada de aire fresco, a través de las trayectorias desviadas del Largo Viñas y de quien será en última instancia su colaborador, el comisario retirado “Pardo” Garini. En efecto, los pasos rebeldes de Viñas lo conducirán a las zonas periféricas ocupadas por el Navaja, no para asesinarlo como le han propuesto los mandos policiales corruptos, sino para intentar evitar una muerte injusta. Idéntico objetivo tendrá el desplazamiento de Garini por el área marginal quien, por otra parte, cerrará la novela con su llegada a la oficina del Ministro, dispuesto a denunciar los asesinatos de Navaja y Viñas por orden de las autoridades policiales involucradas en la distribución de drogas.

En definitiva, *Trampa para ángeles de barro* rescata la carga híbrida de una Montevideo en la que coexisten tres ciudades/temporalidades: una pre-moderna, otra

moderna y una tercera posmoderna (*Culturas híbridas*) y, además, una miríada de cartografías personales que recortan sesgadamente la ciudad en base a sus experiencias vitales singulares, marcadas por la clase socio-económica, género, edad, nivel educativo, etc. Por otra parte, desde el espacio literario se contempla tímida y brevemente la posibilidad de un cruce que permita flexibilizar la rígida compartimentalización espacial, augurando futuros intercambios sociales.

La trayectoria trazada por Marcelo, personaje de *Estokolmo*, guarda ciertos puntos de contacto con el itinerario del Navaja, al tiempo que lo distancian fuertes diferencias. En primer lugar, la figura del “barrio” tiene, al igual que en la novela de Rosselló, una marcada carga simbólica y funciona como ideograma de pertenencia y exclusión. Las calles “Salto”, “Lauro Müller”, “Yaro”, “Isla de Flores”, “la Rambla”, “Barrios Amorím”, etc. cumplen una función icónica y marcan los desplazamientos del joven por el “Barrio Sur”, vecindario de variado nivel socio-económico en el que se habría criado. Como en *Estokolmo*, el barrio al que se pertenece es presentado como un ámbito que condiciona el futuro, oficiando como promisión o estigma: “Yo estoy convencido que el lugar donde nacés te determina para siempre. Que hay lugares que te condenan. Si nacés en Uruguay ya estás cagado. Y si nacés en el barrio es mucho peor, nunca vas a levantarte. Nacés acostado” (69); “Pero está condenado: la suerte, o la desgracia, lo hizo nacer en el barrio sur (69)”. El rechazo hacia otros barrios, asociado con la clase social y económica de las personas que viven allí, no impedirá (a diferencia de lo que ocurre en *Trampa para ángeles de barro*) que Marcelo y sus amigos se internen en ellos, para acudir al bar Michigan, en el caso de Malvín, y para robar en la fiesta, en el caso de Carrasco: “Siempre odié Malvín.

Típico barrio de tipos chetos y minas franelas, de Levi's 501 y bucitos Lindsay, de esos de lana finita y peinada" (27). Sin embargo, la flexibilidad de estas fronteras resulta engañosa ya que, si bien habilita una cierta fluidez territorial, ésta no viene acompañada de la integración subjetiva o cultural. La escisión entre las personas que viven en zonas adineradas y en vecindarios más modestos se traducirá en la expresión "dos mundos" diferentes, y esta percepción será confirmada por la visión que Demonio (la chica que Marcelo, Chole y Seba secuestraran en la fiesta y que terminara uniéndose a ellos) tiene del Barrio Sur. Habituada a Carrasco, la joven realizará una descripción muy pintoresca del barrio, con sus grupos de gente conversando y gritando, las barras en las esquinas, los almacenes con frutas en la vereda, detalle este último que la llevará a expresar: "Yo pensé que no había más almacenes en Montevideo, que solamente había shoppings y supermercados... Es raro pero lindo, como un pueblito del interior... (87)

Sin embargo, más allá de las vivencias colectivas de la delincuencia y la droga, las experiencias vitales que convoca la palabra "barrio" en las novelas de Rosselló y Escanlar son disímiles. Los "superhéroes" del barrio de *Estokolmo* han integrado de niños un club de baby fútbol y han leído las revistas *Anteojito* y *Billiken*, sus padres o abuelos son dueños de talleres de reparación de calzado, florerías o pensiones. Pero además, estos jóvenes comen en Mc. Donald's, dominan términos en inglés, como "delivery boy" y "public relations", miran videos musicales en MTV y programas deportivos en ESPN, van al "shopping", están informados sobre Perón y el movimiento MRTA, leen a Kafka, Cortázar y Rubem Fonseca, conocen a Marx, Gramsci y Foucault, han visto películas de Buñuel y Bergman, toman café en el

centro, sus familiares trabajan en agencias de publicidad y tienen casa en la Costa de Oro. En el caso concreto de Marcelo, se trata de un joven de clase media, estudiante de Medicina y militante de izquierda, que pierde la fe en las ideologías por considerarlas rutinarias, conservadoras y falsas y que entonces decide hacer “tábula rasa”, dedicándose al robo y la droga:

Lo que pasó fue que, en determinado momento de mi vida clase media, me di cuenta que todo era mentira. Me había pasado horas estudiando, horas en asambleas discutiendo si a la feuu había que reivindicarla o legalizarla, horas en los boliches hablando de la dictadura del proletariado, de Gramsci y de Foucault. (...) He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la rutina, por la militancia política, por la vejez prematura, por la seriedad estúpida. (...) (51).

(...) Los tipos que conservan, los que vegetan (...), esos no sirven para nada (53).

La postura de Marcelo se vincula con una particular manera de sentir y expresarse de un sector de la juventud uruguaya de la posdictadura (del que precisamente formará parte Gustavo Escanlar, autor de la novela), a la que algunos sociólogos denominaron generación-democracia, generación-rock o generación-dionisiaca y que, fundamentalmente entre 1985 y 1989, se manifestara a través del rock nacional, las revistas “under” (como *G.A.S*, *La Oreja Cortada*, *Suicidio Colectivo*, *Kamouflage*, *Kable a Tierra*, *Ratas i Rateros*, etc), los graffitis, las performances y los videos. Según Alfredo Alpini, a diferencia de los jóvenes del 68, se caracterizarán por la apatía frente al futuro y el progreso y, por ende, su objetivo no

será hacer la revolución ni cambiar la sociedad sino concentrarse en el “aquí y ahora”, en las reivindicaciones inmediatas como el cambio de la calidad de la vida cotidiana, la aceptación de la heterogeneidad y la tolerancia. Por otra parte, el individualismo de esta generación la lleva a rechazar todo tipo de alianza de clase social, incluida la clase obrera, y a declararse apartidaria. Renegarán tanto de la derecha como de la izquierda, de “la primera vertiente por dogmática y autoritaria”, de “la segunda, por intolerante, por insistir en la militancia disciplinada y por hacerles sacrificar el presente en vistas de un futuro inexistente” (Alpini). A este respecto, son interesantes las declaraciones de Lalo Barrubia (seudónimo de la poeta y performer María del Rosario González, 1967), quien en un artículo publicado en *La Oreja Cortada*, titulado “Jóvenes eran los de antes”, señala:

(...) sabemos que- si es que las soluciones colectivas existen- no pasan por las estructuras políticas, al menos no en este país. Porque todo está previsto, la derecha vive gracias a la izquierda y la izquierda gracias a la derecha y cada quien cuida su chacra con esmero. Los conflictos sindicales están convenidos con el gobierno y los movimientos estudiantiles se esfuerzan en pasar vergüenza. Ya nadie cree en nada pero todos hacen lo que les corresponde.

(...) Por eso estamos al margen. Por eso el esforzado discurso del Partido Colorado no ha logrado seducir demasiado a las nuevas generaciones, ni el de Marx disfrazado de jeans, ni el del centro, ni ningún otro. Porque la seducción es la clave del placer, y éste no ha resultado un país muy gozable. Un país que se ha quedado viejo ya no seduce a nadie (291-292).

Esta sensibilidad específica a la que responde la novela marca ciertas distancias con *Trampa para ángeles de barro*. Así como en esta última, en base a los desvíos en las trayectorias de Viñas y Garini, se esboza la posibilidad de un cierto quiebre de las segmentaciones sociales que auspicia futuros diálogos comunitarios, el viaje circular de Marcelo cancela todo proceso de cruce e intercambio social. En efecto, las escenas finales de *Estokolmo* muestran a un Marcelo que, una vez encarcelados sus amigos, decide quedarse con todo el dinero del rescate pagado por el padre de Demonio y asesinar a ésta de tres tiros en la cabeza, a pesar de la relación afectiva que los uniera en los últimos tiempos. De hecho, una vez consumado el crimen, reflexionará: “Chau, nena. Hasta que la muerte nos separe. Yo soy hijo único. No soporto los hermanos. Mucho menos los gemelos” (135). Por otra parte, al subir al ómnibus luego de hacerse con el dinero, comenzará a flirtear con una chica, final abierto que rematará la novela, dejando en el lector la sospecha de que Marcelo se interna en un camino ya transitado, sin salida posible.

En definitiva, la experiencia urbana que en *Trampa para ángeles de barro* remitía a un mundo pre-moderno, surcado de baldíos, gallinas, carros tirados por caballos, ranchos de lata y bloques, fideos descoloridos cocinados en ollas tiznadas, en *Estokolmo* entronca con un mundo posmoderno, a través de procesos globalizadores que internacionalizan la información y las manifestaciones culturales e imponen ciertas reglas de mercado y consumo y una forma particular de la sensibilidad, fundamentalmente juvenil. Gilles Lipovetsky ha identificado esta nueva forma de percibir la realidad como “una mutación histórica” y “una nueva fase en la historia del individualismo occidental” (5), y la ha dado en llamar la “era del vacío”.

Para Lipovetsky, ésta se caracteriza, fundamentalmente, por el abandono de la “escatología revolucionaria”, el deterioro de las identidades sociales, la renuncia ideológica y política (*La era del vacío* 5). Precisamente, esta particular forma de sentir se cuela en las fibras del entramado textual, imponiendo el descreimiento frente a la posibilidad de subsanar los desgarramientos sociales.

En *Caras extrañas*, el desplazamiento de los guerrilleros aparece consignado como “toma” de la ciudad de Salvo y, en ese sentido, se establece desde un principio una querrela por la posesión geográfica que en definitiva trasunta una disputa por el poder. Tal como aclara el narrador, si bien la pequeña ciudad no tiene mayor relevancia desde el punto de vista militar, su proximidad a la capital, Montenegro, y el hecho de que allí tengan sede bancos y empresas de importancia, hace que su copamiento represente un gran golpe de efecto. Por otra parte, los tres focos donde se concentra el accionar de los guerrilleros: la comisaría, el banco y la cárcel, confirman tal enfrentamiento por el poder. Ahora bien, como reza la contratapa de *Caras extrañas*, “Cualquier semejanza con la historia reciente en Latinoamérica es mucho más que coincidencia. Los nombres han sido cambiados pero no protegen a los inocentes... ni a los culpables. Los inocentes, por lo general, están muertos o desaparecidos. Los culpables quizá no se hayan enterado...”. Es así que este hecho ficticio (?) recreado por Courtoisie en su novela recoge ecos de uno de los episodios más sonados de la historia uruguaya en los sesenta: la toma de la ciudad de Pando por parte del Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, en 1969. En medio de una grave crisis económica y social, marcada por la inflación y la pérdida del poder adquisitivo, así como también por una escalada de represión violenta por parte del

Estado frente a los reclamos de los trabajadores, se desata a mediados de los sesenta la guerrilla urbana. Hacia 1965 se crea el MLN, a través de la confluencia de ciertos grupos vinculados a partidos de izquierda y la organización de los cañeros de Bella Unión, liderados por el dirigente socialista Raúl Sendic. Las posturas adoptadas por el movimiento tienen su origen en el desencanto frente a la actividad político-partidaria del país, el interés suscitado por el “camino directo” emprendido por la Revolución Cubana y sus ideólogos, como el “Che Guevara”, y la convicción en la necesidad de llevar adelante una lucha de “liberación” que traspasara el país y se extendiera a todo el continente (Nahum 272). La toma de la ciudad de Pando por parte de los guerrilleros debía cumplir con un doble objetivo: por un lado, homenajear al Che Guevara, asesinado en Bolivia, y, por otro, recaudar fondos para la organización, de allí que los blancos fundamentales del copamiento fueran el Banco República, el Banco Pan de Azúcar y el Banco de Pando, además de la comisaría, el cuartelillo de bomberos y la central telefónica. Courtoisie ha sabido reconocer certeramente el potencial estético del suceso y su ubicación en una zona de penumbra donde se matizan los límites entre la realidad y la ficción. El recurso del cortejo funerario recogido en la novela, verdadera carnavalización de la muerte en el mejor estilo bajtiniano, fue efectivamente utilizado por los revolucionarios tupamaros para acceder a la ciudad de Pando sin levantar sospechas. El día 8 de octubre, nueve supuestos deudos y un cura se presentaron en la funeraria Martinelli (será la “Faltrinelli” de la novela), munidos de flores y una urna, con el propósito, ya convenido de antemano, de que el difunto fuera trasladado al cementerio de Soca. Además de los remises de la empresa, el resto de los guerrilleros habría de ir llegando

en autos particulares, ómnibus y trenes. Si bien el procedimiento resultó exitoso en un principio, ciertas fallas en el repliegue condujeron a su fracaso militar. Como saldo, quedan varios muertos y heridos y se producen detenciones en la dirigencia tupamara. Al reflexionar sobre el movimiento, el historiador Benjamín Nahum señala que, en un principio, la población se sorprendió por un tipo de acciones sin precedentes en el país, y no vio con malos ojos que, inclusive por esos medios, se pusieran al descubierto negociados y delitos económicos perpetrados por bancos y empresas en apariencia respetables. Sin embargo, cuando la violencia en los enfrentamientos con la policía fue in crescendo y se registraron las primeras víctimas, “se fue produciendo un retraimiento de la población que culminó en el aislamiento del movimiento tupamaro. Los valores de la convivencia pacífica estaban demasiado arraigados en la ciudadanía como para avalar esas acciones, y no lo hizo” (273).

En todo caso, el enfrentamiento de la guerrilla y el gobierno, desde sus diferentes posicionamientos territoriales, refleja una extrema polarización social que opone, por un lado, al pueblo afectado en su calidad de vida y cuyos derechos y libertades civiles se ven cercenados y, por otro, a un gobierno que, respaldado por las fuerzas policiales y militares, no duda en recurrir a la represión más violenta para acallar sus demandas. Esta idea de la escisión del cuerpo social, sin precedentes en la historia del país, será recogida por Courtoisie como una constante que se hará extensiva hasta el presente de la narración, en cuanto herida sin suturar. La imposibilidad del diálogo entre ambos polos será el rasgo más destacado, a través de una serie de metáforas no exentas de humor e ironía. Para la guerrilla, el gobierno será “un payaso idiota”, mientras que, para el gobierno, la guerrilla será “una

cucaracha” y en ese sentido, surgirán los interrogantes : “¿Cómo se pueden entender el payaso y las cucarachas? (...) Cuando las ve en el suelo, el payaso intenta pisotear, aplastar a las cucarachas. Las cucarachas pueden hacerle la vida imposible al payaso. (...) Así, es imposible entenderse” (147-148). Las divisiones afectarán también al cuerpo militar, que se debate en dos bandos: por un lado, los militares que reprimieron, torturaron y mataron (“los que tocaron la mierda”, según reza en la novela, 115) y, por otro, los inocentes: “Me pongo en los zapatos de un militar honrado, sobre sus suelas clavadas y pienso: “No soy malo”. ¿Por qué me echan la culpa a mí?” (173). Las relaciones entre los descendientes de los involucrados en los hechos serán también conflictivas y el narrador se interrogará acerca de su concreción. Cuando Ana Saldías, hija del coronel torturador Pedro Saldías, y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero muerto durante la toma de Salvo, tengan un romance, éste se cuestionará: “¿Pueden besarse las piedras? ¿Acaso se besa el movimiento del agua? ¿Se besan las paredes de las casas? ¿Puede besarse el hierro de los clavos? Quién sabe” (110). En todo caso, la simple existencia de la duda o las interrogantes abre una pequeña brecha en la estricta dislocación social, permitiendo contemplar la posibilidad de futuras interacciones.

La idea de la fragmentación del tejido social se trasladará en los jóvenes escritores de la posdictadura en la insistencia en los tajos y mutilaciones provocados en el cuerpo. El propio Courtoisie recrea estas imágenes en *Cadáveres exquisitos* y en su obra titulada, precisamente, *Tajos* (1999). Lo mismo sucederá en *Derretimiento* (1998) de Daniel Mella, *Zack. Estaciones* (1994) de Ana Solari y el texto “La oreja, el camino y la mano” de Ricardo Henry (1971), entre otros. Carina Blixen

reflexionará sobre esta característica de la literatura posdictatorial señalando que el conjunto de estas imágenes puede entenderse como una interpretación de una situación histórica en la que se percibe un “país dividido por múltiples exilios interiores y exteriores” (*La cara oculta de la luna* 18). Pero quizá, la escisión mayor consignada en *Caras extrañas* sea de tipo lingüístico. A lo largo de la novela se evidencia el divorcio existente entre las palabras y la acepción que de ellas brinda el diccionario, y el uso o interpretación que se ha hecho de ellas, advirtiendo sobre los peligros de las fricciones entre “langue” y “parole”, la lengua y su actualización. Más destructivo y ominoso que la fuerza de las armas resulta el poder de las palabras y los signos, “Y con los signos, con las letras, con las palabras hay que tener cuidado (74)”. En ese sentido al escoger el cortejo fúnebre como forma de acceder a la toma de la ciudad, los guerrilleros optaron por “un símbolo emparentado con la muerte. Ese ataúd nos decía a todos. Cuidado. (...).Adentro iba un ataúd vacío (ya se iba a llenar) y un largo carnaval funerario, cinéreo, espeluznante” (73). Del mismo modo, la difícil tarea de llegar a comprender el verdadero significado de palabras como “revolución”, “gobierno”, “sedición”, “libertad”, etc., resulta crucial. Cuando los revolucionarios tomaron la ciudad de Salvo “creían ser la mano del pueblo (...). El arma de la conciencia” y sin embargo fueron “llamas separadas de la hoguera, frutas sin el árbol que las sustenta (...) La clave está en entender lo que significa la palabra “revolución” (152).

Para recapitular, es posible señalar que la “retórica del desplazamiento” impuesta por los personajes de las tres novelas analizadas, deconstruye la imagen de una ciudad homogénea y unificada, dando paso a la heterogeneidad y la disgregación.

En ese sentido, no corresponde hablar de una ciudad de Montevideo sino de una multiplicidad de núcleos urbanos que coexisten sin interactuar entre sí. Las diferentes experiencias vitales de los protagonistas los conducirán por distintos senderos que irán configurando micro-espacios autosuficientes. De este modo, existirán simultáneamente el barrio marginal, el barrio típico o histórico y el barrio residencial. Por otra parte, se darán cita en el casco urbano diferentes temporalidades, al reconocerse en el mismo una ciudad pre-moderna, una moderna y otra posmoderna. Pero así como la clase, el estatus económico, la cultura y el acceso a los beneficios de las nuevas tecnologías y servicios segmenta a la ciudad, los diferentes posicionamientos ideológicos acerca del proyecto de país deseado y la interpretación de la memoria histórica y del presente comunitario, marcan incisiones o “tajos” en la epidermis ciudadana, aún sin suturar.

Esta ciudad capital abordada en las novelas opera como sinécdoque de una comunidad nacional fragmentada tanto en términos geográficos como ideológicos. Cabe señalar que este imaginario disgregado guarda puntos de contacto con las representaciones culturales producidas en la Argentina de la re-democratización. Gabriela Copertari señala que, hacia 1987, se produce un punto de inflexión en el imaginario posdictatorial argentino. El mismo está vinculado a la progresiva desaparición del horizonte último de la reconstrucción simbólica y material de la comunidad nacional. Si bien las producciones de la inmediata posdictadura (1984-1987) consignaban un trabajo de duelo frente al terrorismo de Estado del pasado reciente y auspiciaban la sutura comunitaria, circunstancias políticas y económicas promueven posteriormente la cancelación de este imaginario de reconstrucción social.

La promulgación de las llamadas “leyes de impunidad” (1986-1987) que limitaban la capacidad jurídica para sancionar a los responsables de violaciones a los derechos humanos durante la “guerra sucia” y la implementación en el terreno económico de reformas neoliberales conducen a la eliminación del ideal de integración nacional. En consecuencia, la producción cultural del periodo privilegia la puesta en práctica de “narrativas de desintegración”, tanto en la literatura y el cine producidos de 1987 en adelante. Como rasgo particular, estas nuevas narrativas tienen como marca epocal la elaboración de dos imaginarios, diferentes pero complementarios, de índole transnacional. Por un lado, siguiendo a Adrián Gorelik, Copertari hace referencia a la “latinoamericanización de la Argentina” y, por otro, apoyándose en el trabajo de Stuart Hall, alude al imaginario de “lo posmoderno global”. La extrema polarización social argentina la devuelve a su contexto latinoamericano, desprovista ya del carácter europeísta y excepcional con que otrora fuera percibida. Paralelamente, emerge un imaginario signado por la confluencia de la revolución informática, la aldea global, la cultura de la imagen, el quiebre de las fronteras y jerarquías culturales y el ciberespacio como lugar de la experiencia social, entre otros fenómenos que se identifican con la posmodernidad y la globalización (N. pag.).

La ghettoificación de la ciudad y la literatura

En la convocatoria firmada por el Arq. Salvador Schelotto al Sexto Seminario Montevideo, realizado del 7 al 20 de marzo del 2004 y titulado “Accesibilidad: centro/s y periferia/s en el Montevideo Metropolitano”⁴⁰, se señalaba como uno de los objetivos del mismo analizar, desde una perspectiva interdisciplinaria, los efectos de

la fragmentación social en la ciudad, desde la óptica de las centralidades y los espacios periféricos. Como motivación y justificación, se indicaba que la ciudad de Montevideo y el conjunto del área metropolitana atravesaban marcados procesos de transformación que se manifestaban, entre otras características, a través de la fragmentación social y la segregación espacial. Se afirmaba, además, que la accesibilidad a las centralidades urbanas es una pieza clave de una estructura democrática de la ciudad y que, sin embargo, la misma estaba en cuestión por parte de los urbanistas. Históricamente, la ciudad de Montevideo ha contado con un centro urbano principal y una serie de centralidades zonales complementarias. A partir de los noventa y acorde con las nuevas dinámicas sociales, económicas y culturales, así como también con un crecimiento de la economía con distribución regresiva, comenzaron a surgir “nuevas centralidades”, especialmente en la zona sureste de la capital y en el borde costero (Pocitos, Punta Carretas, Carrasco). Estos cambios tienen que ver con la construcción de centros comerciales y otras transformaciones sociourbanas. Al mismo tiempo, se agudiza el proceso de “metropolitanización” que se había originado en los sesenta y brotan, de este modo, nuevas centralidades fuera de los límites territoriales del departamento; es el caso de la ciudad de Las Piedras, sobre el eje de la Ruta 5, la ciudad de Pando, sobre el eje de la Ruta 8, y la Ciudad de la Costa, sobre Av. Gianattasio. Estas centralidades son una referencia simbólica que integra el imaginario colectivo y están signadas por una compleja funcionalidad, ya que en ellas se concentran actividades comerciales, recreativas, educativas, deportivas, servicios, etc. A pesar de esto, el acceso a las mismas desde ámbitos periféricos y, por ende, el usufructo democrático de los espacios urbanos, está en tela

de juicio y se presenta como una aspiración y un desafío. Por otra parte, y paralelamente a los procesos de centralización, en estas áreas periféricas se han incrementado los asentamientos precarios y han aparecido “ghettos” de pobreza urbana concentrada.

Esta sociedad montevideana del fin de siglo XX ha generado un nuevo modelo de espacio urbano caracterizado por su extrema polarización y “ghettoificación”. El decaimiento del clásico centro de la ciudad, extendido a lo largo de la calle 18 de julio y contenido entre el Parque Battle y la Ciudad Vieja, con el consiguiente deterioro y cierre de sus tradicionales galerías⁴¹, vino acompañado, como bien señalaba Schelotto, por la aparición de nuevas centralidades ubicadas sobre o muy cerca de la Rambla y surgidas en torno a los “shoppings” situados en zonas residenciales. Este proceso, que Beatriz Sarlo denomina “Los Angelización” (9), pone de manifiesto la retirada del Estado, con su labor de planificación, asistencia y contralor, y su sustitución por el mercado. Sin embargo, como también observa Sarlo, los pobres viven en suburbios de los que el Estado también se ha retirado y donde la pobreza imposibilita que el mercado tome su lugar. Ellos soportan el peso de la crisis de los vecindarios locales, el deterioro de la solidaridad comunitaria y la violencia cotidiana, mientras que los “shoppings” encarnan una versión condensada y exagerada del otro lado de la moneda de esos rasgos de pobreza urbana (15). La aparición de auténticos “ghettos” ubicados en las zonas del extrarradio capitalino será la manifestación más extrema de la pauperización urbana. Si bien originalmente el término “ghetto” se usó para referirse a las zonas judías segregadas en Europa, y en Estados Unidos se empleó para aludir a cualquier enclave de tipo racial o étnico,

independiente de las características socio-económicas, en la actualidad se le relaciona con áreas de gran concentración de pobreza y deterioro edilicio (Lynn y McGeary 18-19). En su análisis acerca de los causales de tal marginalización social en los Estados Unidos, William Julius Wilson insiste fundamentalmente en las transformaciones estructurales de la economía (*The Truly Disadvantaged* 18), razón que podría vincularse con el caso uruguayo. Precisamente, al estudiar los cambios económicos acarreados por las tendencias neoliberales en los países latinoamericanos, García Canclini señala un doble juego de sustitución y cambio: el “estado protector” es suplantado por “estado de exclusión”, mientras que la economía de la productividad se verá relevada por una “cultura de la especulación y el espectáculo” (*Culturas híbridas* 248). Igualmente, el análisis de Wilson acerca de los efectos devastadores del desempleo en los barrios marginales (criminalidad, disolución de la familia, bajos niveles de organización social, etc). puede también hacerse extensivo (“Jobless Poverty” 135). Ambos argumentos ayudarían a desbaratar la idea de la existencia de una “cultura de la pobreza”, tal como fuera concebida por Oscar Lewis y posteriormente elaborada por otros pensadores conservadores, y que implicaría el desarrollo de una serie de patrones culturales, transmitidos de generación en generación, incompatibles con el avance socio-económico (*American Apartheid* 5).

Ahora bien, paralelamente a estos ghettos “reales”, geográficamente definidos y localizables (Cerro Norte, Casavalle, Borro, etc). y precisamente en las zonas residenciales del sureste de la capital, se ha producido una “extraña mutación” que Zygmunt Bauman ha dado en llamar el “gueto voluntario” (137). En efecto, los habitantes de confortables mansiones de Carrasco o Punta Gorda, o de modernos

edificios de Pocitos, se han parapetado detrás de altos muros, porteros eléctricos con cámara de video y alarmas electrónicas, y han contratado guardias de seguridad privados que patrullan la zona. Como casos específicos se pueden citar las Torres Náuticas, situadas en Pocitos, próximas al Montevideo Shopping Center, y el lujoso barrio privado “Lomas de Carrasco”. Este tipo de ghetto, que comparte con la acepción original la idea de la homogeneidad de quienes pertenecen a él, más que prohibir la salida de sus residentes está destinado a impedir que ingresen elementos ajenos y, evidentemente, está motivado por una sensación de inseguridad. Tal como afirma Bauman, la seguridad en un mundo tan individualizado y privatizado entra en la esfera del “hágalo Ud. mismo” y, en ese sentido, la “defensa del lugar” debe ser una tarea del vecindario, una “cuestión comunal”. Dirá además que: “Allí donde ha fracasado el estado, quizá la (...) comunidad encarnada en un *territorio* habitado por sus miembros y por nadie más (...), provea el sentimiento de “seguridad” que el mundo en sentido amplio evidentemente conspira para destruir” (133).

A este respecto, se pueden consignar las palabras de Fernando Reati quien, al reflexionar sobre una reorganización urbana similar en la Argentina, indicaba que, al tiempo que los afortunados beneficiarios del modelo económico neoliberal se refugian en paraísos artificiales resguardados tras los altos muros de complejos habitacionales y country-clubs privados, otros grupos sociales marginados de los beneficios del modelo, se recluyen en ghettos internos creados recientemente (4). Señala además que, en este proceso de reconfiguración del tejido social, la pobreza y la riqueza pueden adscribirse a zonas de concentración geográfica perfectamente identificables, separadas por nuevas fronteras internas que generan dos mundos

coexistentes pero con cada vez menos vasos comunicantes (5). Por otra parte, recupera expresiones de Juan Martini quien, en un artículo publicado en el diario *Clarín*, sostenía:

Los cercenados, los excéntricos, los periféricos, los carecientes, los inadaptados por falta de recursos, o por lo que sea, a la hegemonía brutal de la época en que vivimos han quedado- se dice- en el pasado. En rigor, conviven, en este mismo presente, con la opulencia, pero nadie lo quiere saber. Allá, más allá del telón dorado de los shoppings, del hechizo de las sociedades virtuales que se tejen en el ciberespacio, de la soberanía implacable de las formas juveniles, de la cultura light y de la política farandulesca, hay otros mundos, y no están en éste (16).

Esta misma situación constatada en Uruguay y Argentina no será privativa de estos países del Cono Sur sino que se hará extensiva al conjunto de América Latina y a muchas otras regiones del mundo. En ese sentido, afirmará Canclini que: “Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan calles del barrio” (*Culturas híbridas* 266).

Las tres novelas que integran el corpus de este capítulo inciden en la conformación geográfica de micro-urbes de existencia paralela y desvinculada. *Trampa para ángeles de barro* recoge la experiencia periférica de la marginalización social y económica extrema, asociada con los cantegriles y los asentamientos precarios del extrarradio montevideano y la zona oeste del departamento, en cuanto compartimentos estancos cuya frontera es imposible de franquear. La “zona del

deseo” localizada “saliendo” de esos suburbios, y a la que sus personajes no tienen acceso, es recuperada en *Estokolmo* bajo la forma de dos micro-mundos contrapuestos. Por un lado, se re-crea el imaginario del barrio típico de Montevideo, habitado por gente de clase media y trabajadora, que aún conserva ciertos rasgos originales como la vinculación social de los vecinos, el almacén de la esquina, el taller del zapatero, etc., pero que al mismo tiempo está aquejado por los nuevos malestares sociales. Estas dislocaciones de la sociedad afectarán fundamentalmente al sector juvenil, y se manifestarán a través de la falta de empleo, la criminalidad, la droga y, lo que es más importante, una apatía generalizada que llevará a descreer y desestimar todo esfuerzo por construir un futuro “otro”. Además, el barrio tradicional sintetizará las tensiones de la época ya que, al tiempo que reivindica lo local, se abre a la instalación de McDonald’s, al idioma inglés y a los videos musicales de MTV, entre otros factores. Por otro lado, *Estokolmo* recupera los enclaves privilegiados ubicados en zonas exclusivas del sureste de la ciudad, próximas a la costa y a los “shoppings”. En ellos, en casas que no parecen “de verdad” sino “alquilada[s] para salir en la revista *Caras*” (32), sus dueños contratan “segurolas privados” (32) que recorren la zona evitando los merodeadores; es decir, toda persona ajena al circuito interno del enclave. De este modo “la Biblia” y “el calefón” que simbolizan al barrio marginal, al barrio histórico reformulado y al barrio residencial, entre otra pléyade de formaciones urbanas recientes, convergen en esta Montevideo finisecular y de principios del siglo XXI, compartiendo el mismo escaparate pero separados en sendos anaqueles.

Por su parte, *Caras extrañas* también da cuenta de las transformaciones sociourbanas ocurridas en Montenegro/Montevideo en las últimas cuatro décadas. En primer lugar, la elección de la ciudad de Salvo/Pando como objetivo del ataque guerrillero evidencia el fortalecimiento de ciudades ubicadas en el cinturón capitalino y su elevación al status de ciudades satélites de la metrópoli, en las que se conjugan múltiples actividades económicas, culturales y sociales. En segundo lugar, las fricciones entre el microcosmos integrado por los guerrilleros que toman la ciudad y el microcosmos que reúne los esfuerzos del gobierno y el ejército para defender los bastiones económicos y panópticos, traducen las tensiones ideológicas que desgarran el orden social, tanto en el momento de los hechos como a posteriori. Y en tercer lugar, la adopción de los versos de Líber Falco acerca de Montevideo, en los que la consignaba como “madre cruel”, expresa las diferentes facetas simultáneas que puede adoptar la ciudad, a la que el narrador, a través del mismo juego oximorónico, define como “una hermosa ciudad, una ciudad terrible Montenegro, una mierda” (160).

Al analizar la novela latinoamericana de los 80 (y se podría hacer extensiva esta reflexión a las décadas posteriores), María Eugenia Mudrovcic señalaba que buena parte de la misma habla de ghettos, entendiendo a éstos como “espacios sociales y culturales discontinuos y cerrados”, y citando como ejemplos al indígena, el negro, el judío, el homosexual, el exiliado, el macró y la prostituta. Por otra parte, indicaba que este hecho era “otra forma de negar poder de simbolización a los mitos de ‘pasaje’ e integración social” (461). Para Mudrovcic, los textos estudiados tienden a resistir tres formas típicas de los ritos de pasaje: “la asimilación cultural (que involucra el cambio de subjetividad, la integración social (o cambio de clase) y el

cruce geográfico (o cambio de territorialidad)” (462). Si se piensan las afirmaciones de Mudrovcic en función de las tres novelas analizadas en este capítulo, es posible percibir una vuelta de tuerca más en esta categorización de los ghettos creados en la novelística uruguaya de las dos últimas décadas y que tiene que ver con el aspecto territorial. En efecto, además de la dimensión social y cultural de estos enclaves, es preciso indicar su adscripción a un espacio geográfico determinado difícil, sino imposible, de abandonar,. Este aspecto se vincula directamente con la imposibilidad de uno de los ritos de pasaje señalados por la crítica y que tiene que ver con el salto geográfico. Como ya he señalado, los personajes de las tres novelas que forman el corpus de este capítulo no pueden acceder a un movimiento de desterritorialización y posterior reterritorialización, quedando localizados de forma permanente en su espacio de origen. Es el caso del Navajas y sus amigos en *Trampa para ángeles de barro*, de Marcelo y los demás integrantes de la banda en la obra de Escanlar y de los revolucionarios, por un lado, y el gobierno y el ejército, por otro, en *Caras extrañas*. En los dos primeros casos, es evidente además la imposibilidad de la concreción del cambio de clase social, como lo expresa claramente el Seba en *Estokolmo*, al referirse a Marcelo:

Estás acá porque te hacés la ilusión de que, un día, vas a pegarla y vas a poder tener todo. Porque te diste cuenta que si seguías estudiando no ibas a ser lo que te vendieron, un profesional culto y con guita, un burgués de mierda. Vos no sos del barrio. Vos sos un comemierda de los ricos. Querés tener todo pero naciste acá y estás condenado a no tener nunca nada⁴².... (90-91).

En el caso de *Caras extrañas*, la integración cultural o el cambio de subjetividad del que habla Mudrovic se expresa a través de la brecha ideológica insalvable que separa a quienes intentan defender los intereses populares de quienes no dudan en recurrir a la represión, la tortura y la muerte en la defensa de un Estado que ya no vela por la salvaguarda y bienestar de sus ciudadanos. Esta fragmentación implicará también al resto de la sociedad, que se debate en el terreno nebuloso auspiciado por la falta de esclarecimiento de los hechos con el consiguiente restablecimiento del “orden”.

En suma, es posible indicar que las obras analizadas apuntan a la “ghettoificación” del país; país que se repliega en bolsones inconexos en los que no hay lugar para el cruce geográfico, social e ideológico. Los variados efectos de los procesos de globalización y reafirmación de las economías neoliberales, marcan su impronta en el entramado de la sociedad. Es así que surgen, por un lado, los beneficiarios de estas transformaciones, afincados en “ghettos voluntarios” ubicados en zonas residenciales signadas por la presencia de los “paraísos artificiales” que representan los shopping centers. Por otro, en las zonas marginales localizadas en el cinturón de la ciudad, con sus baldíos, rancheríos y miseria extrema, surgen los excluidos de estos beneficios, el “lado oscuro” de estos cambios finiseculares y de comienzos del nuevo milenio. Del mismo modo, los diversos posicionamientos frente a la historia reciente del país (guerrilla urbana, dictadura, ley de caducidad, etc), con sus consiguientes efectos para el presente y las perspectivas de futuro, alentarán también el desgarramiento del tejido social. La literatura recoge y reacciona frente a estos “sacudimientos” del terreno social, inscribiéndolos en sus páginas pero también

registrando el/los sentir/es comunitario/es que provocan. Así como *Estokolmo*, afectada por la indiferencia o el pesimismo posmodernos, no alienta en el espacio textual una futura comunión social, *Trampa para ángeles de barro* y *Caras extrañas* abren el juego a una posible re-ligazón y con-vivencia.

Conclusiones

A pesar de que la mayor parte de la literatura reciente del país es de carácter urbano, según Oscar Brando la literatura rural o no urbana de las dos últimas décadas se ha convertido en una de las mejores expresiones de la narrativa uruguaya, con escritores de la talla de Tomás de Mattos y Mario Delgado Aparain, entre otros. Esta división hace necesario hablar de un imaginario comunitario escindido que registra las diferentes experiencias vitales asociadas con la ciudad o el campo, o al menos con aquellas zonas no vinculadas a la capital montevideana. Por otra parte, ese mismo país puede ser percibido como un gran “jardín de senderos que se bifurcan”, en cuanto los desplazamientos trazados en su superficie irán configurando realidades experienciales diversas: no coincidirá el micro-espacio de la capital departamental del interior con aquel del campo profundo o con el ámbito fronterizo con el Brasil, donde ni siquiera se habla español sino “portuñol”⁴³. Del mismo modo, tal como puede apreciarse en las novelas estudiadas en este capítulo, no habrá una correspondencia en las realidades ciudadanas vividas en un cantegril, en un barrio de gente trabajadora y de clase media y en una zona residencial. Esto equivale a señalar que las antiguas (o no tan antiguas) visiones homogeneizantes sobre la nación, como por ejemplo la esbozada por Benedetti quien definía al Uruguay como “un país de oficinistas”, han atravesado un proceso de resquebrajamiento y diversificación. En ese sentido

considero que en las tres novelas, la elección del género narrativo⁴⁴ al que pertenecen se condice con la nueva sensibilidad de fin de siglo y comienzos de milenio, al tiempo que la re-vitalización de géneros como el thriller, la comedia y la sátira, y la picaresca disparará un imaginario de la fragmentación y la sordidez.

Así como en los albores de la restauración democrática resultaba acuciante la denuncia de las atrocidades de la dictadura, siendo el testimonio una herramienta eficaz al respecto, las diferentes transformaciones inauguradas con la apertura ameritarán otros medios de expresión más acordes con los nuevos tiempos y su particular visión de la nación y la memoria histórica⁴⁵. Por otra parte, las traslaciones de los personajes por el espacio urbano consolidarán una retórica particular en la que el mapa capitalino se verá cercenado, abriendo paso a una ciudad “disgregada” a la que será imposible contemplar como una totalidad. Estos micro-espacios urbanos, coexistentes pero comunicados, se presentarán como verdaderos “ghettos”, cuya amplia gama incluirá desde aquellos de “pobreza urbana concentrada” hasta los “voluntarios” ubicados en zonas residenciales, pasando por los de los barrios típicos o históricos. La literatura, como evidencian estas obras, no permanece ajena a estos “movimientos sísmicos” de la sociedad y, no conforme con consignarlos, rescata también en su espacio las diferentes (léase complementarias y/o contradictorias) sensibilidades comunitarias que los acompañan. Si, incrédula, *Estokolmo* cifra los malestares urbanos, *Trampa para ángeles de barro* y *Caras extrañas* optan por la estética de la “caja de Pandora”, poniendo al desnudo los males de la segregación social pero reservando, en el fondo, la esperanza de la sutura.

Capítulo 3: De los restos del naufragio a la pos-utopía.

Yo no era del todo yo, el que mal o bien siempre
había sido, y tampoco era ni llegaría a ser sueco.

El camino a Ítaca

Creo que en el camino ya me entraron ganas de
irme a otra parte. A cualquier sitio. Uno es así, aún no
ha llegado y ya quiere marcharse, como si las cosas
fueran a mejorar porque uno cambie de lugar.

El camino a Ítaca

-Ésta 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 pozo

Esta vez, el hecho de transitar por la banquina le
produjo una inesperada sensación de libertad. El centro
de la autopista le era peligrosamente ajeno y el margen,
en cambio, le pertenecía, lo protegía y le permitía
transitar. “Llegar a destino”

Cielo de Bagdad

A mi país le dicen la Suiza de América.
En mi país la escuela es laica, gratuita y
obligatoria.

Mi país es una tierra de promisión para todos los
extranjeros, especialmente para los españoles, los
italianos y otros que también viven en países pobres.

Mi país ya fue campeón mundial de fútbol
cuatro veces.

En mi país no hay indios, sólo algunos
bichicomes porque no quieren trabajar.

Un amor en Bangkok

Literatura y utopía

Ya en 1966, Carlos Martínez Moreno escribía la novela *Con las primeras luces*, en la que relataba “la declinación de una sociedad en quiebra, con el afán de desmitificar la imagen idílica y patriarcal del país” (Verani 33). Tres años más tarde, José Pedro Díaz publicaba *Partes de naufragio* (1969), en la que reconstruía de manera alegórica una época clausurada: el Montevideo burgués entre 1920 y 1960. En palabras de Hugo Verani, “La envolvente metáfora del derrumbe social multiplica el vacío de seres que habitan una ciudad moribunda, estancados en *un camino sin retorno*. Son partes de un naufragio que presagian con visionaria agudeza el naufragio total del país en la década siguiente” (35) (énfasis mío). Con el advenimiento de la dictadura cívico-militar y un retorno a la democracia que si bien devuelve las libertades no elimina la asfixia económica y social, las imágenes literarias de “hundimiento” y de “viaje sin regreso” se multiplicarán.

En este capítulo analizo tres novelas publicadas en el Uruguay de la posdictadura: *El camino a Ítaca* (1994) de Carlos Liscano, *Un amor en Bangkok* (1997) de Napoleón Baccino Ponce de León y *Cielo de Bagdad* (2001) de Tomás de Mattos, en las que el tema del viaje, el trasvase de fronteras y la caída en “el pozo” serán una constante. Las mismas coinciden en presentar un viaje sin posibilidad de retorno, no solamente porque, al fragmentarse, el ser posmoderno no puede recuperar la unidad perdida a la que aspiraban los poetas románticos, sino también porque su lugar de origen se ha transformado. De este modo me propongo explorar en este capítulo cómo, desde el espacio literario, se reconfigura el imaginario nacional a la luz de nuevos fenómenos sociales tales como la trans-nacionalización de los

mercados simbólicos y las migraciones multidireccionales (Canclini). Estudiaré además cuáles son las estrategias diseñadas por los autores para elaborar, desde la debacle social, económica y cultural sufrida por el país, y desde el desencanto posmoderno, un dispositivo literario capaz de reordenar el caos y dar sentido a las nuevas identidades personales y comunitarias, dando origen de este modo a una pos-utopía.

Carlos Liscano (1949) comienza su labor de escritor en las cárceles de la dictadura uruguaya, donde permaneció recluido por motivos políticos durante doce años. Tal como ha destacado Ana Inés Larre Borges, en su obra (que abarca narrativa, poesía y dramaturgia) Liscano ha sabido dar cuenta de la experiencia del terror que vivió el país sin siquiera mencionar un solo hecho. Rosario Peyrou ha señalado también la coherencia y unidad de tal obra, en la que se repiten obsesivamente ciertos temas:

la búsqueda de un centro que dé sentido a la vida, el motivo del camino y el viaje, la conciencia de vivir al margen, la necesidad de resistir, un cierto misticismo sin Dios, la desesperación frente a las dificultades del lenguaje para transmitir una experiencia auténtica. Y el tema del doble (...), que se imbrica con fuerza en esa tensión que tienen sus personajes entre el movimiento perpetuo y la necesidad de un puerto definitivo” (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 28)

En la década posterior a su liberación, el escritor se exilia en Suecia y, tras un breve pasaje por Barcelona, regresa a Montevideo en 1996. Liscano escribió *El camino a Ítaca* en su exilio sueco. Se trata de una narrativa simple y coloquial, sin

mayores alardes estilísticos, pero provista de una complejidad ideológica que la sitúa en las discusiones finiseculares más álgidas en torno identidad, nación, memoria e historia. Al igual que lo hiciera Gustavo Escanlar en la obra que analizara en el capítulo anterior, Liscano recurre a la neo-picaresca para narrar la historia de Vladimir, un joven nacido en Uruguay, ex estudiante de Medicina descreído de las ideologías de izquierda e hijo de militantes comunistas que han estado presos durante la dictadura cívico-militar (rasgos que, significativamente, comparte con Marcelo, protagonista de *Estokolmo*), quien ya en los noventa debe abandonar el país por estar implicado en el tráfico de drogas. Su deambular posterior le conducirá a Suecia, donde enfrentará la dura situación de ser un inmigrante ilegal en una Europa xenófoba y sacudida por guerras intestinas. Vladimir deberá realizar trabajos mal remunerados en un geriátrico y en la distribución de periódicos e intentar salvar la brecha lingüística que le presenta el idioma sueco. Acicateado por el permanente deseo del viaje se dirigirá a Barcelona donde descubrirá la misma discriminación que en Suecia a la vez que el catalán cortará la identificación idiomática que pensaba hallar. Basará su subsistencia en el mísero salario que le provee su empleo en una fábrica de cosméticos y luego en un hogar para ancianos. La pérdida de este trabajo marcará el inicio de su auténtico “descenso a los infiernos”. De allí en más vivirá en una plaza cerca de las Ramblas, al principio realizando trabajos de limpieza y fontanería, pasando después por la prostitución, hasta terminar alimentándose de los tachos de basura de los restaurantes. Sumergido en un estado de somnolencia, imaginará que regresa en tren a Suecia, a reencontrarse con Ingrid, las dos niñas de

ésta y su hija. Ésta será precisamente la escena que abra y cierre la novela, indicando así un falso viaje circular y la imposibilidad de llegar a destino.

De esta manera, *El camino a Ítaca* recrea la escisión del ser posmoderno que se debate entre una voluntad de afincamiento y permanencia y el deseo del cambio y el desplazamiento. Por otra parte, consigna la situación intersticial de este ser que, empujado al exilio, reconstituye su identidad personal y comunitaria en esa zona difusa en la que entran en contacto las diferencias de raza, etnia, género, etc (Bhabha). Además, se hace necesario repensar la idea clásica de nación definida en términos de un territorio, una lengua y un gobierno compartidos, ya que el propio exilio impone una comunidad establecida en marcos territoriales, lingüísticos y normativos diversos (Canclini).

Napoleón Baccino Ponce de León alcanzará gran renombre tanto nacional como internacional con su novela *Maluco* (1989), en la que rescribe el viaje de Magallanes, narrado por el bufón de la flota, Juanillo Ponce. De esta manera, Baccino se une a una larga lista de escritores⁴⁶ que incursionan en la “metaficción historiográfica”, cuyos contenidos históricos están tamizados por la ironía y la distancia crítica (Verani 45). Tal como señala Hugo Verani: “Mediante la parodia, la nueva novela histórica problematiza y subvierte los propósitos de veracidad y objetividad, las perspectivas autoritarias que mueven a la modalidad tradicional” (45). A pesar de su aparente simplicidad, la obra de Baccino, *Un amor en Bangkok* -a la que Verani ha definido como una “parodia cultural” (47)-, hunde sus raíces en la tradición literaria uruguaya, con la que guarda una fuerte intertextualidad, y en la historia del siglo XX del país. En ella se entrecruzan tres historias anodinas ocurridas

en la década del cincuenta en un pequeño pueblo del interior. Surge así el personaje de Ulises Pérez, alguacil en una localidad donde el frigorífico inglés allí establecido (y ya desmantelado) ha marcado los ritmos de vida locales y ha sido el puntapié inicial para las discusiones acerca de las ventajas y desventajas de la presencia de empresas extranjeras y la labor de estatización de los gobiernos colorados. Sintiendo que ha defraudado las expectativas de sus seres queridos, surgidas cuando ya en la escuela primaria era un “niño modelo” y en un acto de búsqueda suprema de libertad, Pérez decide encerrarse a fumar hasta el hartazgo en el baño de su trabajo, sin querer abandonarlo. Cuando lo hace, deambula por las calles del pueblo, ya que este Ulises nacional ha olvidado el camino a casa. Lo rescatará Dora, la telefonista nocturna de UTE (y protagonista de otro de los hilos narrativos de la novela), quien cuenta a su madre imaginarias conversaciones con otra telefonista amiga en la lejana Bangkok. La tercera vertiente narrativa se centra en la relación de la maestra de sexto grado y Luisito, un estanciero de la zona que se ha visto perjudicado por el cierre del frigorífico y una estafa que ha provocado el embargo del casco principal de su propiedad. La frustración y la sensación de fracaso afecta varios de los personajes de la novela, al punto que los disparos que resuenan en la noche (y que, finalmente, corresponden al suicidio de la madre de la telefonista) podrían haber sido realizados por cualquiera de ellos.

En el caso de *Un amor en Bangkok* la imposibilidad del retorno se expresa a través de un ser proteico que, expuesto a otras manifestaciones culturales (la cultura inglesa, las informaciones procedentes del sudeste asiático), no permanece incambiado. Se suma a esto la transformación y conciencia del fracaso del modelo de

país battlista, que llegara a instaurar un Estado de Bienestar pero cuyas contradicciones internas desataran una profunda crisis socio-económica. Esta toma de conciencia llevará a la reformulación de la noción de “orientalidad”, de tal manera que la otrora Banda Oriental, por un lado, recuperará su carácter de país frontera en el que convergen los intereses nacionales junto a los británicos, primero, los estadounidenses después y los multinacionales en el momento en que la novela es producida. Por otro, desprendida de su supuesto europeísmo, se reinsertará en un contexto oriental y periférico, signado por su sujeción a la “colonialidad del poder”(xiv). Esta frase acuñada por Walter Mignolo refiere a la situación de aquellos países que a pesar de haber consolidado su independencia política dependen económicamente de otras naciones y, en consecuencia, están sometidos a ellas. La Banda Oriental se reintegrará al bloque latinoamericano y al del resto de los países tercermundistas.

Al analizar la narrativa uruguaya finisecular, Hugo Achugar destacó el recurso de la ironía en la narrativa de Tomás de Mattos y su inusual registro imaginativo que lo alejaban del realismo puro, el realismo mágico mal digerido y el juego metadiscursivo en el que parecían estar estancados los escritores uruguayos (“Postmodernity” 56). De Mattos publica su primer libro en tiempos de la dictadura (el volumen de cuentos *Libros y perros*, 1975), a pesar de que ya colaboraba con diarios y semanarios desde mediados de los sesenta. El gran giro en su narrativa se produce en 1988, no solamente porque incursiona en la novela sino porque comienza a explorar el neohistoricismo con *¡Bernabé, Bernabé!*, que además obtiene un gran éxito de ventas y da lugar a una prolongada polémica. Ésta fue lanzada por

Washington Lockhart en torno a la exactitud de los datos históricos manejados y en ella participaron historiadores, críticos y escritores⁴⁷. La misma gira en torno a la figura de Bernabé Rivera y el exterminio de los últimos charrúas y rastrea el tema del poder, la culpa, la responsabilidad individual y colectiva, el bien y el mal, no estando ausente la reflexión indirecta acerca de la reciente dictadura. Ya en 2001 se distancia de la temática histórica para internarse en la actualidad con dos nouvelles: *Ni Dios permita*, en la que la acción abarca desde los secuestros del MLN hasta el presente y *Cielo de Bagdad*, que analizaré en este capítulo.

En ésta, Tomás de Mattos recoge la historia de Franklin Bermúdez, simpatizante de izquierda, maestro de profesión y residente en el interior del país (Tacuarembó, específicamente) quien, en vista de que su sueldo sólo alcanza para pagar la cuota del Banco Hipotecario, decide viajar a la frontera con Brasil y traer de contrabando fuegos artificiales que, aprovechando la cercanía de las fiestas de fin de año, piensa vender en el “bolichito” de su mujer. Este gesto repetido habitualmente por los “bagayeros” resulta frustrado en este caso, ya que los inspectores de aduanas descubren los fuegos artificiales en la bodega del autobús y no aceptan la “coima” que Franklin les ofrece. El maestro deberá incluso recurrir a un abogado ya que corre el riesgo de ir a prisión por poner en peligro un medio de transporte. Geny, la esposa de Franklin, quien ha instalado un almacencito que poco a poco le ha ido ganando varias de las piezas del hogar, convencida de que su marido es un fracasado, decide expulsarlo. El maestro irá a vivir a un galpón en casa de su hermana y, paralelamente a su trabajo en la enseñanza, obtendrá un empleo como portero en una casa de citas cuyo dueño, como descubrirá posteriormente Franklin, está en negocios turbios. De

este modo, el docente se verá en la disyuntiva de escoger entre tener un ingreso extra que le permita solventar los estudios de sus hijos o continuar siendo fiel al pensamiento ético que le había guiado hasta el momento, basado en la honestidad y la solidaridad con el prójimo. Finalmente, Franklin optará por permanecer leal a sus principios ya que considera que es el mejor ejemplo que puede brindar a sus hijos, Sandino y Micaela. Como telón de fondo a toda la acción, la CBS en español, salvando las distancias geográficas y culturales y del mismo modo en que se había ocupado de la muerte de la princesa Diana y del caso Clinton, transmitirá al instante las imágenes de la Guerra del Golfo, convirtiendo la historia, en opinión del maestro, en un gran “show”, “fiesta” o “carnaval”.

Al igual que en la novela de Baccino, en *Cielo de Bagdad* la ausencia del retorno tiene que ver con la transformación del ser en su interacción con otras formas culturales, a través del viaje literal (la cultura del sur de Brasil) y como efecto del viaje cultural (las informaciones transmitidas por los canales cable sobre Oriente Medio, Estados Unidos, Europa, etc).. Del mismo modo operará la modificación del lugar de origen, marcado no solamente por el deterioro general del país sino también por la creación de regiones funcionales (Soja) en las que la interacción social no respeta los límites territoriales oficiales, como así lo evidencia la “zona polarizada” que conforman la ciudad uruguaya de Chuy y la brasilera de Livramento.

Estas tres novelas coinciden en desarrollar, desde el espacio textual, estrategias tendientes a crear posibles marcos de interpretación desde los cuales leer las nuevas identidades personales y comunitarias. Es así que *El camino a Ítaca* desata todo un juego de intertextualidades en el que participan desde *La Odisea* de Homero,

pasando por el *Ulysses* (1922) de Joyce y *Viaje al fin de la noche* (1932) de Céline, hasta llegar a *El pozo* (1939) de Onetti, mientras que *Un amor en Bangkok* comparte con ella la alusión a la obra homérica, a la joyceana y a la nouvelle de Onetti, al tiempo que agrega *El país de la cola de paja* (1960) y *Gracias por el fuego* (1965), ambas de Mario Benedetti. De esta manera, se potencia la carga política⁴⁸ de la literatura, en cuanto los textos son “modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad”, y se revitaliza su “fundamento utópico” (Piglia 94), liberando la capacidad de la palabra para delinear y dar sentido, en medio de la disrupción del viejo orden desatada por las migraciones y la internacionalización de los bienes simbólicos, a las nuevas identidades personales y comunitarias. Por su parte, en *Cielo de Bagdad* el contenido utópico vendrá de la mano de la redefinición de un código de conducta personal que, en épocas en que la ética parece estar en desuso, pueda extenderse al conglomerado social.

Viaje a ninguna parte

Tal como se desprende del argumento de estas tres novelas, el motivo del viaje les es central. En el pensamiento cristiano, la idea del “homo viatur” es de antigua data y ya estaba presente en los escritos de San Agustín y San Ignacio de Loyola. Por un lado, el viaje se asocia con la idea de peregrinación, la cual puede entenderse en su sentido literal, alegórico y también espiritual. Literalmente, se vincula con el desplazamiento geográfico mientras que, en un sentido alegórico, la vida es un viaje lleno de obstáculos y dificultades a través de este mundo para llegar al del más allá. Desde el punto de vista espiritual, la peregrinación implica una

búsqueda, un viaje interior en busca de alguna meta o ideal. Se trata de una tarea introspectiva en aras del crecimiento o la transformación interior (Olin 129-136). Por otra parte, el viaje también puede asumir ribetes mercantiles e imperialistas ya que puede tratarse de viajes de exploración, conquista y expansión comercial. Y no es posible olvidar aquel vinculado a la investigación científica y a la edificación cultural personal.

La Posmodernidad implica un cambio en la concepción del “viaje” auspiciada por la Modernidad y, fundamentalmente, en lo referente a la posibilidad del retorno al “hogar”⁴⁹. Tanto en el viaje circular de Plotino como el lineal de San Agustín, el regreso al hogar siempre es posible, ya sea que se trate de la fuente de donde se partió o de un lugar diferente y superior en tierra extraña. En todo caso, el cariz optimista de la Modernidad creía en la posibilidad de que, después de deambular por otros territorios (geográficos y espirituales), el hombre se reencontrara consigo mismo, con sus semejantes y con su entorno, restituyendo la unidad perdida. Con el advenimiento de la Posmodernidad, se confirma el fracaso de los proyectos augurados por la Modernidad: la humanidad no ha alcanzado la igualdad social y la justicia y el avance de la historia no implica su progreso ni contribuye a la consecución de su felicidad. El propio concepto de historia ha cambiado, como así lo ejemplifica la descripción que hace Walter Benjamin del “ángel de la historia”, inspirándose en un cuadro de Paul Klee. Éste, impulsado por una tempestad originada en el paraíso, se desplaza hacia el futuro pero con su rostro fijo en el pasado, mientras a sus pies se amontonan los destrozos causados por la catástrofe. La tempestad que lo impulsa es, precisamente, el progreso. Refiriéndose a esta interpretación de Benjamín, señala Zgmunt Bauman:

la historia no es ni una línea recta ni un proceso acumulativo, como querría hacernos creer la afamada “versión progresista” de la historia. Siendo la repulsa, no la atracción, la principal fuerza motriz de la historia, el cambio histórico se produce porque los humanos se ven mortificados e irritados por lo que perciben como doloroso y desagradable en su condición (24-25).

En la propia descripción de Benjamin se hace referencia a la pérdida de la fe en la posibilidad de reconfigurar la unidad perdida: “The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them” (257-258). De alguna manera, el hombre posmoderno no puede concretar su regreso al “hogar” porque las circunstancias de su viaje y el devenir histórico le han transformado. Como expresará Vladimir, protagonista de *El camino a Ítaca*, al analizar su experiencia en Suecia: “Yo no era del todo yo, el que mal o bien siempre había sido, y tampoco era ni llegaría a ser sueco” (55), dando así cuenta de su posición equívoca o transicional como extranjero. Homi Bhabha define esta posicionalidad como “in-between”, es decir, como terreno intersticial que excede la suma de dos partes diferentes (en términos de raza, clase, género, etnia, etc) y en el que precisamente se articula y negocia tal diferencia, muchas veces de forma conflictiva (1-2).

Las tres novelas que estudio en este capítulo, producidas a finales de la década de los noventa y principios del nuevo milenio, coinciden en plantear la imposibilidad del regreso a casa. Dos de ellas, *El camino a Ítaca* y *Un amor en Bangkok*, presentan el viaje de sus protagonistas como una re-escritura del viaje de Ulises de retorno a su

hogar, junto a su mujer e hijo, después de pelear en la guerra de Troya, de acuerdo con *La Odisea* de Homero. En el caso de la novela de Liscano, la referencia ya se encuentra en el propio título, mientras que en la obra de Baccino los nombres del alguacil, Ulises Pérez, y su hijo, Telémaco, son por demás significativos. Del mismo modo, estas dos obras se vinculan con la reformulación que James Joyce hace del mito griego en *Ulysses*⁵⁰.

En el caso de Vladimir, la experiencia del viaje, las coyunturas históricas y sus circunstancias vitales le han transformado interiormente, al punto de que participa de la escisión que caracteriza al hombre posmoderno y que se expresa a través de dos pulsiones antagónicas. Por un lado, en él se afianza un imperativo estridente que implica la adscripción a una identidad nómada y mutante, hecha de movimiento, de desarraigos, de dislocaciones territoriales y lingüísticas. Por otro, se delinea una fuerza sumergida, vacilante, sofocada, que entraña el afincamiento, el brote de raíces, una vida transcurrida en una lengua familiar en un cierto contexto humano también familiar. De alguna manera, las dos pulsiones señaladas anteriormente pueden identificarse con lo que Ariel Dorfman cataloga como dos de los “mitos básicos de la especie” (368) y según los cuales “(...) hay un lugar y uno solo, al que de veras pertenecemos, un lugar que a menudo no es aquel donde nacimos, un lugar que se parece al paraíso (...) Sentimos la pérdida de esa tierra prometida como una muerte, tal como retornar a ella se entiende como una redención” (368). Por otro lado:

... para crear una nueva sociedad , para dar comienzo a cualquier proyecto que valga la pena, uno debe dejar el lugar de su nacimiento. No podemos crecer si no rompemos ese lazo que nos ata al pasado, si no

aprendemos a brindarnos a lo que es extraño y foráneo y fértil. Todo héroe que funda una nueva civilización invariablemente ha sido expulsado de su hogar. En este mito, la salvación sólo viene del movimiento, al cambiar de lugar (368).

Como consecuencia de esta disyuntiva, surge la necesidad de reconsiderar la memoria histórica, aplicando estrategias de memoria y olvido que permitan al individuo adscribirse a un contexto local y/o global. Delinear la identidad en función del espacio de nacimiento o en relación a los múltiples lugares habilitados por el viaje implica una serie de opciones que afectan la memoria histórica. En efecto, adscribirse a un país que no es el del nacimiento ocasiona la puesta en práctica de una serie de estrategias de olvido indispensables para la integración. Es imprescindible borrar la ausencia de un pasado común y de un conjunto de costumbres y tradiciones compartidos con la comunidad. En ese sentido, hay que solapar el pasado y apostar al futuro. Por el contrario, identificarse con el lugar de nacimiento apareja la mirada hacia el pasado a los efectos de rescatar las raíces unificadoras. De alguna manera, esta bipolaridad reconduce al límite fronterizo entre la Modernidad y la Posmodernidad y a la relectura que Benjamin realizara del “angelus novus”, que avanza hacia el futuro pero con la vista fija en el pasado.

Efectivamente, Vladimir se construye como un personaje en constante itinerancia ya que siente una inmitigable urgencia por desplazarse de un lugar a otro, sin echar raíces en ninguna parte: “Creo que en el camino ya me entraron ganas de irme a otra parte. A cualquier sitio. Uno es así, aún no ha llegado y ya quiere marcharse, como si las cosas fueran a mejorar porque uno cambie de lugar (7)”. De

hecho, los espacios que identifica como auténticos lugares de residencia, el tren y la calle, no son símbolos de estatismo, permanencia y pertenencia sino de movimiento, cambio y desarraigo. Pero al mismo tiempo, en medio de su permanente nomadismo, Vladimir dice tener “sueños” recurrentes que más que sueños son ensoñaciones en la medida en que se trata de construcciones voluntarias de su imaginación, supeditadas a un deseo. Imagina llegar remando en un bote a una cabaña de troncos en la costa. Allí le espera una mujer de pelo rubio, sentada junto al fuego. Sueña con imágenes de arraigo y permanencia al recrear el retorno a su hogar en la aldea de la costa a la que se siente pertenecer, al afecto de la mujer. Él sueña con este espacio con la misma vehemencia con que la vietnamita alojada en el psiquiátrico pronunciará únicamente la palabra “arroz” para dar a entender que “quería Vietnam, quería la aldea, la choza, el lugar de donde un día había salido” (88). Es éste precisamente el punto en que *El camino a Itaca* se distancia de *La Odisea*. En la obra homérica, a Ulises lo mueve la nostalgia, y el suyo es un afán de re-territorialización, de vuelta al origen. Sin embargo, en el caso de Vladimir, no se trata de un viaje de retorno ya que él “no quería regresar a ninguna parte, nunca. A menos que fuera a la aldea en la costa donde estaba la cabaña con el fuego encendido... Era un lugar con el que siempre soñaba” (198). En efecto, siente desprecio por el país en el que ha nacido, Uruguay, ya que no lo une a él una relación de pertenencia al no sentirlo como propio, “no era ...[su] país, era un país de otros, ... [él] sólo había nacido en él. Una casualidad...” (198). En la medida en que su país ha dejado de interesarle, o quizás jamás le ha interesado, lo borra mentalmente del mapa. No conforme con la eliminación cartográfica del mismo, procede también a su anulación lingüística. En un guiño al

lector con clara alusión cervantina, Vladimir dice que es de un país “al cual no quería volver, cuyo nombre no podía pronunciar” (198). El suyo será siempre un viaje inaugural en la medida en que no se puede volver a un lugar en el que jamás se ha estado. Por otra parte, la aldea en la costa es un no-lugar y en ese sentido un espacio utópico (“Of Other Spaces” 24): “¿Y dónde estaba esa aldea? En ninguna parte. Por eso nunca iba a llegar a ella (198).

Ahora bien, el sueño de la cabaña de troncos abre el diálogo con la novela *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, a la que pertenece. En ella, su protagonista, Eladio Linacero, en medio del calor agobiante de su pieza de pensión, mientras huele alternativamente sus axilas y arrastra ruidosamente sus zapatillas, decide escribir sus memorias ya que al día siguiente cumplirá cuarenta años. De este modo, dará cuenta de una serie de ensoñaciones que su imaginación va creando y que, de alguna manera, le permiten escapar de la sordidez, la estrechez y la desesperanza que lo rodea. Así, ubicando el prólogo en Alaska (en la taberna del Doble Trébol), Klondike (en una mina de oro) o Suiza (en un chalet situado a gran altura), mientras afuera sopla una tormenta, se visualiza en una cabaña de troncos, junto al fuego de la chimenea, al tiempo que llega una mujer desnuda que se tiende sobre una cama de hojas. A pesar de estar de espaldas, él sabe que es Ana María, con quien ha tenido un turbio incidente en la juventud.

Existen muchos puntos de contacto entre la novela onettiana y *El camino a Itaca*. En lo que se refiere al contexto internacional, *El pozo* da cuenta del ascenso del nazismo y de los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, mientras que la obra de Liscano se ubica en la Europa de los años noventa, sacudida por la xenofobia y los

conflictos étnicos en la ex – Yugoslavia. Por otra parte, tanto Linacero como Vladimir, son seres que han perdido la fe y han sido ganados por el pesimismo. Su descreimiento se manifiesta, por ejemplo, en su hastío frente a los argumentos de la revolución y el cambio social. Además, ambos personajes están signados por el doble llamado que implica la línea de fuga hacia horizontes que trascienden la frontera (como así lo evidencian sus ensoñaciones, localizadas en territorios extranjeros) y, al mismo tiempo, una suerte de subrepticia e inconfesable adhesión al ámbito local. De ahí que en medio del relato de Holanda que Linacero narra para la prostituta Ester, de pronto se detenga para expresar: “Todo va bien pero yo no soy feliz. Me doy cuenta de golpe, ¿entendés?, que estoy en un país que no conozco, donde siempre está lloviendo y no puedo hablar con nadie. De repente me puedo morir aquí en la pieza del hotel...” (49).

Como ya señalara en la introducción de esta tesis, *El pozo* marca un quiebre con la tradición literaria anterior, signada por el nativismo. En ese sentido, puede definírsela como una obra que da cuenta de un triple fracaso. Por un lado, augura la caducidad de un proyecto estético criollista agotado que necesita de una renovación. Por otro, se refiere al fin de las ilusiones y los proyectos personales, al punto que Linacero expresará: “Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza” (10). El incumplimiento de las promesas de juventud alude en forma metafórica al fracaso de un modelo de país que a pesar de sus visibles éxitos comienza a evidenciar sus fisuras internas. Como señala Alicia Migdal, ya a finales de los años treinta Onetti se instaura como una especie de

visionario que logra vislumbrar la debacle económica, social y moral que se avecinaba:

Si Onetti decía en esa *nouvelle* de 1939 que detrás de los uruguayos había sólo treinta y tres gauchos, nosotros podemos decir que detrás nuestro sólo estaba Eladio Linacero, su escepticismo, su descreimiento, su sospecha (...) Nuestro oráculo era Linacero: el país no tenía espacio de ningún orden para implantar, desde el bienestar battlista en decadencia, un Kafka que anunciara lo impronunciable (26).

En ese sentido, tanto *El camino a Itaca* como *El pozo* narran la historia de una caída: la de Linacero en el escepticismo que le hará pronunciar: “Todo en la vida es mierda” y que acompasa el lento hundimiento del país en la crisis que se estaba gestando y el desasosiego internacional ante el caos de la guerra y la xenofobia, y la de Vladimir en un pozo profundo que no logra contener la pérdida de coordenadas de un ser marcado por múltiples escisiones: las heridas del proceso dictatorial, los desgajamientos del exilio económico y político, la fricción entre el nomadismo y la permanencia, la discriminación racial.

Ahora bien, a pesar de que el regreso al hogar y la reconfiguración de la unidad original es imposible porque el ser se ha transformado, el juego de intertextualidades así desatado abre un resquicio de esperanza por donde se cuele la posibilidad de un futuro restablecimiento del orden: la escritura. Frente a los procesos de desterritorialización y reestructuración de límites que signa al nuevo milenio, la misma ha de operar como agente codificador/decodificador de las nuevas identidades personales y comunitarias. En efecto, en tiempos en que han muerto las ilusiones

alimentadas por el triunfo de la Revolución Cubana y el florecimiento de los regímenes socialistas, el nuevo milenio parece refrendar una pos-utopía hecha de palabras que re-significa el lugar y la función de la literatura y, por ende, del escritor. De ahí que Vladimir, desde la somnolencia y el delirio que lo embarga en su situación marginal en la Plaza de las Ramblas, exprese:

Ahora sabía qué quería. Lo único que siempre me había importado era soñar. (...) Tal vez pudiera volver a Estocolmo, a Ingrid, a Ramona, a las niñas. Huir del hambre, de la mugre, de la miseria, y de aquel país más allá de la frontera a donde fin había llegado.

Ahí se acababa el camino. Ese era el fin. Pero en la cabaña todavía ardía el fuego, aún se podía seguir soñando (255).

Es que, tal como señala Julio Ramos, rescatando palabras de T.W. Adorno: “En el exilio la única casa es la escritura. (...) Ante el flujo, el desplazamiento – personal, cultural y jurídico - que consigna el viaje y el cruce del límite territorial, (...) la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de la frontera (52). Ahora bien, vale consignar que ese espacio pos-utópico que inaugura la posmodernidad, y que correspondería en realidad llamar neo-utópico, no está hecho de grandes proyectos categóricos y generalizadores como en los años sesenta sino de pequeños atisbos (múltiples/contradictorios/complementarios) a la constitución de las identidades personales y comunitarias realizados desde la casa/palabra. Precisamente, Belén Castro ha señalado esa búsqueda “de la palabra como potencia generadora de sentido en un mundo que muestra al descubierto el caos de sus valores, la vacuidad de sus signos” como una constante en la narrativa de

Liscano, presente también en cuentos como “El método”. “Los planes”, “Contar el cuento” y otros que integran *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), así como en la novela *La mansión del tirano* (1992) y relatos como “El charlatán” (1994) (52). Estos textos sientan las bases de una poética signada por “la reflexión sobre el orden que establece la escritura sobre el caos del mundo y sobre la identidad conflictiva del autor implícito” (53).

Al igual que *El pozo* y *El camino a Itaca*, *Un amor en Bangkok* consigna el parte de un naufragio tanto personal como colectivo. El alguacil Ulises Pérez, personaje principal de la obra, no ha logrado cumplir con las expectativas que generara, primero en su madre ya en la infancia, cuando fuera un aventajado estudiante y un “niño modelo”, y luego en su esposa e hijo, al ser un simple empleado público y no haber trabajado para el frigorífico inglés de la localidad. Del mismo modo que en las obras antes citadas, el fracaso personal acompaña o metaforiza el declive del también llamado “país modelo” delineado por el programa battlista (y que desarrollaré en el apartado siguiente). Hay, entonces, un paralelo entre la figura vencida y desgastada del alguacil y la del país, "tierra de promisión" en las primeras décadas del siglo XX y del que a mediados del mismo sólo quedan los "restos de un pasado que ya fue" (245), de "un mundo definitivamente clausurado" (246).

Ante los síntomas de la caída, presa del “bajón”, como bien lo define la maestra Julia, el alguacil Pérez se encierra en el baño del Juzgado en el que trabaja, negándose a salir. Desde su reclusión, pronunciará una frase premonitoria: “En ese instante supe que no tenía retorno” (42). En efecto, cuando este Ulises criollo decida abandonar su guarida y regresar a su casa, constatará que ha olvidado el camino y,

por ende, que no hay posibilidad de volver al origen. Pérez desconoce esa geografía vital que se presenta ante sus ojos y cuyos "mejores años se fueron para no volver" (252), dejando tras de sí nada más que "un mundo de símbolos" (257). Como el héroe homérico, el alguacil deberá resistir las tentaciones de "Calipso", que en este caso no es una ninfa sino un cabaret y se detendrá a beber y comprar cigarrillos en el bar "La flor de loto", en franca alusión a los Lotófagos (los comedores de la flor del olvido) de *La Odisea*. En medio de su descolocación se encontrará con la telefonista, ésta le preguntará acerca de su deambular a esas horas de la noche y Pérez le responderá que está "de regreso de un largo viaje" (232). No es errada la respuesta del alguacil en cuanto su viaje, si bien no responde a las características del viaje literal, vinculado al desplazamiento territorial, se trata de un viaje cultural (Clifford) en el que ha entrado en contacto con empresas extranjeras, que han traído consigo su lengua y sus modos de vida particulares, con flujos de información procedentes del exterior, etc. En definitiva, no hay posibilidad de retorno porque la argamasa del ser, moldeada por los aires procedentes de allende la frontera, se ha transformado, impidiendo así la reconstitución de la unidad perdida. Por otra parte, al igual que Vladimir en *El camino a Itaca*, el alguacil participa de un doble llamado que le liga simultáneamente a su país de origen y a un exterior exótico (atracción que comparte con Dora, la telefonista nocturna), ya que "Él siempre había soñado con vivir en un país tropical" y, por ende, se pregunta: "¿Por qué mis antepasados escogieron emigrar a un país donde siempre hay viento, hace frío y el cielo es tan sucio (110).

En medio de las dislocaciones que provoca el viaje, en *Un amor en Bangkok* la literatura se instaura también como vía de escape a la hora de re-pensar las

identidades individuales y sociales. No en vano, cuando aún se encuentra encerrado en el baño del juzgado, el alguacil dirá en voz alta, apropiándose de las palabras de Eladio Linacero: “- Ésta 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” (89). Más allá de la referencia explícita a *El pozo*, pueden encontrarse alusiones a otras obras de Onetti, como *El astillero* y *Tierra de nadie*.

En *Cielo de Bagdad*, el carácter proteico del ser posmoderno imposibilita el retorno a casa del maestro Franklin. El viaje emprendido por el docente, geográfico y cultural a un tiempo, le enfrenta a otra comunidad con otra tradición lingüística y a las corrientes informativas que hace posible la televisión por cable. Pero la suya será, fundamentalmente, una búsqueda ética en un mundo en el que se multiplican los sistemas panópticos de contralor pero en el que los valores amenazan con perecer. En ese sentido, el personaje del maestro se distancia de aquel de Eladio Linacero, de Vladimir e incluso del alguacil Ulises Pérez, quienes son seres ya descreídos y faltos de fe y, de este modo, su viaje se convierte en una suerte de peregrinación espiritual pero de carácter laico. El intento fallido de Franklin de contrabandear los fuegos artificiales es el resultado del fracaso del repetido esquema de la “coima” a los funcionarios de aduanas, con lo cual se transparenta la propia corrupción interna de un organismo de por sí destinado a la prevención del delito. Si el maestro debe hacer frente a las consecuencias de sus actos no es por haber transportado mercancías de carácter explosivo en un transporte público sino porque, esta vez, el mecanismo del

soborno a los empleados de aduanas (probablemente, con sueldos tan mezquinos como los de los de la enseñanza) no ha funcionado:

Tal como le había enseñado Aracely, una veterana bagayera, se sonrió y preguntó con una voz que le salió, si no canchera, casi impávida:

-Beto ¿cómo podemos arreglar esto?

... el viejo le señaló con dos ojeadas casi imperceptibles al guarda y, sobre todo, al flaco melenudo que tenía pinta de estar haciendo sus primeras lides

-Maestro... No tengo trapo para tapar esta bosta de elefante. (108)

...Conviene evitar futuras citaciones y es ley no escrita facilitarles a los aduaneros la inmediata apropiación del decomiso. Hay que saber perder para sembrar amistad y salvar mañana el bagayo que hoy no se pudo defender (109).

Como consecuencia de esto el maestro deberá acudir a diferentes espacios de normativización/contralor/ejemplarización: la oficina de un abogado, un Juzgado y pasará también tiempo en un calabozo de la policía. Frente al delito, los “aparatos represivos del Estado” (en sentido althusseriano) ponen en marcha sus engranajes coercitivos tendientes a sancionar la falta y castigar al culpable, tal como ha teorizado Foucault en *Vigilar y castigar*.. Ahora bien, lo que problematiza la situación es el rol que Franklin desempeña en la sociedad. Dirá el juez al respecto: “Realmente, no termino de entender que esta barbaridad la haya perpetrado un maestro” (110). Un respetable maestro de la escuela pública “bagayando” para poder ayudar a su mujer en el “bolichito” y así “llegar a fin de mes” es un hecho que resquebraja el imaginario

simbólico colectivo, del que la enseñanza pública es uno de los elementos constitutivos más arraigados. La educación “laica, obligatoria y gratuita”, de acuerdo con los principios defendidos por José Pedro Varela, la integración igualitaria sin distinción de razas ni credos, simbolizada en las túnicas blancas y moñas azules lucidas por todos los escolares, han sido siempre factor de orgullo comunitario. Pero más allá de poner de relieve una problemática económica (los salarios sumergidos de los maestros) esta situación sintetiza la crisis de la escuela en cuanto institución, la cual ha perdido toda autoridad para determinar lo permitido y lo prohibido, y la creciente hegemonía del mercado que se convierte en su sustituto (Sarlo 32-33).

Los dilemas éticos que asaltan al educador durante toda la obra llegarán a su apogeo al considerar su resolución de trabajar por las noches como portero del motel *El Tempete de Afrodita*. Esta decisión le hará reflexionar:

El rostro abnegado de José Pedro Varela, cual si fuese un sacerdote laico o un pastor evangelista o el del desvaído Inspector Departamental de Educación Primaria, lo miró con tristeza. Un maestro, se dijo Franklin, puede y debe, porque la familia obliga, complementar su sueldo siendo funcionario judicial, administrativo o cajero de una empresa privada, o vendedor ambulante de libros. Pero este trabajo, aunque moralmente fuera tan inocuo como él procuraba presentárselo... traía consigo un desprestigio que lo hacía incompatible con su condición de maestro. (146)

Al comprobar que Sebastián Figueroa, el dueño de la casa de citas, está involucrado en negocios turbios en los que además participa su propio abogado, el maestro abandonará el lugar y, de hecho, su accionar será una permanente toma de

posiciones, una constante búsqueda de un espacio de identificación desde el cual reconocerse y articular su discurso.

Frente a los diferentes esquemas de conducta que el maestro Franklin puede adoptar, se pregunta cuál será el que resulte más beneficioso para su hijo, en cuanto patrón a imitar. Dos serán sus opciones y cada una de ellas se vincula a un espacio geográfico diferente que da cuenta de la dicotomía Norte/Sur. Por un lado, el maestro cuestiona la validez de un modelo de conducta que nos remite al contexto latinoamericano, más específicamente a la Nicaragua revolucionaria (Sur) y, por ende, a un cúmulo de creencias y valores muy arraigados en los años sesenta. Por otro, pone en la balanza otro vinculado a los nuevos tiempos, signados por la directriz estadounidense y en el que, más que los principios, privan el mercado y los intereses económicos (Norte). Su opción final, jugada más a normas éticas que a beneficios materiales, lo reinserta en el contexto periférico.

Enfrentado a la polaridad cielo/infierno textualizada en la nouvelle, se inclinará por un cielo sin connotaciones religiosas, que sea apenas “un mundo en el que valga la pena vivir” (121). Por otra parte, al contemplar los fuegos artificiales que estallan en el cielo con la llegada de la Navidad y asociar cada trayectoria con una vida, se imagina a sí mismo como uno “de esos fogonazos que salían disparados para cualquier lado, sin apuntar a nada, sin llegar a nada, que estallaban enseguida y se deshacían y se disipaban casi sin dejar rastros” (122). Es más, se asocia con el “buscapié” que le arroja el vecino desde la vereda de enfrente por su carácter “rastrero”. Sin embargo, hacia el final de la novela, Franklin no desdeñará el espacio de lo “bajo” sino que lo reivindicará para sí ya que allí residen la ética, la integridad,

el honor. Del mismo modo, optará por los espacios descentrados y marginales: “Esta vez, el hecho de transitar por la banquina le produjo una inesperada sensación de libertad. El centro de la autopista le era peligrosamente ajeno y el margen, en cambio, le pertenecía, lo protegía y le permitía transitar. “Llegar a destino” (170). “Seguiré pedaleando bicicletas y circulando por la banquina” pensó con un provisorio e incipiente orgullo” (175). Es más, la propia elección del título de la nouvelle remite también a un espacio periférico en la medida en que opta por un ámbito no occidental.

En ese sentido, el personaje busca su “lugar en el mundo” y ensaya el tipo de conducta que ansía para sí y para sus hijos. En efecto, Franklin, militante de izquierda para más datos, decide “abocarse apenas a cultivar el propio jardín... No hay transformación viable del mundo que no empiece por la construcción –a partir de nuestra bestialidad básica- de una de las tantas personas posibles que laten, con potencia decreciente, en nuestra intimidad” (de Mattos, “La brújula” 22). En esta época signada por el final de las utopías y de los intentos totalizadores, ya no se trata de formular un modelo de país sino de apenas delinear un modelo personal y comunitario. De este modo, si *El camino a Itaca* y *Un amor en Bangkok* encuentran en la literatura un ámbito fértil desde donde dar origen a la pos-utopía, *Cielo de Bagdad* hará lo propio a partir de la redefinición de un código ético y de conducta personal que pueda hacerse extensivo al grupo social.

“Fronterías”

En *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Néstor García Canclini señala que hacia finales del siglo XX e inicios del XXI dos conceptos fuertemente enraizados en la teoría social pierden su efectividad y deben

ser objeto de revisión: la noción de “comunidad” y la dicotomía “centro/periferia”.

Explica Canclini que en tiempos en que se trans-nacionalizan los mercados simbólicos y se producen migraciones multidireccionales, se diluye la cohesión de un Estado nacional definido en función de su vinculación con un territorio determinado (231), produciéndose un proceso de “desterritorialización”, es decir, de pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales (229). Por otra parte, indica que el viejo sistema de corte imperial según el cual el poder y la riqueza se distribuirían de manera concéntrica, decreciendo a medida que nos alejamos del centro para aproximarnos a las zonas periféricas se ha vuelto caduco.

Rescatando palabras de Roger Rouse, postula la necesidad de crear una “cartografía alternativa del espacio social”, asentada en las nociones de “circuito” y “frontera” (232). Para ejemplificar, Canclini se refiere a un estudio de Rouse acerca de Aguililla, un pueblo rural ubicado en el suroeste de Michoacán. La decadente economía agrícola-ganadera del pueblo se ve incentivada por el flujo de dólares procedente de la ciudad californiana de Redwood City donde, desde los años cuarenta, ha emigrado un alto porcentaje de la población local. Sin embargo, estos emigrantes conservan estrechos lazos con su lugar de origen, a través de la amplia circulación de personas, dinero, bienes e información, a tal punto que, como afirma Rouse, podría hablarse de una única comunidad dispersa en una variedad de lugares (232). Con un mismo sesgo, James Clifford ha cuestionado el concepto organicista de cultura según el cual ésta sería un organismo enraizado que nace, crece y muere, y ha propuesto en su lugar la idea de la “cultura como viaje”, es decir, como cronotopo en el cual se concretan el “desplazamiento, la interferencia y la interacción” (101) (mi traducción). Además,

esta noción de una “cultura viajera” tendría otra vuelta de tuerca según Clifford, que la desprende del sentido literal del término viaje, ya que la cultura sería también un lugar atravesado por turistas, por cañerías petroleras, por mercaderías occidentales, por las señales de radio y televisión, por ejércitos, etc.,

Este “desplazamiento de identidades, personas y significados, que es condición endémica del sistema mundial posmoderno”, este “nomadismo” de la cultura (Kaplan 188-189), ayuda a comprender y explicar la re-constitución de la comunidad uruguaya finisecular y de los albores del nuevo milenio y a re-pensar una categoría de nación que ya no se condice con la noción clásica que refiere a un grupo de ciudadanos ligados por una misma lengua, gobierno y territorio. No en vano expresará Abril Trigo, apoyándose en reflexiones teóricas de Homi Bhabha:

Es tiempo de repensar la nación, despojada de nacionalismos y de toda monumentalidad pedagógica, como un dispositivo narrativo intrínsecamente ambivalente, “una forma oscura y ubicua de vivir la *localidad* de la cultura”. Como comunidad cultural, más imaginante que imaginada, más espacio que lugar, más duración que tiempo. Como liminaridad que trastoca la diferencia hacia fuera en finitud hacia dentro, en *otredad*, fisuras, pluralidad al interior del todo nacional: “asambleas de exiliados y emigrados y refugiados, asamblea al filo de culturas “foráneas”; asambleas en las fronteras” (...) Es tiempo de contrabandear fronteras (...): es tiempo de repensarnos desde el margen y como margen, desde la frontera y como frontería (...)(30-31).

Las afirmaciones de Trigo reconducen a la necesidad indicada por Canclini de esbozar una nueva cartografía social que, en lugar de tomar como punto de referencia la comunidad homogénea comprendida dentro de unos estrictos límites territoriales y jerarquizada a través de la polaridad centro/periferia, se base en los conceptos de “circuito” y “frontera”. Precisamente, en uno de los libros fundamentales dentro del campo de los “estudios fronterizos”, *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa analiza fundamentalmente la frontera México-estadounidense y señala que:

The U.S-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country- a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants (...) (25).

Para Anzaldúa, entonces, la frontera es una zona de fricción, no natural y por ende de carácter convencional, tendiente a mantener a distancia al “Otro”, en la que se origina una cultura intersticial en constante cambio, que se nutre de ambos mundos y cuyos habitantes son un producto híbrido que trasciende lo “normal” y aceptado. Si bien, como indicaba anteriormente, Anzaldúa estudia principalmente la cultura liminal que se origina en el límite entre México y el suroeste estadounidense, sus postulados teóricos pueden hacerse extensivos a otros ámbitos ya que, según ella

misma afirma, el espacio fronterizo surge en cuanto dos o más culturas entran en contacto, cuando personas de diferente raza, sexo o clase social ocupan un mismo espacio territorial, etc. (19). Este concepto desarrollado por la crítica chicana se aproxima a la noción de “zona de contacto” formulada por Mary-Louise Pratt. Para Pratt, quien se inspira en el campo de la lingüística, una zona de contacto es un espacio social en el que las culturas se encuentran y se enfrentan, a menudo en contextos en que las relaciones de poder son marcadamente asimétricas, como es el caso del colonialismo o el poscolonialismo, por ejemplo (4). Estas definiciones de ámbito de frontera aportadas por Anzaldúa y Pratt están signadas por la bipolaridad ya que si bien por un lado el intercambio cultural se caracteriza por un sesgo conflictivo y beligerante (de ahí el empleo de palabras como “herida”, “sangrado”, “hemorragia”, “choque”, etc), por otro, la frontería asume la condición de puente o membrana porosa que facilita el intercambio de personas, bienes, informaciones y significados. En un tenor similar, Edward Soja ha desarrollado la noción de “región funcional, nodal o polarizada”. Este tipo de estructuración de la interacción espacial humana, que se opone al concepto de región formal, uniforme u homogénea, se basa en la complementariedad, ya que implica una interdependencia potencial originada en la existencia de una oferta en un cierto lugar y la demanda de la misma en otro. Estos espacios sociales se interpenetran o superponen, en cuanto “las fronteras visibles, como los muros y demás cerramientos, en general dan una apariencia de separación entre espacios cuando lo que en realidad existe es una ambigua continuidad” (Soja 86-87) (mi traducción).

Cuando en el apartado anterior señalaba la imposibilidad que se le presenta a los protagonistas de las novelas que integran el corpus de este capítulo (Vladimir, Franklin y Ulises) para concretar un auténtico viaje que les permita regresar al hogar/patria al igual que lo hiciera el héroe homérico, indicaba la transformación interior del ser que imposibilita la reconstitución de la unidad perdida. Sin embargo, no solamente ha cambiado el sujeto sino que también su lugar de origen ya no existe en los términos en que él los conociera y, en ese sentido, se erige como un punto de no retorno. En el caso de *Cielo de Bagdad*, dicha transformación se ha producido en dos niveles: en un primer nivel simbólico, es posible referirse a una re-configuración del espacio de la casa, determinada por las consecuencias de la aplicación de las recetas económicas neoliberales, mientras que en un segundo nivel social se aprecia una re-constitución de la “comunidad nacional”, basada en una integración que no respeta los límites territoriales oficiales (la frontera como una “herida abierta”, una “zona de contacto” o una “región funcional”) ni la discontinuidad geográfica (la transnacionalización de los mercados simbólicos).

Así como la globalización trae consigo el establecimiento de *malls* o shopping centres en zonas de alto nivel socio-económico, surgen fundamentalmente en los suburbios o periferias los restos o sedimentos de estos procesos, suerte de excedentes o excrecencias impúdicas que revelan una faz no tan feliz de este sistema económico. Me refiero a la proliferación de los “mini-comercios” establecidos en las casas de familia, que provocan una nueva discontinuidad o ruptura tanto espacial (se rompe la sintaxis del “hogar” y del “barrio”) como social (al introducirse elementos ajenos al núcleo familiar en un ámbito social ya disgregado y al incorporar una actividad

netamente mercantil a una zona residencial). Se trata de espacios “desviados” (Lefebvre 167) en la medida en que, dejando a un lado su propósito original (en este caso, vivienda, interacción y esparcimiento familiar) son re-apropiados y destinados a un uso totalmente diferente (sujeto a las fluctuaciones del mercado). Precisamente, frente a los avatares económicos provocados por los bajos sueldos de los maestros y la mala fortuna de la boutique instalada por Geny, la esposa de Franklin, la pareja deberá abrir un “bolichito” en el que fuera el living de su casa, versión pauperizada del típico “almacén de la esquina” y, como consecuencia:

...el hogar que habían ideado y levantado con tanto sacrificio contrajo algo muy parecido al cáncer. El comedor sufrió la primera metástasis, el primitivo dormitorio conyugal fue la segunda. Pero la casa en vez de adelgazar, aumentó de tamaño, como un tumor en la nuca o en la cara, aunque no tanto como el saldo deudor en el Banco Hipotecario, al que debieron acudir para financiar la ampliación. Todo el frente se convirtió en comercio y Franklin con su televisor y todos sus papeles de maestro, fue a dar a un dormitorio más reducido que el de sus hijos. (117)

Franklin vivirá la expansión del pequeño comercio como el avance de un cáncer, en una suerte de anticipo de lo que será el deterioro del tejido familiar y del cuerpo social que lo rodea. En ese sentido, lejos de la imagen edénica o paradisíaca que proyectan los shopping centres (Morris 397), los mini-comercios asumen un cariz mucho más prosaico y pragmático: el complemento del (menguado) presupuesto familiar para los propietarios, o frecuentemente su provisión en caso de desempleo, y la compra rápida y cómoda para los clientes. Por otra parte, en algunos casos existe la

posibilidad de comprar “fiado” y de realizar el pago una vez percibido el sueldo. Indudablemente, la adquisición no está motivada entonces por el atractivo estético y/o propagandístico de estos lugares sino por razones de conveniencia, practicidad y necesidad.

En este sentido, los mini-comercios pierden el halo utópico del que habla Foucault (“Of Other Spaces” 24) y que caracteriza a los grandes centros de compra, y devienen en lugares marcados por la realidad que los rodea. De este modo, guardan una relación de inmediatez e integración con el medio ciudadano de la que carecen los *malls*, espacios desterritorializados signados por su indiferencia hacia el entorno urbanístico y su deseo de suplantar a la propia ciudad (Sarlo 12). Por otra parte, si bien los shopping centres apuntan a la borradura de la memoria (Morris 398), ignorando los posibles usos anteriores de los edificios reciclados que ocupan o que han debido ser derruidos para su construcción, o simplemente el vacío que han venido a llenar, los comercios familiares integran el pasado a través de la doble función de los dependientes y dueños de casa, que circulan del mostrador a la cocina, la presencia de los hijos, de algún mueble que conserva los vestigios de la sala. Quizá el ejemplo uruguayo más patente de esta búsqueda de la amnesia sea el *mall* de Punta Carretas en Montevideo, antigua cárcel de la dictadura en la que se retuviera y torturara a presos políticos, en un ademán que patentiza “the feeling that in many cases, the history is best forgotten” (Morris 398).

Sin embargo, cabe hacer notar que estos pequeños negocios han perdido el carácter de espacio de socialización de que antes gozaban los tradicionales almacenes barriales en los que, además de realizar la compra diaria, los vecinos estrechaban sus

lazos con la comunidad. En consonancia con los procesos de individuación a nivel global, el acto de la compra (tanto en un tipo de comercios como en el otro) se ha convertido en un fin en sí mismo. Frente a la imagen de “cosmos” que pretende vender el centro de compras, con sus productos clasificados de acuerdo a su funcionalidad y su colocación artística y ordenada destinada a seducir al comprador, el pequeño negocio despliega una cierta “estética del cambalache” en la que convergen en imperturbada continuidad los productos alimenticios y las camisetas *Hering*, la ropa interior y los bombones *Garoto*. Así como el *mall* funcionaría como sinécdoque del “deber ser” de las relaciones socio-económicas disparadas en las economías de mercado, con su ilusión de interpelación inclusiva y pertenencia, de orden, de éxito, de seguridad, de libertad, los mini-comercios instalados en domicilios particulares operan como sinécdoques del “ser” a secas. Despliegan su retórica de la exclusión (en cuanto sólo se desarrollan en zonas suburbanas o periféricas), de la disrupción, de la necesidad y de la falta de opciones. En otras palabras, la distancia que los separa es aquella que distingue “la realidad y el deseo”.

La decisión de Franklin de invertir su magro aguinaldo en la compra ilegal de productos brasileños para luego venderlos en el pequeño almacén de Geny, no es un gesto atípico en el Uruguay de finales del siglo XX/ inicios del XXI. De hecho, décadas antes de la integración oficial de Uruguay y Brasil a través del Mercosur, la economía informal a la que se dedica buena parte de la población nacional ya había explorado una suerte de vinculación comercial de facto a través del “bagayeo”. El viaje en ómnibus desde Montevideo o cualquier punto del interior del país a la frontera con Brasil para comprar mercaderías a bajo precio y luego ponerlas a la venta

en puestos ambulantes en ferias o en la vía pública, ha sido el recurso utilizado por los practicantes del “contrabando hormiga” como medio de subsistencia o complemento de tareas mal remuneradas. El Chuy, apenas una calle que secciona/liga ambos países, oficia como una membrana cuyas porosidades permiten el flujo de capitales, bienes y personas. Dichos traslados auspician también un trasvase de orden simbólico a través de mensajes, modas, hábitos, etc. En ese sentido, el departamento de Rivera y su par norteño, Livramento, conforman una “zona de contacto” (Pratt 4) y una “región funcional” (Soja 4), consolidando un espacio de integración que desconoce las fronteras “oficiales” que delimitan ambos países y que opera al margen de toda legislación que regule sus intercambios.

Vale recordar que si bien esta interacción es esporádica en el caso de “bagayeros” y turistas, asume un carácter permanente para los habitantes fronterizos. Los pobladores de los departamentos contiguos a Brasil están abiertos a los influjos y reflujos extra-territoriales: hablan “portuñol”, miran los canales de televisión y escuchan la música brasilera, etc. Probablemente, en muchos casos, los habitantes de esta franja encuentran muchas más cosas en común con sus vecinos riograndenses que con los de Montevideo. Indudablemente, este tipo de espacios ambiguos, híbridos, fluctuantes, problematizan las nociones clásicas de nación basadas en la unidad territorial, lingüística y fraternal y conducen a privilegiar una idea de comunidad de bordes difusos, una suerte de magma que se extiende y retrae sin asentarse.

Ahora bien, así como el espacio fronterizo facilita los intercambios entre territorios adyacentes, la globalización de los medios de comunicación posibilita los

traslados e intercambios de ideas e información entre lugares no colindantes. La generalización y expansión de los canales cable constituye una de las fuentes más importantes de la transmisión inmediata de mensajes a pesar de las distancias geográficas, sociales y culturales. De hecho, esta distribución indiscriminada de los flujos comunicacionales repercute en la conformación de las identidades comunitarias. En el caso concreto de *Cielo de Bagdad* se señala cómo, por un lado, los canales regulares de televisión del interior no transmiten una programación centrada en los intereses de ese sector sino que simplemente se limitan a repetir programas diseñados fundamentalmente para la capital. Por otro lado, los canales cable diseminan al instante el acontecer mundial (como es el caso de la guerra del Golfo, de la que toma el nombre la nouvelle) y, además, difunden modas, costumbres, gustos y formas de pensar. Estas interacciones, que alteran las nociones clásicas de tiempo y espacio, moldean las identidades locales, enrareciéndolas y sometiéndolas a una mutación constante.

Del mismo modo en que el maestro Franklin no puede regresar a su hogar luego del intento de contrabandear los fuegos artificiales, el alguacil Ulises Pérez, protagonista de la novela *Un amor en Bangkok*, sufre una amnesia repentina que le impide recordar el camino que conduce del juzgado a su casa. Esta imposibilidad del retorno tiene que ver con la culminación de una época, con la conciencia del fin del Uruguay del bienestar batllista y, en ese sentido, marca el estigma de la decadencia de ese proyecto de país. Los atisbos del fracaso del modelo vienen acompañados de una re-formulación de la idea de comunidad nacional y la elaboración de una nueva cartografía que, lejos de reclamar el europeísmo del Uruguay (plasmado en los

esloganes “la Suiza de América”, “la Atenas del Plata”, etc)., reflota y re-significa su “orientalidad”, dando fe, por un lado, de su condición de “país frontera” y, por otro, de su dependencia y sujeción a la “colonialidad de poder” (Mignolo xiv) que lo re-insertan en un contexto periférico y no-occidental.

Al igual que en *Cielo de Bagdad*, la decadencia se expresa en un nivel simbólico a través del deterioro edilicio en el que se mueven los protagonistas. En efecto, la mansión que alberga el juzgado donde trabaja el alguacil Ulises Pérez, en la que “el yeso se resquebrajaba o estallaba como llagas abiertas en una vieja piel” (76), opera como símbolo del desmoronamiento de aquel país que creía a pie juntillas que “Como el Uruguay no hay”. La casa del propio alguacil, con su oscuridad y sus olores, es también ejemplo de caducidad: “Su casa era sombría y triste, olía a comida rancia y tenía pocas aberturas y en cuanto a la oficina, las fallebas de las ventanas estaban atascadas y nadie se tomaba el trabajo de abrir los postigos, así que todo el conjunto apestaba a papeles viejos y a humedad” (110). Aun más, aquellos ámbitos que han sido “hogar” de algunos de los valores nacionales más preciados, como el estadio, testigo de los éxitos futbolísticos del país y la escuela, cuna de la educación vareliana “laica, obligatoria y gratuita”, dan cuenta del ocaso de una época.

El país que Anatole France llegara a catalogar como la “Suiza de América”⁵¹ dado su grado de bienestar económico y social empieza, a comienzos de los años treinta, a mostrar las fisuras de un proyecto que no logra superar sus contradicciones internas y, ya promediando los cincuenta, la crisis económica y social del país aflorará en toda su magnitud. A pesar del afán “estatizador” del gobierno y su deseo de impulsar el desarrollo de la industria nacional, la necesidad de recurrir a los

empréstitos extranjeros y la fragilidad de una economía monoprodutora⁵² que se resiente de las fluctuaciones de la demanda de los mercados internacionales, continúa renovando sus “pactos coloniales” y consolidando su carácter marginal y dependiente⁵³. En su segundo gobierno (1911-1915), José Battle y Ordoñez (1856-1929) decide hacer frente a lo que él llama “el empresismo” extranjero, en el afán de quebrar la tutela económica de Inglaterra (y en menor medida, la alemana), poseedora de servicios esenciales para el funcionamiento del país: frigoríficos, ferrocarriles, tranvías, aguas corrientes y gas. De este modo, se inicia una poderosa ofensiva estatista que se manifiesta en una política de nacionalización de servicios públicos, tales como el Banco de la República (1906-1911) y el Banco Hipotecario (1912), la energía eléctrica (1912) y los telégrafos (1915), entre otros.

De hecho, la discusión acerca de la ventaja o inconveniencia de los procesos de nacionalización y estatización y de la presencia de empresas extranjeras en el país estará presente en la novela de Baccino. La vida del pueblo del interior donde habita Ulises Pérez ha girado siempre en torno al frigorífico inglés instalado en la zona y ahora desaparecido. Se trata de “una comunidad en la que el dinero, el prestigio, y las posibilidades de progreso dependían más del capricho de los ingleses del frigorífico y de su casa central en Londres, que de la buena o mala administración de los gobernantes locales” y donde, en palabras de Irma, esposa del alguacil “el director general es Dios, y habla en inglés; lo demás es pura fachada” (152). Ulises e Irma, por un lado, y el juez y Rolando (funcionario del juzgado al igual que el alguacil) por otro, sintetizarán en sus arduas discusiones posiciones antagónicas en torno a las empresas extranjeras y la nacionalización y estatización. Si bien Ulises y Rolando

defenderán el rol del Estado en el contralor industrial, el juez enfatizará el papel de las compañías extranjeras, concretamente el frigorífico inglés, en el proceso de desarrollo y modernización del país. Dirá al respecto (re-contextualizando una frase de Eladio Linacero) que, de no ser por la presencia de los frigoríficos ingleses:

-Convéznase, Rolando, estaríamos sentados sobre una cabeza de vaca, tomando mate en una guampa. Si para pasar en apenas unas décadas de ser sólo eso: un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos, a ser considerados los suizos de América, el precio que había que pagar era que una parte de las divisas fuesen a parar al exterior, no me parece un mal negocio (...) (201).

Sin embargo, tal como señala Juan Oddone, este intento battlista de acabar con la dependencia inglesa fue, fundamentalmente, un “reajuste de los pactos coloniales” (34). El país, incapaz de afrontar por sí solo la ruptura del tutelaje británico, acude ahora a los empréstitos estadounidenses⁵⁴. De este modo, se refuerzan los lazos de dependencia del país, sólo que ahora se reconfigura la cartografía que delinea los centros hegemónicos y su relación con las periferias: la metrópoli imperial británica ha sido sustituida por la estadounidense. En este sentido, la frase del alguacil “Gracias por el fuego”, en apariencia trivial y pronunciada en circunstancias poco relevantes, pone la obra de Napoleón Baccino en diálogo con la novela de Mario Benedetti así titulada y, de esta forma, con otra de las vertientes constitutivas de la tradición literaria uruguaya. Publicada en 1965, da cuenta de la conflictiva relación paterno-filial entre Edmundo y Ramón Budiño, dueño de un influyente periódico el uno, y de una agencia de viajes que ha puesto con la ayuda de su padre, el otro. Esta relación

refleja en forma metafórica la situación de sometimiento y dependencia del Uruguay con respecto al imperialismo estadounidense.

Esta ratificación de la condición colonial de un país que, a pesar de haber alcanzado su independencia política en 1825, continúa renovando sus lazos de dependencia económica, también contribuye a resquebrajar la ilusión de “excepcionalidad” del “país modelo”. Esta “pérdida del aura” traerá como consecuencia el realineamiento del Uruguay junto al resto de los países latinoamericanos. Por otra parte, se desvanecerá también la convicción de su supuesto “europeísmo”, potenciado a través de una concepción de la “uruguayidad” asentada en el aporte inmigratorio de la Europa occidental y excluyente del componente de la Europa oriental y central, el negro y el indio. Desencajado de una europeidad que de alguna manera lo ligaba a la modernidad racional de Occidente, el país se aproxima a las periferias orientales. De este modo, se podría hablar de una suerte de resignificación de la “orientalidad”, en cuanto ideologema funcional que permite comprender, a través de su espacialidad, la situación de subalternidad y dependencia del Uruguay. De alguna manera, podría afirmarse que el Uruguay vuelve a ser la “Banda Oriental” pero, ahora, su posicionamiento (que en la Colonia implicara su condición subalterna con respecto al antiguo “centro” bonaerense y a la metrópoli española), la desliga del Occidente europeo para reinsertarla en el bloque oriental, junto al resto de países periféricos y dependientes⁵⁵.

De esta forma, no es casual la relevancia que adquiere, ya desde el propio título de la obra, la ciudad de Bangkok. La telefonista del turno vespertino, quien dedica su tiempo a posibilitar la comunicación de quienes solicitan sus servicios,

quiere entablar contacto con la operadora apostada en dicha ciudad y establecer una conversación que trascienda las mecánicas frases de la profesión. Su deseo se convierte casi en obsesión, al punto de que inventa supuestas charlas con su amiga que luego relata a su madre, y lee cuanta información llega a sus manos sobre Tailandia. Ahora bien, los hilos de la comunicación que Dora quiere extender ponen en línea a un país del sudeste americano con otro en el sudeste de Asia abriendo de este modo un diálogo entre dos extremos orientales. Por otra parte, nos centran en un escenario en el que se han dado cita diferentes potencias imperiales que han ejercido su hegemonía desde el Renacimiento. En efecto, todos los países que rodean a Tailandia, tanto en la franja continental como en la insular, han sido parte de engranajes coloniales: Vietnam, Laos y Camboya son antiguas colonias francesas; Birmania, Malaysia, Singapur y Brunei son ex – colonias británicas y Filipinas es una vieja colonia, española primero y estadounidense después. De este modo, una historia de coloniaje y dependencia hermana a las dos regiones sud-orientales. Sin embargo, tal como le indica la telefonista a su madre, Tailandia (que se ha convertido en objeto de su deseo) es “el único país del sudeste asiático que nunca fue colonizado” (98), asumiendo en su opinión rasgos de excepcionalidad. Por otra parte, en el imaginario de Dora, su clima riguroso, con temperaturas tropicales, fuertes lluvias y temporadas de monzones, contrastará con el clima del Uruguay donde, de acuerdo con el alguacil, siempre hace frío, sopla el viento y el cielo es de color plumizo(110). Por oposición, en Bangkok “el calor pegajoso (...) embota la mente y aguza los sentidos” (241). Esta referencia al carácter gris, frío y plano del país remite nuevamente a la obra de, especialmente a su ensayo *El país de la cola de paja* (1960), donde reflexiona acerca

de la “grisura” del Uruguay y su condición de “tierra sin fuego”. Dirá precisamente: “el nuestro es un país de color difícil, un país del color gris de su predominante clase media (síntesis de toda anti-heroicidad)...” (49). Señalará también que se trata de una “tierra sin montañas, sin abismos, sin cataratas, sin volcanes, sin ninguna de esas grandes cicatrices a través de las cuales la naturaleza suele mostrar sus incontables siglos de pasión” y que “somos apagados y vivimos además en una tierra sin fuego”. Para el autor, el Uruguay era una gran oficina pública en la que sus habitantes ostentaban una mentalidad de oficinistas, signada por la mediocridad, la ilusión de creerse superior a lo que realmente se es y la ausencia de las altas pasiones necesarias para impulsar un esfuerzo colectivo que lograra torcer el destino del país. Es en ese sentido que el país tenía “cola de paja”, ya que se sentía culpable por no asumir una actitud que sabía urgente. Del mismo modo en que Edmundo Budiño, personaje de la novela *Gracias por el fuego*, no cuenta con la pasión y la heroicidad necesarias para consumar el parricidio que tenía planeado, cortando de ese modo los lazos de dependencia con su padre, el país carecía de la fuerza y la entereza necesarias para poner fin a la dependencia extranjera. Ahora bien, la “excepcionalidad” tailandesa que la telefonista va configurando en su imaginación no es tal puesto que, si bien nunca ha sido colonia, dada su dependencia económica con respecto a países extranjeros comparte su condición con el Uruguay.

En el caso de *El camino a Ítaca*, la experiencia del exilio ocasionado por la dictadura cívico militar así como también por la inestabilidad económica del país evoca un episodio anterior a la configuración del Estado-nación pero en el que ya se estaban asentando las bases de la nacionalidad: la decimonónica “Redota”, en la que,

frente a las invasiones portuguesas, el pueblo oriental siguió a José Artigas hasta el Ayuí, en Paraguay. Tanto en uno como en otro caso, una misma comunidad coexiste en ámbitos geográficos diferentes, cuestionando su adhesión a un territorio determinado. Para Vladimir, quien llega a Europa en una situación equívoca ya que el suyo no es estrictamente un exilio basado en términos políticos o económicos, el trasvase de fronteras se multiplica. Luego de traspasar los límites oficiales de Suecia descubre que allí “había más de un país, como en todas partes, y que ... [él se] había integrado a uno de los grupos que forman ese país, el de los inmigrantes” (33). Es interesante la perspectiva de Lumumba, compañero de trabajo de Vladimir en el psiquiátrico, acerca de la inmigración en Suecia. Considera que, desde una óptica despectiva, los suecos eliminan todas las diferencias geográficas, históricas, culturales, etc. de los distintos contingentes inmigratorios que llegan al país y los adscriben a un mismo espacio original: *La Bolsa*. En su imaginario, La Bolsa es un lugar que queda “por ahí, en la selva, entre los cocodrilos” (79) y que por lo tanto está signado por la miseria, el atraso y la barbarie. En ese sentido, es posible apreciar el carácter convencional y maleable de la frontera que se erige como un muro divisorio que separa a “nacionales” e “inmigrantes” pero que se vuelve permeable a la hora de crear un imaginario que nuclea a los extranjeros. Estas escisiones se verán problematizadas a la hora de considerar el estatus de los hijos de los inmigrantes quienes:

no eran ni una cosa ni otra, ni suecos ni turcos ni griegos ni latinoamericanos ni nada. Eran una extraña especie, reciente, surgida en Suecia, que las autoridades, muy dadas a la taxonomía, no sabían dónde

ubicar. Si no eran totalmente suecos ni totalmente extranjeros, entonces ¿qué eran? Eso hacía perder el sueño a la Oficina de Inmigración (38).

Al llegar a España, y de manera contraria a sus expectativas, Vladimir encontrará una situación similar. Lo que él considera como el viaje de retorno a la “madre patria” de un latinoamericano cuyo continente se mostrara solidario y acogiera a los numerosos exiliados de la Guerra Civil española y a aquellos que buscaban mejores condiciones de vida no tiene concreción. La ilusión de la relación materno-filial se cortará de cuajo en la propia frontera: “En la frontera de España empecé a sospechar que aquel no era el país de los exiliados que yo había conocido en casa de mis padres. Enseguida me miraron como al llegar a Estocolmo, como si fuera un inmigrante ilegal, que lo era” (115). La frontera invalida la imagen de una España unida a Latinoamérica y la incorpora al bloque europeo. En palabras de Vladimir, y en la medida en que España pertenece a este grupo, es un país mucho más europeo que Austria o Suiza, que son ajenas a él. De este modo, la línea fronteriza aglomera o secciona países en función de alianzas e intereses económicos más que en base a historias compartidas. Por otra parte, ya hacia los ochenta y noventa, se produce un cambio de la perspectiva europea hacia América. Nuevas corrientes xenófobas recorren el continente y esto, entre otras razones, se traducirá en la reticencia a acoger a los numerosos latinoamericanos que se dirigen al viejo continente frente a las profundas crisis económicas y políticas de sus países de origen. De hecho, los sudamericanos serán mejor conocidos como “sudacas” y se recuperarán antiguas imágenes de “barbarie” y “atraso” con que Europa percibía a América:

En Europa creen que el animal vertical es sólo de este continente, y que el resto del mundo, excepto Estados Unidos, está cubierto de árboles poblados de monos. Un inmenso bosque donde pululan manadas de monos, esperando poder emigrar a Europa, donde hay agua, comida, escuelas, médicos. A comprarse un televisor y un auto (116).

Es interesante señalar que, junto a estas imágenes de “primitivismo” e “inferioridad”, desde los sectores más conservadores españoles, ya a finales de los noventa e inicios del nuevo milenio, se llamó a la reconquista de América, ahora a través de la instalación de empresas y servicios y a las inversiones financieras en los diferentes países latinoamericanos.

En su calidad de habitante de segunda clase y en una sociedad europea cuyos aparatos represivos, encarnados en la “higiene”, la “policía” y los “jueces”(98) se encuentran siempre vigilantes, Vladimir deberá ocupar lugares destinados a quienes se apartan de los presupuestos sociales y a los que Michel Foucault ha denominado “heterotopías de desviación” (“Of Other Spaces” 25). En efecto, al llegar a Suecia, trabajará en un manicomio, allí donde el discurso circula libremente al no estar controlado por la autocensura y la fiscalización colectiva y, así, asume ribetes desafiantes al orden instituido. Es por esta razón que el “loco” debe estar confinado en espacios panópticos que permitan su vigilancia. Ya en España, Vladimir trabajará en un geriátrico, ámbito donde se aloja a quienes, debido a su edad avanzada, han quedado fuera del circuito laboral y no abastecen al mercado con su productividad. En Barcelona, vivirá en una plaza en un sector del casco antiguo, inframundo en el

que prolifera la mendicidad, la venta callejera y la prostitución, es decir, actividades que también quedan excluidas del mercado oficial.

Conclusiones

Las tres novelas analizadas en este capítulo y publicadas en el Uruguay posdictatorial: *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano, *Un amor en Bangkok* de Napoleón Baccino Ponce de León y *Cielo de Bagdad* de Tomás de Mattos, coinciden en formular sistemáticamente la temática del viaje y el traspaso de fronteras. Sin embargo, se trata de un viaje signado por la imposibilidad de la vuelta, en la medida en la que tanto el ser posmoderno (fragmentado y, por ende, incapaz de recuperar la unidad original perdida reclamada por los escritores románticos) como el lugar de partida se han transformado. *El camino a Ítaca* da cuenta de la escisión del ser posmoderno, dividido entre el deseo de arraigo y permanencia y el anhelo del cambio y el desplazamiento. Además, contempla la situación intersticial de este ser que, desde el exilio, reconfigura su identidad personal y comunitaria en esa zona ambigua en la que convergen las diferencias de raza, etnia, país de origen, género, etc. Por otra parte, la obra evidencia la necesidad de replantear la idea clásica de nación asentada en la idea de un territorio, una lengua y un gobierno compartidos, puesto que el propio exilio determina una comunidad afincada en marcos territoriales, lingüísticos y normativos diversos.

En *Un amor en Bangkok* la imposibilidad del regreso trasunta en un ser proteico que, enfrentado a culturas diferentes, como en este caso la inglesa y la del sudeste asiático, no permanece inmutable. A esto se agrega la concientización del fracaso del modelo de país battlista y la posterior transformación del país, que

desembocara en una profunda crisis socio-económica. Esta debacle conducirá en la obra a la reformulación de la noción de “orientalidad”, de tal forma que la otrora Banda Oriental recuperará su carácter de frontera en la que coinciden los intereses nacionales junto a los británicos, primero, los estadounidenses después y los multinacionales en el momento en que la novela es producida. Además, desligado de su supuesto europeísmo, el país se adscribirá a un contexto oriental y periférico, marcado por su sujeción a la “colonialidad del poder”. De la misma manera que en la novela de Baccino, en *Cielo de Bagdad* la imposibilidad del retorno está determinada por la transformación del ser al interactuar con otras formas culturales, por medio del desplazamiento geográfico real (la cultura del sur de Brasil) y como consecuencia del viaje cultural (la información difundida por los canales cable sobre Oriente Medio, Estados Unidos, Europa, etc).. El mismo efecto tendrá la modificación del lugar de origen, signado tanto por la crisis general del país como por el surgimiento de regiones funcionales en las que la interacción social trasciende las fronteras territoriales oficiales, tal como sucede con la ciudad uruguaya de Rivera y la brasilera de Livramento.

En consecuencia, el entramado textual de las tres novelas reformula el imaginario nacional en función de fenómenos sociales como la trans-nacionalización de los mercados simbólicos y las migraciones multidireccionales. Por otra parte, ponen en juego estrategias que habilitan, a partir del cimbronazo social, económico y cultural experimentado por el país, y desde el descreimiento posmoderno, un artefacto literario capaz de reordenar el caos y dar sentido a las nuevas identidades personales y comunitarias, abriendo así un resquicio para una pos-utopía.

Como consecuencia, ante los procesos de desterritorialización y reestructuración de límites que caracterizan al nuevo milenio, la literatura se instaure como agente codificador/decodificador de las nuevas identidades personales y comunitarias. Es así que, desvanecidas las ilusiones sesentistas generadas por los regímenes socialistas y la Revolución Cubana, el nuevo milenio parece auspiciar una pos-utopía lingüística que re-plantea el lugar y la función de la literatura y, por ende, del escritor, rescatando su carga política y su basamento utópico. Del mismo modo, en tiempos de crisis de los valores éticos, *Cielo de Bagdad* recupera la necesidad de consignar un código de conducta personal y, en un nivel más elemental, un deseo de contacto humano más allá de toda frontera y distancia geográfica que, de alguna manera, pueda hacerse extensivo al conglomerado social.

Conclusiones: narrativa y nación después de Onetti

Ahí va, según promesa, la historia del viaje, la leyenda del hombre que volvió para rescatar su pasado, escrito por el mismo hombre que aspira a protegerlo del olvido.

La vida breve

...yo tenía entera, para salvarme esta noche del sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein.

La vida breve

Fuera de nosotros no hay nada, nadie
Periquito el Aguador. Semanario *Marcha*

Lo que natura no da, el exilio no presta.
Lo que natura da, el exilio no quita.

Juan Carlo Onetti

¿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 pozo

Un solo país

Las novelas analizadas en los capítulos anteriores registran el clima de desacomodo social y cultural que vive el país a inicios del nuevo milenio y delinean un imaginario nacional acorde. Es interesante señalar que estos planteamientos de la narrativa posdictatorial guardan puntos de contacto con las perspectivas y propuestas emanadas al respecto desde los ámbitos estatales. Baste citar como ejemplo el lanzamiento en forma paralela desde el gabinete del Dr. Tabaré Vázquez, presidente del Uruguay desde marzo de 2005, del Plan de Emergencia Social y del programa cultural “Un solo país”. El Plan de Emergencia aspira a cubrir las necesidades básicas (alimentación, salud, vivienda, trabajo y educación) de los sectores sociales más vulnerables del país, construyendo, tal como dice en la página oficial de la presidencia “*rutas de salida* de la indigencia y la pobreza en el marco de un proceso efectivo de *integración social*” para las aproximadamente 200.000 personas afectadas⁵⁶ (el énfasis es mío en todas las citas). En la misma página oficial, también se indica que el plan “*no es una burbuja en una sociedad estancada*” sino “*un puente, facilitador de la integración* de miles y miles de personas que viven en una situación de pobreza extrema”. El lanzamiento del programa “Un solo país” fue significativamente emitido por teleconferencia desde la Sala Lumiere de Antel en la ciudad de Canelones para todos los departamentos del país. Su objetivo es la democratización y la accesibilidad de los bienes culturales por parte de todos los ciudadanos, facilitando la integración nacional y jerarquizando la labor de los agentes de la cultura. Con tal motivo, un programa itinerante recorrerá las diferentes localidades del país en el año 2005, permitiendo la participación de todos los

uruguayos en espectáculos musicales y de teatro; exposiciones y talleres de artes plásticas, funciones de cine, lecturas y charlas literarias a cargo de autores nacionales. En el marco de la inauguración del programa el presidente Vázquez señaló la necesidad de erradicar concepciones antidemocráticas según las cuales, para ser culto, hay que ser rico y vivir en Montevideo. Indicó además que “Cultura es la *construcción colectiva y permanente* de la identidad de los pueblos” y que “no hay estrategia de país sin políticas culturales con *sentido de Nación en su conjunto*”. Sin embargo, lo que considero es el centro de su alocución y del programa mismo es que “hay que asumir que un país democrático *no necesita una cultura oficial*. Por el contrario, un país democrático ha de *respetar y promover la diversidad cultural*, pues las distintas expresiones de ésta -territoriales, generacionales, étnicas, etcétera- constituyen un formidable factor de *inclusión social y de identidad nacional*”. En el mismo sentido, el Ministro de Educación y Cultura, Jorge Brovetto, también orador en el acto, afirmó que en la expresión “*Un solo país, dinámico, diverso, creador, integrado*” se resumía una concepción política, una propuesta de país.

En la base de estos dos proyectos del nuevo gobierno uruguayo subyacen tres ideas claves para comprender el modelo de país futuro que impulsa. La primera de ellas tiene que ver con la necesidad de continuar hablando de la Nación como un conjunto inclusivo que nuée a todos los ciudadanos del país, a quienes debe hacerse extensiva, en palabras del Presidente, “la distribución social de la riqueza” y la “distribución social de la belleza”, es decir, los bienes sociales y materiales pero también los bienes culturales. La segunda se refiere a la conciencia de la existencia actual de un país resquebrajado y empantanado, signado por la agudización de las

brechas sociales, económicas y culturales y extremadamente antidemocrático en el reparto de oportunidades para sus habitantes. No tienen la misma posibilidad de satisfacer sus necesidades básicas quienes viven en las zonas de cantegriles que quienes habitan en las zonas residenciales y tampoco la misma accesibilidad a la cultura los habitantes de las localidades del campo, de las ciudades del interior y de Montevideo, por citar tan sólo algunos ejes de exclusión. La tercera de ellas y, quizá, la más importante, es que no debe existir una cultura oficial que sintetice y homogeneice la cultura nacional sino que la integración social debe asentarse no solamente en el respeto a la diversidad y la multiculturalidad sino en su fomento. Un país integrado es un país cuyos agentes culturales emanan del Estado pero también del sector privado, de la capital y del interior, así como también de las más diversas manifestaciones generacionales, étnicas, etc.

Más allá de orientaciones político-partidarias, lo que antecede es un diagnóstico actual del malestar social y cultural del país. Me interesa rescatarlo porque tanto la sintomatología como su prognosis están presentes en la narrativa uruguaya del retorno a la democracia a la hora de mapear el imaginario colectivo. La idea de nación continúa siendo un referente para la población uruguaya y así lo confirman los discursos emanados del aparato estatal, numerosos seminarios y publicaciones académicas y la literatura de ficción. Las polaridades sociales, económicas y culturales que desmembran al país, fraccionándolo y conformando grupos endogámicos con disímiles posibilidades de acceder a una subsistencia digna y al acervo cultural nacional son recogidas también por la literatura posdictatorial. Y demás está decir que la apuesta por una integración comunitaria asentada en la

valoración de la diversidad y los aportes que cada sector (en función de su territorialidad, género, edad, etnia, etc). pueda realizar en la construcción permanente de la identidad es uno de los puntos más fuertes planteados por esta literatura, como se desprende de las novelas estudiadas en esta tesis.

Después de Onetti

Una de las tareas más arduas que han tenido que enfrentar los escritores de la posdictadura es ensayar una forma narrativa que permita reformular la idea de nación de acuerdo a la impronta finisecular y de principios del nuevo milenio. Puede afirmarse que, en estas búsquedas, los narradores establecen un diálogo permanente con Juan Carlos Onetti, una de las figuras imprescindibles de la cultura uruguaya por representar un punto de inflexión en la historia de las letras nacionales⁵⁷. Sin embargo, su labor escritural no representa un intento de parricidio, una empresa destinada a revertir consistentemente un estilo, un lenguaje, una temática, sino una tarea mucho más sutil que implica un doble movimiento: de alejamiento, al intentar llenar los “silencios” que dejara el maestro, y de acercamiento, al aproximarse para re-aprovechar su poética. La centralidad de Onetti en este asedio de los escritores posdictatoriales no es casual. Desde la primera manifestación de su arte poética, tal como puede ser entendida *El pozo* (le seguirán *La vida breve* y el cuento “El album”), Onetti enlaza la temática de la escritura con la preocupación por la idea de nación e identidad. Por otra parte, se trata de una figura paradigmática que vivió personalmente experiencias que marcaron la historia del país a finales del siglo XX: la cárcel y el exilio. En febrero de 1974 Onetti fue detenido y acusado de

“pornografía” por el régimen militar uruguayo. Había participado como jurado en el concurso de narrativa organizado por el semanario *Marcha* en el que resultó premiado el cuento “El guardaespaldas” de Nelson Marra. Este cuento narraba la vida de un policía herido de muerte por los guerrilleros quien, mientras agoniza, repasa su vida de *tira*, guardaespaldas y torturador, así como también su relación homosexual con una figura destacada del régimen. Las autoridades clausuraron el semanario y detuvieron a su director, Carlos Quijano, al resto del jurado (con la excepción de Jorge Rufinelli, que estaba en el exterior) y a Marra, que fue procesado.

En 1975 Onetti se exilia en España, instalándose en un ático de la Avenida de América en Madrid y, desde la cama que prácticamente se niega a abandonar, continúa escribiendo hasta su muerte en 1994. La experiencia vital de Onetti problematiza la idea tradicional de nación que vincula a ésta con un territorio único y determinado. Hacen lo propio las afirmaciones del escritor en su discurso de entrega del Premio Cervantes, que le fuera conferido en 1980, cuando destaca la humanidad y el entendimiento ofrecido a “miles de hijos de América que han hallado su nueva patria en la patria de Cervantes”, complejizando así la relación natural entre lugar de nacimiento y nación a la que se pertenece. Las palabras de cierre del discurso son igualmente significativas: “Ubi Libertas Ibi Patria”, postulando la libertad como requisito indispensable de la existencia de una nación y planteando la posibilidad de pertenecer a una nación por adherir a su respeto de las libertades, a pesar de no haber nacido allí. Es interesante a este respecto señalar también que en 1985, invitado al Uruguay por el entonces presidente Julio M. Sanguinetti, Onetti se rehúsa a viajar. Una vez fallecido en 1994, el gobierno se ofrecerá a repatriar sus restos obteniendo

una segunda negativa por parte de sus familiares que seguían su voluntad expresa, según declaraciones de su hijo, Jorge Onetti.

“Detrás de nosotros no hay nada”

Onetti no creía que la literatura debiera cumplir con una determinada finalidad sino que, fundamentalmente, el autor debía preocuparse por la calidad de su obra. Alicia Migdal recoge como epígrafe en un ensayo sobre el escritor una de sus frases contundentes: “El que quiera enviar mensajes... que encargue la tarea a una mensajería” (“Onetti. El sueño de la muchacha en el tiempo”). Sin embargo, esto no significa que su narrativa permaneciera apática frente al entorno histórico y social o que se convirtiera en una escritura complaciente y conformista. Muy por el contrario, las tensiones ideológicas de la época se encuentran presentes en su obra y, en términos de técnica narrativa, tal como ha observado Judy Maloof, sus trabajos transgreden las fronteras que separan la textualidad y el mundo real, la experiencia subjetiva y la objetiva, la realidad psicológica y la social. A pesar de esto, indica Maloof acertadamente, existe una barrera que permanece incuestionada en la narrativa onettiana: la de los géneros (9). Para Maloof, la mujer aparece sistemáticamente en sus textos como la Otra, y funciona como una mediadora a través de la cual el hombre protagonista busca consolidar su propia identidad masculina (9). En una entrevista con Gwen Kirpatrick, Teresa Porzecanski señalaba que le molestaba el modelo de mujer construido por Onetti por insuficiente y desvalorizado y porque el paternalismo condescendiente que rodeaba a sus personajes femeninos no los hacía vivos, verosímiles (307). En *El pozo* los personajes femeninos están apenas

dibujados y son figuras ancilares que permiten a Eladio Linacero acceder a su interioridad⁵⁸. La capacidad de soñar y, por ende, de la escritura, está ligada a dos personajes masculinos: el propio Linacero y su compañero de pensión, Lázaro, activo militante obrero y comunista con quien lo une una equívoca relación de admiración y desprecio. La reflexión acerca de la nación, su pasado, presente y posibilidades de futuro gira así estrictamente en un ámbito patriarcal.

Las novelas que integran el capítulo 1 de esta tesis: *Perfumes de Cartago* de Teresa Porzecanski, *La casa de enfrente* de Alicia Migdal y *Cañas de la India* de Hugo Achugar, buscan posicionarse frente a este esquematismo genérico de la obra onettiana, cuestionándolo y dotando a la mujer de agencia en la elaboración de los discursos sobre la identidad y la nación. Curiosamente, para revertir este modelo instaurado en los trabajos de Onetti, se nutren de muchas de las estrategias empleadas por el escritor. La politización del espacio de la casa, el resquebrajamiento de los límites entre las esferas privada y pública y el ámbito local y el global son algunas de ellas. En *El pozo*, por ejemplo, todo el devenir narrativo sucede en la calurosa pieza de pensión de Eladio Linacero. Es desde ese centro que Linacero desata sus reflexiones y ensoñaciones acerca de su identidad personal y del destino colectivo del país, desencadenando un juego de privatización del acontecer nacional e internacional y de “publicación” de sus vivencias interiores. Por otra parte, en este texto onettiano se reconoce la presencia de lo global que conforma toda cultura, fundamentalmente a través de la figura de Lázaro, inmigrante italiano que habla el español con acento marcado, y que trae consigo su formación en el movimiento obrero y comunista internacional.

En novelas como *Perfumes de Cartago*, *La casa de enfrente* y *Cañas de la India* es notoria la inversión y reapropiación de estas estrategias para construir modelos de mujeres fuertes, dueñas de un discurso capaz de participar activamente en la conformación de una nueva idea de nación e identidad. En *Perfumes de Cartago*, convocadas en torno a la cocina de la casa de la Ciudad Vieja, Nazira, Esterina, Jasibe, Camila y Ángela ayudan a desgranar el exótico pasado familiar y el convulsivo presente histórico nacional que signara la década del treinta, desmintiendo, frente a la evidencia de su herencia judía, árabe y africana, un constructo nacional “masculino”, “blanco” y “europeo-occidental”. Esta reescritura anclada en una óptica femenina deconstruye la idea de “uruguayidad” asociada con la experiencia histórica del primer batllismo y que representó la expansión

desde el Estado de un modelo endointegrador de base uniformizante, sustentado en toda una propuesta oficial que privilegiaba nítidamente la meta del ‘crisol de identidades’ sobre un eventual intento de armonizar lo diverso desde el respeto de las tradiciones preexistentes. Esa ‘sociedad hiperintegrada’ ... 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 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 (“Lo privado desde lo público” 21-22).

La madre que recorre los cuartos y rincones del hogar en *La casa de enfrente*, por un lado cuestiona la “uniformización” étnica del proyecto de la “uruguayidad” y aboga por la inclusión de la herencia judía como parte del proceso de construcción identitaria. Por otro, pone en entre dicho el carácter “excepcional” de la nación uruguaya auspiciado por éste en base a su respeto de la ley y la democracia, al presentar a la dictadura como factible dentro de sus fronteras.

Cañas de la India, a través de la insistencia de la narradora que, encerrada en su cuarto, recoge la fibra íntima de los sucesos nacionales e internacionales del siglo XX, desestabiliza la sujeción de todos los órdenes de la vida privada a la esfera pública, fundamentalmente estatal, consagrada por la “uruguayidad”. En ese mismo sentido, intenta poner de manifiesto ciertos aspectos que, por estar más vinculados al ámbito íntimo femenino, no son tenidos en cuenta a la hora de considerar los rasgos constitutivos de la identidad comunitaria. De allí la importancia que se le asigna a las recetas familiares, las diferentes expectativas con respecto a la sexualidad femenina y masculina, los espacios a los que las personas tienen acceso permitido o vedado de acuerdo a su género, los roles en el hogar, las actividades de ocio, etc. Por otra parte, *Cañas de la India* arremete contra el discurso de la “orientalidad” que, consagrado en la segunda mitad del siglo XIX

se afirma como espacio civilizado mediante una apropiación significativa de su contrario (la barbarie)... Enalteciendo como figuras históricas al gaucho errante y su caudillo, ... les otorga un lugar privilegiado en la tradición nacional, pero también entierra míticamente en el pasado heroico a las montoneras detestables y sus caudillos, y borra del presente la

incómoda presencia del habitante de los ‘pueblos de ratas’, formados con los gauchos vagabundos expulsados por el alambramiento de los campos (González 33).

Dentro de este modelo, idéntica suerte corría el elemento indígena, condenado a desaparecer dada “la inviabilidad de un proyecto nacional étnicamente heterogéneo” (Gonzalez 100). La imposibilidad de las alianzas se hacía extensiva también a las mujeres en cuanto sector social considerado subalterno ya que las repúblicas nacientes, como era el caso del Uruguay, pretendían “por voz de su sector letrado, erigir un discurso en el que plasmaban sus fantasías de ser un único sujeto blanco, masculino, europeo, letrado” (De Torres 53).

Cañas de la India, Perfumes de Cartago y La casa de enfrente, fundamentalmente, también despliegan una visión del discurso histórico e identitario en contrapunto con aquél esbozado por el gobierno dictatorial uruguayo. Para cifrar su concepción de la identidad nacional, el gobierno de facto elaboró un inventario cerrado de aspectos que aglutinó bajo el término de “orientalidad”, reactivando y resignificando de este modo el proyecto de país surgido en la segunda mitad del siglo XIX. Según los militares, esta “expresión refería a la conservación de las ‘verdaderas’ tradiciones, al mantenimiento de la ‘esencia’ nacional para protegerla de la contaminación ‘foránea’ (1975: *Año de la Orientalidad* 21 y 24). Los militares, como los de toda la región, asumían así un rol tutelar de los valores nacionales, sintetizado en la aplicación de la Doctrina de la Seguridad Nacional, “que sostenía la existencia de una ‘guerra’ entre los sectores que socavaban los valores nacionales y quienes encarnaban su defensa.... [S]e trataba de una lucha que traspasaba las

fronteras territoriales y cuyos límites estaban demarcados a partir de un mapa ideológico”. (1975: *Año de la Orientalidad* 25). Frente a este carácter autoritario, único, homogéneo y esencialista del discurso de la nación y la identidad propuesto por el Estado dictatorial, las novelas que integran el capítulo proponen una lectura democrática, plural, diversa, deudora tanto de la impronta autóctona como de las influencias exteriores y asentada en un criterio constructivista (que considera a la nación como un proceso histórico de construcción colectiva).

Si estos tres textos dialogan con tres proyectos de país emanados del Estado, también hacen lo propio con el esfuerzo contestatario que, en los años sesenta y desde la intelectualidad, elaboraran figuras de la Generación del 45 como Mario Benedetti. Quizá el imaginario más contundente detallado por Benedetti en *El país de la cola de paja* es el del “país oficina”. En tiempos en que el país tenía una gran clase media que, en su gran mayoría, detentaba empleos estatales, el uruguayo se caracterizaba por una mentalidad jugada a la medianía, con una autoimagen exagerada y pocos intentos de realizar grandes esfuerzos para modificar el rumbo de la sociedad. En el presente histórico en el que se producen las novelas analizadas en el capítulo 1, prácticamente desaparecida la clase media que amortiguaba la fricción entre las capas más privilegiadas y las de menos recursos, y con el quiebre institucional de por medio, ese modelo se revela anacrónico e improductivo. La literatura parece, sin embargo, rescatar y complementar otros aspectos también señalados por Benedetti. En el coloquio celebrado en Alicante sobre literatura y espacio urbano, el escritor indicaba, pensando en los orígenes del país, que los uruguayos “vienen de los barcos”, enfatizando así el carácter aluvional de la sociedad. Retomando este

concepto y llevándolo un paso más allá, Abril Trigo expresa que “la fuga migratoria de estas últimas décadas, inédita en cuanto a su magnitud, corrobora una tendencia registrable desde el siglo pasado, y la ‘cultura del irse’ de que habla Achugar revela las trazas sicóticas de una sociedad aluvional (todo inmigrante es, primero, sobre todo y siempre, un emigrante)” y que “Uruguay ha sido una transtierra, parafraseando a José Gaos, un ámbito migratorio que moldeó una cultura portátil, maleable, de ‘pueblo en fuga’ dijera Despouey, a contrapelo de la Cultura Uruguaya hegemónica”. El exilio forzado por las persecuciones políticas de la dictadura y la salida del país, ya en el período democrático, ocasionada por la falta de oportunidades, parecen consolidar el imaginario del “país aeropuerto” que actualiza e invierte el signo centrípeto del “país puerto” receptor de inmigrantes. No en vano dice un editorial del diario *La República*: “los uruguayos (y fundamentalmente los jóvenes) se preocupan por obtener el pasaporte más que la credencial”, al tiempo que anuncia la creación por el nuevo gobierno nacional de Tabaré Vázquez del “Departamento No. 20”, como uno más de los 19 departamentos o municipios en los que está dividido el país, y cuya función (como parte de la Cancillería) sería atender las necesidades de los uruguayos de la diáspora. Algunas novelas de este capítulo así como del resto del corpus de esta tesis, ejemplifican en sus títulos esa mirada permanente del país al exterior: *Perfumes de Cartago*, *Cañas de la India*, *El camino a Ítaca*, *Un amor en Bangkok*, *Estokolmo*.

Así como hay una mirada constante hacia el afuera, hay también una mirada que se repliega en la interioridad de la casa/país. Para definir la mirada introspectiva e intimista de los textos de Alicia Migdal, Mercedes Estramil, tomando prestadas palabras de Rilke, habla del “giro hacia adentro”. Esta perspectiva puede hacerse

extensiva también a las novelas de Porzecanski y Achugar que, más que concentrarse en los hechos sucedidos enfatizan su entorno emotivo. Indudablemente, esta estética del ensimismamiento había sido explorada por Onetti en sus trabajos y es una pieza fundamental de su poética. Linacero expresará en *El pozo* su deseo de “escribir la historia de un alma...sin los sucesos en que tuvo que mezclarse” (11). Para Linacero “hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (39). En la literatura onettiana, el alma se muestra de manera sobria y contenida, a través de un concienzudo esfuerzo intelectual de revelación y ocultamiento. Sin embargo, en las novelas de Migdal, Porzecanski y Achugar hay un intento por romper los estreñimientos “cerebrales” del lenguaje. Éste, más que trasladar vivencias mentales, expresa la “fisicalidad” de los personajes femeninos que aprehenden la realidad a través de sus cuerpos sometidos al disciplinamiento social. De ahí el desborde metafórico y sensual de la escritura de Porzecanski en *Perfumes de Cartago*; la gama de texturas, aromas y temperaturas de la narrativa de Migdal en *La casa de enfrente*, así como también sus estrategias de desfamiliarización que hacen de cada contacto del cuerpo con un espacio, objeto o situación una experiencia original; la insistencia de la narradora de *Cañas de la India* en la constancia de su ciclo menstrual.

A pesar de todo, la contención de la narrativa de Onetti no es sinónimo de privilegio de la racionalidad. Como a Linacero, al escritor le interesa atisbar en los “sitios [con] misterios” (35) y de ahí su recurso tanto a la ensoñación (como es el caso

en *El pozo*) como a la creación de un mundo imaginario paralelo. En ese sentido, la literatura de imaginación practicada por Teresa Porzecanski no solamente se afilia a la creación de Armonía Somers y de Felisberto Hernández sino que entronca y dialoga también con la labor onettiana. A partir de *La vida breve* (1950), Onetti comenzará a esbozar una ciudad mítica llamada Santa María que, mezcla de atributos de Buenos Aires (en la que el escritor viviera mucho tiempo), su ciudad natal de Montevideo, Colonia y Rosario, reaparecerá en buena parte de sus obras posteriores. En el final de esta novela, sus dos líneas narrativas se funden: la “realista”, que cuenta la historia de Juan María Brausen, la Queca y Ernesto, y aquella que se presenta como “ficción” imaginada por Brausen. Esto se produce cuando Brausen entra en Santa María, la ciudad que él mismo ha inventado. Este recurso al “espectáculo imaginario”, como lo ha denominado José Pedro Díaz, tiene su origen en “el desdén por la construcción de una historia que se apoye en una representación verosímil del mundo”, ya que frente a “una tal desvalorización del mundo que se ofrece para ser representado, la virtud está en procurar no su imitación sino su sustitución” (42).

Otro rasgo importante de la escritura de Onetti, que reaparece sistemáticamente en las tres obras que integran el capítulo 1 de esta tesis, tiene que ver con “las voluntarias imprecisiones de Onetti, en cuyas obras el narrador frecuentemente confiesa que las cosas que cuenta acaso pudieron ocurrir de otro modo, o que quizás no ocurrieron ni podrán ocurrir nunca” (Díaz 15-16). Es el caso en *Cañas de la India*, donde ni siquiera tenemos la certeza de la identidad de la narradora ya que, según una posible versión de la historia, ésta no podría existir por haber muerto su madre en brazos de su padre antes de ser ella engendrada. En

Perfumes de Cartago, la historia invocada de la mano del sueño y el recuerdo goza de la misma inconsistencia, al igual que en *La casa de enfrente*, en la que la autora despliega una “política de la interrupción” según la cual el lenguaje sólo puede dar cuenta de una faceta de los hechos pero no puede registrarlos en su completud. Esta política será también una regla de la escritura de Onetti. Según José Pedro Díaz, la energía de su estilo “consiste sobre todo en una empecinada voluntad de sitiar la entraña misma del tema. Sitiar, rodear, aludir, eludir; no enunciar” (172).

Sin embargo, estos rasgos estilísticos suponen algo más que un simple alarde estético ya que responden a una determinada concepción de la “historia”, afin a la del Neo-historicismo. Cuando en los ochenta la corriente neo-histórica recupera para los estudios literarios la importancia de la consideración del contexto histórico, no se refiere a una relación unívoca en la que un texto es el “reflejo” de unas ciertas circunstancias históricas y puede ser explicado volviendo a las mismas. El Neo-historicismo complejiza esta relación, volviéndola biunívoca y señalando que así como se produce una “historicidad” del texto hay también una “textualidad” de la historia. Reconociendo la base literaria de la historia (en la que es evidente la influencia de Hyden White), se la reconoce como una “construcción” en la que el observador tiene una posición interesada (Pontón 14). Dando una vuelta más de tuerca a estas afirmaciones, es posible señalar que el Neo-historicismo pone en tela de juicio la idea de una versión única, homogénea y fehaciente de la historia y alienta la consideración de los diferentes discursos históricos emanados de los más diversos sectores, especialmente de aquellos que permanecen silenciados por estar desplazados de las esferas de poder. En este marco de recuperación e inclusión se inscribe el

rescate del discurso femenino y de las minorías étnicas (en cuanto grupos considerados subalternos) en la construcción de la nación y la identidad, como así lo ejemplifican las novelas del Capítulo 1.

“Fuera de nosotros no hay nada, nadie”

Afirmar que las novelas *Trampa para ángeles de barro*, *Caras extrañas* y *Estokolmo*, todas ellas analizadas en el Capítulo 2, son textos eminentemente urbanos vuelve a traer a colación el diálogo literario con Juan Carlos Onetti. Aún a principios de los sesenta, Mario Benedetti continuaba reclamando a los escritores uruguayos, por un lado, su acendrado sentido del ridículo que les impedía considerar a la ciudad de Montevideo como motivo literario y, por otro, su negativa a ver que la misma no era la que, impecable, aparecía en los folletos turísticos. Para Benedetti:

Tanto le han repetido al montevideano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es (o, más bien, era) el primero de *América y del mundo* y su churrasco el más sabroso del universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas afirmaciones son *todo* y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay muchos saludables reconocimientos para los que el montevideano se siente inhibido (“La literatura uruguaya cambia de voz” 16).

De ahí que el refugio en la literatura nativista, en teoría una forma de arraigo, se convertía en una forma de evasión por parte de autores que se resistían a admitir el cambio de la ciudad y que continuaban aferrados a un retrato de la misma que olía “a viejo, a cosméticos pasados de moda” (“La literatura uruguaya cambia de voz” 16).

Por las dos razones citadas anteriormente, los escritores nacidos en el campo pero residentes en la ciudad seguían escribiendo sobre un espacio con el que habían perdido contacto pero que les generaba nostalgia, mientras que los autores de origen urbano escribían sobre un medio rural que desconocían (“La literatura uruguaya cambia de voz” 11). Como indica Hugo Verani, la tendencia neonaturalista uruguaya (que reflota el naturalismo inaugurado en la prosa por Javier de Viana hacia finales del siglo XIX) había comenzado alrededor de 1924, a contrapelo de las tendencias estéticas vanguardistas imperantes en hispanoamericana, que se alejaban ya del realismo mundonovista. La literatura nativista ensayada, afincada en el mundo rural, tenía un afán documental y cognoscitivo y se caracterizaba por la narración de sucesos en forma cronológica y lineal, siguiendo las relaciones de causa y efecto, la caracterización detallada y verista, el uso de un lenguaje llano y denotativo, la tendencia a la objetividad y a explicitar el sentido, la esquematización de las situaciones, el recurso a una toponimia real y la descripción analítica del hombre, condicionado por el medio ambiente (20). Sus expositores más destacados son Enrique Amorim (1900-1960), Francisco Espínola (1901-1973) y Juan José Morosoli (1899-1957) (17).

Si bien, como señala Juan Justino da Rosa, hay abundantes antecedentes de contextos citadinos en las obras de Francisco Espínola (1901-1973), J. P. Bellán (1889-1930), E. de Salterain y Herrera (1892-1966), A. Agorio (1888-1965), H. Maldonado (1881-1957), A. Montiel Ballesteros (1888-1971), Manuel de Castro (1896-1969), Mateo Magariños Solsona (1867-1921), Enrique Amorim (1900-1960) y Vicente Carrera (1873-1945), no será hasta el ciclo narrativo iniciado por Onetti

con *La vida breve* (1950) que se produzca (recuperando palabras de Ángel Rama) no solamente la urbanización de los asuntos narrativos sino también de las formas. Para Da Rosa, hasta ese momento:

lo que cambia es la geografía narrativa: la costa del monte se sustituye por la Rambla Sur, los aledaños del Puerto o las orillas del Miguelete; los caminos polvorientos y los senderos entre matorrales por avenidas atestadas o callecitas de adoquines; el rancho por la casita de barro, la estancia por la casa de pensión o la casona residencial. Pero ni el tratamiento de los personajes ni la conducción de la trama argumental muestran aún cambios significativos (97-98).

La difusión del realismo socialista, el apogeo del tango y el desarrollo urbano de América Latina confluirán para cambiar el rumbo de la literatura y privilegiar el espacio de la ciudad (Da Rosa 98), pero quedaría aún pendiente el quiebre estético. Desde las páginas del semanario *Marcha* afirmará Onetti: “Hay que hacer una literatura uruguaya: hay que crear un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras... Fuera de nosotros no hay nada, nadie”; y también: “Montevideo... no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que lo habita (Mondragón 74)”. Para alcanzar una auténtica renovación de las letras uruguayas Onetti, cuya prédica alcanzará a escritores de la talla de Carlos Martínez Moreno, no solamente abrazará la temática de la ciudad sino que ensayará las renovaciones estilísticas de las que ya he hablado y que incluyen, fundamentalmente, la interiorización y la elusión.

Cuando Renzo Rosselló, Gustavo Escanlar y Rafael Courtoisie exploran el espacio de la ciudad entroncan con la tradición onettiana y con la de buena parte de la Generación del 45. Sin embargo, las técnicas empleadas se apartan de aquellas cultivadas por Onetti. La novela policial de Rosselló profundiza los hechos por encima de la interioridad de los personajes a los que llegamos a conocer a través de sus acciones y se presenta como un friso de los bajos fondos montevideanos en los que se debaten delincuentes y policías. Hay una explicitación de la información por parte del narrador sin que queden zonas de misterio y sin que el lector deba juntar las piezas dislocadas de un rompecabezas. Por otra parte, en ella, el lugar de nacimiento funciona como marca de éxito o fracaso que condiciona el futuro. De esta forma, el origen marginal del Navaja o de Riverita predetermina su imposibilidad de movilizarse social, económica y culturalmente, impedimento que en la novela se traslada en forma metafórica a través del anclamiento geográfico de los personajes. Todas estas características, y especialmente la idea de un determinismo social, devuelven la novela al terreno del naturalismo, tratándose ahora de un naturalismo de raigambre urbana. Sin embargo, existe un punto de fuga que da a *Trampa para ángeles de barro* un sesgo que contemporiza con la impronta finisecular y de comienzos del nuevo milenio, evitando que se convierta en una simple repetición de viejos esquemas. La novela atenúa la contundencia del determinismo social introduciendo la idea de la responsabilidad individual: si el Navaja es un personaje desclasado lo es por su estigma social pero también por sus decisiones personales que implican, entre otras cosas, rechazar la oportunidad de estudiar que le brinda su tío materno y negar la ética del trabajo que éste pretende imponerle.

La noción de determinismo está también presente en *Estokolmo* que, desde la neo-picaresca y también del campo de la novela negra, registra las andanzas de un grupo de jóvenes de clase media o clase media baja, residentes en el Barrio Sur, que llevan (por opción, al menos en el caso de Marcelo) una vida delictiva. Tal noción, sumada a la crudeza en la descripción de las escenas de violencia y de sexo, aproximan también a la obra de Escanlar a una especie de naturalismo urbano. Pero cabe hacer notar que existe una diferencia fundamental entre el naturalismo practicado en el país a finales del siglo XIX y principios del veinte, cuyas secuelas se extendieron hasta entrados los años cuarenta, y el presentado en esta novela. Y esa diferencia de base pasa por una diferente concepción acerca de la literatura, su función y sus posibilidades. Cuando Javier de Viana escribía sobre las lacras sociales originadas en el medio campesino, lo hacía consciente de que el engranaje disparado por el paso de las vías del ferrocarril, el alambramiento de los campos y el reparto de las tierras en grandes latifundios además de implicar la modernización del país generaba exclusiones y marginalización, y de que la literatura era un ámbito propicio para registrarlos y denunciarlos. Cuando Florencio Sánchez recogía en su dramaturgia los avatares de los seres humildes tanto de la ciudad como del campo a ambos lados del Plata se proponía, en palabras de Alberto Zum Felde, elaborar un teatro social destinado a “mostrar a la sociedad las víctimas de su barbarie” (286-287). Eso implica su creencia en la literatura como factor de cambio. La obra de Escanlar, al igual que la del resto del grupo de jóvenes “mcondistas”, es mucho más ambigua en ese aspecto. Para algunos críticos, (como Kelly Hargrave y Georgia Smith Seminet) los mcondistas no tienen interés por cambiar el status quo y, en consecuencia, la

literatura no cumpliría una función específica en ese sentido. Para otros, sin embargo, su apatía frente a los desacomodos sociales no sería tal sino que estos jóvenes concretarían en su obra una nueva manera de enfrentarse al hecho social.

Es preciso hacer notar que, aunque se trate de una versión retocada y ajustada a la sensibilidad de los nuevos tiempos, el recurso al naturalismo está presente tanto en la novela de Rosselló como en la de Escanlar y eso no es un hecho gratuito. La pregunta es por qué un naturalismo complejizado a través de la imagen fluctuante de unos personajes que no se mantienen monolíticos ni en su ideología ni en sus acciones, como es el caso de *Trampa para ángeles de barro*, o un naturalismo descafeinado, desprovisto de la “escatología revolucionaria” (5) de la que habla Gilles Lipovetsky, como sucede en *Estokolmo*, resurge en este otro fin de siglo e inicios del nuevo milenio. Como lo demuestra el análisis de dos de los escritores uruguayos que cultivaron el naturalismo y de quienes ya hablé anteriormente, Javier de Viana y Florencio Sánchez, esta tendencia estética parece estar vinculada a un choque de categorías que conforman dos maneras diferentes de concebir al país: civilización y barbarie. La importancia de incluir a Sánchez en esta discusión viene de la mano de su incursión no solamente en la temática rural sino también en la urbana. En otras palabras, lo que quiero decir es que la dicotomía civilización/barbarie no se limita a oponer el campo a la ciudad sino que ambas pueden y están presentes en cada uno de los ámbitos con acepciones variables⁵⁹.

Al analizar las obras que integran el capítulo 2, señalé que sus protagonistas no son “voyeurs” sino participantes activos del devenir de la ciudad quienes, a través de sus desplazamientos por la urbe, imprimen diferentes retóricas que segmentan el

mapa urbano. Este tipo de escritura de la ciudad consolida múltiples “micrópolis” que dan fe de una metrópoli fracturada de la que es imposible tener un panorama de conjunto. Estas mini-urbes así conformadas devienen en auténticos ghettos que, asentados en criterios socio-económicos y geográficos, oponen ámbitos de pobreza urbana concentrada a otros espacios donde, de forma voluntaria, se recluyen los más privilegiados, quedando en el medio los restos de los barrios típicos e históricos, con su desencajada clase media baja y trabajadora. Por otro lado, apoyados en criterios ideológicos, surgen otros ghettos que condensan las diferentes sensibilidades acerca del presente y el pasado del país, así como también acerca del modelo de país deseado.

El Navaja y sus amigos limitan sus desplazamientos a una ciudad recortada que sólo comprende su franja norte y suroeste, zonas carenciadas que oscilan entre la pobreza y la miseria. Por otra parte, estas áreas del extrarradio montevideano representan la frontera entre la ciudad y las últimas manifestaciones del campo, y en ellas proliferan los caminos de tierra, los ranchos de lata desvencijados, los caballos, los carros tirados por seres que, a simple vista, están a medio camino entre lo humano y lo animal. Marcelo y sus compinches, a pesar de contar con una mayor movilidad espacial, en última instancia parecen quedar ligados a su Barrio Sur de origen, vecindario histórico de mezclados estratos sociales, y jamás poder traspasar efectivamente la frontera que los separa de Demonio y sus pares, residentes en Carrasco y, por ende, en la privilegiada costa este de Montevideo. La ciudad fragmentada y polarizada que así se presenta en estas dos novelas da cuenta de la persistencia en el propio seno de la ciudad de un mundo bárbaro enclavado en la pre-

modernidad que convive con un mundo hiper-civilizado. Los adelantos mediáticos, telecomunicacionales e informáticos y las recetas económicas neoliberales que ha traído consigo la posmodernidad no han logrado ocultar los residuos que expulsan hacia sus márgenes. Sin embargo, la oposición civilización/barbarie no obedece solamente a criterios sociales y económicos. En *Estokolmo* es posible percibir otro corte o fractura sesgada que engloba a un sector de la juventud que, más allá del ghetto geográfico al que pertenezcan, se caracteriza por su violencia. En última instancia, *Trampa para ángeles de barro* y *Estokolmo* textualizan un imaginario comunitario desintegrado en el que, ya iniciado el siglo XXI, perviven elementos bárbaros derivados de la postergación socio-económica pero también de la relajación de la ética y los valores.

A pesar de tener como punto de apoyo un hecho verídico (la toma de la ciudad de Pando por los tupamaros), *Caras extrañas* es, de las tres novelas analizadas en el capítulo 2, la única que no contiene rasgos naturalistas. El uso de un lenguaje que fluctúa entre lo coloquial y lo altamente poético y la mezcla de géneros (confundiéndose la comedia, la sátira y el thriller) aúnan esfuerzos para crear un producto literario que no puede estar más lejos y a la vez más cerca de la historia reciente del país y del devenir de su sociedad. La ghettoificación de la ciudad señalada en las obras anteriores está también presente en esta novela. El asedio a la ciudad de Salvo, cuyo control es disputado por los revolucionarios y el gobierno con el apoyo del ejército, es una pulseada por el poder en la que se enfrentan dos facciones que perciben la realidad del país y elaboran sus proyectos de futuro desde ópticas opuestas: la disputa por el espacio es una disputa ideológica, un

enfrentamiento por el poder. Por otra parte, los crímenes a los que se hace alusión en la novela (ejecuciones, desapariciones, robo de bebés, etc.), también síntomas de la barbarie, cobran una especial significación en el Uruguay de finales de 2005 en el que se intenta aclarar el destino de los ciudadanos desaparecidos durante la dictadura y, de esta forma, *Caras extrañas* entronca con el tema de la memoria y el pasado reciente. Más que separaciones geográficas, los protagonistas de la obra están distanciados por brechas ideológicas que comportan diversas maneras de entender el pasado, el presente y el futuro de la nación.

Estas múltiples escisiones de la comunidad uruguaya rescatadas en las novelas, en la que se debaten “hijos y entenados”, parecen señalar que, si bien el año 1985 trajo consigo el retorno de la democracia al Uruguay, con el restablecimiento de las libertades y las garantías constitucionales, se trata de una democracia perfectible que aún no ha alcanzado toda su potencialidad. El proceso de democratización debe hacerse extensivo a todas las áreas de la vida comunitaria, a todos sus espacios y a todos los individuos que la componen. De ahí la necesidad de una igualdad de oportunidades para acceder a los bienes materiales, a los culturales y a los derechos cívicos asegurados por la carta constitucional como prerrogativa básica para reparar el tejido social y restañar las heridas.

La salvación por la escritura

En lo señalado anteriormente quizá puedan reconocerse rasgos utópicos, calificativo devaluado en épocas que ya carecen de la dinámica revolucionaria y del aluvión filosófico y creativo de los años sesenta. Sin embargo, varios pensadores e investigadores actuales continúan hablando de la vigencia y aún más, de la necesidad,

de la utopía. Uno de ellos es Fernando Aínsa, estudioso de la materia de larga data. Según Aínsa es evidente que ha finalizado un período de la historia de la utopía, lo que no equivale a decir que se ha producido su total clausura. Sí ha fenecido la utopía “intervencionista” que, iniciada en la Ilustración, consideraba a la revolución como el único factor de cambio social y contaba con la razón como su guía. Este tipo de utopía no tiene cabida en las sociedades posindustriales en las que se han debilitado las formas colectivas de participación como los sindicatos, los partidos políticos, etc. En ellas, el “privatismo de los ciudadanos” se traduce en el desgarramiento del tejido familiar tradicional, el resquebrajamiento de las redes de solidaridad entre vecinos, como por ejemplo en barrios y pensiones, así como también en los pueblos del medio rural, y en la desaparición de la vida sindical.

Además de esta desinstitucionalización y debilitamiento de los actores sociales tradicionales, Aínsa señala otra característica fundamental de la utopía actual: su privatización. La utopía ya no tiene un carácter absoluto sino que se ha flexibilizado y admite cambios que puedan producirse en el proceso. Por otra parte, reconoce la posibilidad de la coexistencia de varios modelos ajustados a los múltiples sistemas de valores y culturas que alberga la sociedad. Además, no apunta al cambio total y definitivo sino que se traduce en pequeñas acciones concretas impulsadas por grupos comunitarios, consolidándose de este modo una pluralidad de utopías parciales. En ese sentido, se hace imprescindible la recuperación y el desarrollo de una ética solidaria. Finalmente, hunde sus raíces en el campo de la cultura más que en el terreno político, en el entendido de que las transformaciones en las costumbres, los

hábitos, los prejuicios y las tradiciones son las únicas que pueden auspiciar los auténticos cambios políticos (69-78).

Las novelas estudiadas en el capítulo 3, *El camino a Ítaca*, *Un amor en Bangkok* y *Cielo de Bagdad*, recogen esta necesidad de lo que he llamado una “pos-utopía” o una “neo-utopía”. Escritas y publicadas en tiempos en que el imaginario nacional se reestructura en función de los cambios aparejados por la diáspora, política en primera instancia y económica después, así como también de la penetración de bienes simbólicos que desconocen las fronteras nacionales, estas obras ponen su fe en la literatura como vehículo capaz de dar sentido a las identidades personales y comunitarias surgidas de estas interacciones. A este efecto, *El camino a Ítaca* y *Un amor en Bangkok* despliegan un juego de citas e intertextualidades con obras de la literatura mundial y nacional al dialogar con *La Odisea* de Homero, el *Ulysses* de Joyce, *Viaje al fin de la noche* de Celine y *El pozo* de Juan Carlos Onetti, sumándose *El país de la cola de paja* y *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti en el caso de la novela de Baccino.

Nuevamente, la vinculación con *El pozo* y el resto de la narrativa de Onetti es por demás significativa. Al aludir al recurso del sueño y la creación de mundos ficcionales, señalaba que, más que brindar una imagen verosímil del mundo, Onetti pretende sustituirlo. La ensoñación y el esbozo de un mundo paralelo imaginado representan pequeños modelos de mundo, breves reflexiones utópicas que bucean en la identidad personal y colectiva, intentando comprenderlas y generar posibles versiones alternativas. Cuando, anclado en un recuerdo, Eladio Linacero obliga a su esposa a levantarse, vestirse de blanco y caminar calle abajo en el vano intento de

recuperar el gesto y la pose de la juventud, o cuando se imagina en la pieza del hotel en Holanda, tan lejos del país, la imaginación y, por ende, la escritura, se alzan como dadoras de sentido. En *La vida breve*, la escritura se instaura incluso como salvadora. Refiriéndose al guión de cine que le encargara Stein, y que a la postre diera lugar a la creación de Santa María, dirá Juan María Brausen: “yo tenía entera, para salvarme esta noche del sábado; estaría salvado si empezaba a escribir el argumento para Stein”.

En *El camino a Ítaca*, Vladimir se apropia de dos ensoñaciones de Eladio Linacero, la de la cabaña de troncos y la de Alaska, para proyectar en ese espacio su país ideal, desprendido de ese Uruguay real al que pertenece y desdeña. Marcado por los desgajamientos del exilio y su situación instersticial junto a los demás inmigrantes en Europa, se apropia del sueño, ese vicio “más [suyo], más intenso, más rico” como expresa el protagonista de otro cuento onettiano, “El album”. A la postre, ya carente casi de sentido debido a su vida marginal en las Ramblas, éste le permitirá fantasear con la consolidación de su deseo de echar raíces y afincarse junto a su familia. En *Un amor en Bangkok*, el alguacil Ulises Pérez funciona como una suerte de alter ego de Linacero quien, entre el humo del cigarrillo y la ensoñación, intenta dar sentido a un país cuyos avances sociales impulsados por el battlismo de principios de siglo no logran ocultar los síntomas de la decadencia. Su rastreo cultural se hará extensivo también a las obras de Benedetti, que le permitirán reconsiderar el imaginario nacional, en función de la “medianía” del uruguayo (*El país de la cola de paja*) y la dependencia económica del país (*Gracias por el fuego*). *Cielo de Bagdad* enfatiza otro de los aspectos de la nueva utopía indicados por Aínsa: la reconstrucción de una

ética solidaria. El maestro Franklin opta por adherirse a un código de conducta personal basado en la honestidad (de ahí que excluya la posibilidad de hacer más dinero a través de negocios ilícitos junto al dueño de la casa de citas), que pueda convertirse en modelo de conducta a seguir por sus hijos. De este modo, Franklin apunta a sembrar una semilla en su aparentemente reducido mundo familiar con el objetivo último de alcanzar la red social. En resumidas cuentas, las novelas que componen el capítulo 3 reactivan la carga utópica de la literatura y su potencial para diseñar el actual imaginario comunitario, signado por la desterritorialización y el descalabro económico y social, así como también para “organizar la fantasía” (en palabras de Celso Furtado⁶⁰) de un imaginario alternativo.

Esta recuperación de la carga utópica de la literatura viene de la mano de una cierta concepción del rol del intelectual dentro de la sociedad. Hasta los años sesenta predominaba el concepto del intelectual orgánico, es decir, del intelectual que a través de su obra asumía un compromiso e intentaba cambiar el statu quo, claro ejemplo de lo cual es en el contexto uruguayo la labor de la Generación crítica. Al aproximarse el fin de siglo y producirse un reordenamiento ideológico a nivel internacional (vinculado fundamentalmente a la pérdida de fe en la revolución, al debilitamiento de la izquierda y la caída de los regímenes socialistas, etc)., el intelectual ya no es considerado un representante de la sociedad y pierde su poder como rector o intérprete de los destinos comunitarios. Sin embargo, cabe hacer notar que esta resignificación del poder utópico de la palabra señalada en las obras que integran el Capítulo 3 apunta también a una reactivación de la labor del intelectual y su función para con la sociedad. La diferencia con el proyecto vigente hasta los sesenta es que,

lejos de abogar por una imagen del intelectual como guía de la comunidad, sugiere apenas el aporte privado de un agente de la cultura cuya contribución se suma a la realizada por el resto de los sectores sociales. Esto confirma que, en el Uruguay de la posdictadura, convive una multiplicidad de posturas con respecto al papel del intelectual. Las mismas van desde su ajenidad frente a la tarea de torcer el rumbo de la sociedad (como así lo ejemplifica la obra de Gustavo Escanlar) hasta las posturas más activistas y radicales (representadas por Eduardo Galeano), pasando por los matices más moderados, similares a los sugeridos en la obra de Liscano, Baccino y De Mattos.

El imaginario comunitario esbozado en las novelas del Capítulo 3 concreta dos llamados de alerta. Por un lado, las obras ponen de manifiesto la esterilidad de los conceptos tradicionales de nación que estipulan su sujeción a un territorio, una lengua y un gobierno únicos. Siendo fundamentalmente novelas de viaje geográfico y cultural (el exilio de Vladimir en Suecia y España; el cruce a Brasil para comprar fuegos artificiales del maestro Franklin y el retorno a casa del alguacil Pérez y su interacción con la cultura inglesa y la tailandesa), el primer punto puesto en cuestión es la territorialidad. Si estos tres personajes no logran concretar su regreso al hogar es porque ese hogar se ha transformado y no se vincula ni a un espacio único ni a una cultura monolítica. La figura del exilio determina que la nación puede estar asentada en múltiples ámbitos geográficos, mientras que la dinámica de intercambio (comercial, cultural, social, etc). que se genera en la frontera dispone una integración comunitaria fuerte entre territorios que no pertenecen a una misma nación. Se desmiente también la idea de una lengua única como factor unitario de la nación ya

que, por ejemplo, en Uruguay se habla español pero en la frontera con Brasil se habla el “portuñol”, al tiempo que la comunidad uruguaya de la diáspora se expresa en las lenguas de sus países de acogida.

Por otro lado, la imposibilidad del retorno al hogar tiene que ver con un proceso de “duelo” por el cual se reconoce la pérdida definitiva de la mitología comunitaria asentada en el Uruguay battlista, tan enraizada en el imaginario colectivo. Esto implica un cambio radical de actitud frente a la inveterada “melancolía” uruguaya por el “paraíso perdido” del Estado de bienestar. En *Un amor en Bangkok* se trasciende incluso el reconocimiento del fracaso del modelo que implica el duelo y se resignifica la “orientalidad” del país, no en el sentido asignado por la intelectualidad del XIX o por el gobierno de facto sino en cuanto su reinscripción en el bloque latinoamericano y tercermundista, dada su dependencia económica.

La alusión al hogar en el capítulo 3 (tema ya desarrollado en el 1), me hace pensar que, en un gesto cortazariano, esta tesis puede ser leída de una manera diferente a la lineal que impone la secuencia de los capítulos. Esa multiplicidad de cruces posibles (analizar los contenidos utópicos de la literatura en *Trampa para ángeles de barro* del capítulo 2; el tema del viaje en *Perfumes de Cartago* del capítulo 1; el ghetto en *La casa de enfrente*, también del capítulo 1; la casa en *El camino a Ítaca*, etc). no hace sino confirmar la persistencia de varias metáforas espaciales que traducen una nueva manera de ver la nación desde el retorno a la democracia, el fin de siglo y el advenimiento del siglo XXI. El tratamiento, expreso o implícito, de la nación en la literatura posdictatorial indica la vigencia que el tema

continúa teniendo en el Uruguay actual. Sin embargo, las metáforas espaciales repetidas en los textos revisan un imaginario nacional que, otrora homogéneo, es atravesado ahora por una fuerza centrípeta que implica un movimiento de interiorización o privatización (como así lo indican la figura de la casa y del ghetto) y una fuerza centrífuga que impone una línea de salida (la metáfora del viaje y el camino). Ese “adentro” y ese “afuera” rescatados por las figuras retóricas, traen consigo también el rescate de las voces que habitan esos espacios, relegadas de la construcción del discurso identitario y nacional: las mujeres, los inmigrantes, los exiliados, etc. La apuesta será conjugar /confrontar /complementar /superponer /fomentar de manera permanente las diferentes perspectivas sin que, desde falsas posiciones de autoridad, ninguna proponga erigirse como el discurso oficial.

Para concluir me gustaría señalar que ésta es solo una de las tesis posibles al encarar el tema de la nación y la literatura posdictatorial uruguaya, determinada por el corpus seleccionado y por los límites de tiempo y espacio de todo trabajo doctoral. Sin embargo, es preciso indicar que junto a estas visiones y revisiones de la nación que pueden explorarse en estos textos, coexisten otras que, en un pie de igualdad, también hacen su aporte al proceso de negociación que constituye la construcción permanente del imaginario comunitario. En una futura investigación sería interesante integrar el estudio de otras manifestaciones literarias del retorno a la democracia. Por citar apenas algunas vías de exploración, convendría abordar el ámbito de la literatura fantástica (representada, entre otros, por Ana Solari, 1957), la humorística (como la ensayada por Leo Masliah, 1954) o la de reflexión socio-política matizada por el recurso a la imaginación (ejemplificada a través de la

narrativa de Eduardo Galeano, 1940), todas las cuales rozan o profundizan en la discusión sobre la nación uruguaya. De la mano de la obra de Galeano y también de la prolífica labor de Mario Benedetti (1920) (entre otros autores), sería esclarecedor indagar en el proyecto de nación posdictatorial elaborado desde la izquierda uruguaya. Si bien en esta tesis se trazan algunas líneas de reflexión/reacción frente a este modelo convocadas en torno a los trabajos de Escanlar, de Courtoisie y de Liscano, fundamentalmente, un abordaje en profundidad del tema matizaría y devolvería la complejidad al debate sobre la construcción de la nación uruguaya de finales del siglo XX e inicios del nuevo milenio.

NOTAS

¹ Appadurai desarrolla esta idea en *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

² Lyotard afirma la actual pérdida de fe en las grandes metanarrativas empleadas por la Modernidad para justificar una determinada manera de comprender el mundo. En ese sentido, la creencia en el poder de la razón para asegurar el progreso y la libertad del hombre y, fundamentalmente, el ideario marxista que auguraba la lucha de clases y la ulterior revolución del proletariado, pierden vigencia en esta “condición” de la civilización occidental contemporánea que se ha dado en llamar “posmoderna” (9). Descartadas las narrativas totalizantes en cuanto herramientas para abordar la realidad, los discursos de legitimación se volverán plurales y locales. En tal sentido, a la hora de enfrentarse al campo social, y dada su heterogeneidad, las categorías generales como raza, género, clase, etc. se matizan y complementan, dando lugar a una serie de discursos de carácter particular y localizado (10).

³ Entiendo por posmodernidad la “lenta transformación cultural”, el “cambio en la sensibilidad” experimentado por las sociedades occidentales (Huysen 269) a partir de un incierto momento histórico con posterioridad a 1945. En ese sentido, no se trata de un paradigma terminado y, a pesar de que se lo puede situar geográficamente, su fecha de comienzo o su asociación determinada con un tipo de manifestación económica (como el capitalismo tardío, por ejemplo) están en debate.

⁴ La pregunta que se formulara Schwarz cobra una especial significación si se la lee a la luz de los ejemplos brindados por Jean Franco, también en el marco del Coloquio de Yale, al señalar los nuevos tipos de estado y de nación, y los nuevos

actores sociales que han aparecido últimamente. Franco aludía a un artículo de Xavier Albó en el que hacía referencia a un mapa elaborado por el Banco Mundial acerca de los flujos internacionales de dinero y en el que las fronteras nacionales habían sido obliteradas. Según Albó, sería éste un caso de nación-bajo-el-estado, ya que los estados nacionales, antiguamente autónomos, son ahora dominados por políticas metaestatales (*Las culturas de fin de siglo* 37). Del mismo modo, citaba los reclamos de autonomía de los indios Mesquito, localizados en tierras nicaragüenses y hondureñas. Se trataría en esta oportunidad de un caso de nación-sobre-el-estado (o nación-trans-estatal), ya que los indígenas pedirían el reconocimiento de territorios sin tener en cuenta las fronteras nacionales (*Las culturas de fin de siglo* 37-38).

⁵ Cuando hablo de identidad coincido con Ernesto Laclau quien señala que la identidad, lejos de ser un factor a ser “descubierto” o “reconocido” por quien lo ostenta, debe ser “construido”. Con el objeto de dar cuenta de su teoría, Laclau recurre al concepto psicoanalítico de “identificación” según el cual el individuo debe identificarse con algo o alguien debido a su total carencia original de identidad (factor que creo puede proyectarse a la comunidad en su conjunto). Se trata entonces de un vacío primigenio que es necesario llenar. Sin embargo, es preciso hacer notar que no existen razones externas, asentadas en criterios de bondad o racionalidad, que permitan justificar esos actos de identificación. El único motivo por el cual aceptamos la identidad así construida es su habilitación de un cierto orden o regularidad (3).

⁶ Debido precisamente a las múltiples escisiones o fragmentaciones experimentadas por el individuo en la Posmodernidad, hacer referencia al “ser posmoderno” puede ser interpretado como un contrasentido. Precisamente, en

Altazor, el poeta chileno Vicente Huidobro definirá al hombre como una “Paradoja fatal/ Flor de contradicciones bailando un fox-trot/ Sobre el sepulcro de Dios/ Sobre el bien y el mal” (32).

⁷ Será Anatole France quien acuñe tal expresión: “En Europa como en América ustedes tienen la reputación de haber realizado un tipo de civilización superior, su situación se parece a la de Suiza” (mi traducción) (*L’Uruguay et ses progrès. Conférence lue par l’auteur au théâtre “Politeama” le 15 juillet 1909. Montevideo: Tipografía Oriental, 1909, 3 y 8*). Es significativo a este respecto que, en momentos en que en el país arrecie la crisis económica, el titular en portada con el que circule el número del semanario *Brecha* del 19 de julio de 2002 sea: “Lo logramos: ya somos la Suiza de África”.

⁸ Uruguay se integra al proceso de formación del MERCOSUR (del que forma parte junto a Argentina, Brasil y Paraguay) en 1991.

⁹ Además de la novela que analizaré en este capítulo, *La casa de enfrente*, su obra narrativa se compone de *Historia quieta* (1993), ganadora del Premio Bartolomé Hidalgo, y de *Muchachas de verano en días de marzo* (1999).

¹⁰ Hugo Achugar es poeta, ensayista, investigador y docente. Ha publicado o compilado numerosos ensayos acerca de la identidad, la integración regional y las políticas culturales. Entre ellos se destacan: *Cultura Mercosur; políticas e industrias culturales*. (Comp). Montevideo: Fesur/Logos, 1991; *La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992; *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* (Comp. H. Achugar y G. Caetano); *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce,

1994; *Mundo, región, aldea: identidades, políticas culturales e integración regional*. (Comp..H. Achugar y G. Caetano). Montevideo: Fesur/División Cultura IMM/ Instituto Goethe, 1994. Para una relación completa de sus publicaciones y referencias biográficas y bibliográficas ver: *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. Montevideo: Arca, 2001. Dir.: Alberto Oreggioni, pp. 15-17.

¹¹ Silvia Larrañaga vive en Francia desde 1975. Ha publicado *La fusión de las siluetas* (Montevideo: Editorial Signos, 1988), *Intramuros* (Montevideo: Editorial Planeta, 1997) y *Gran Café* (Montevideo: Trilce, 2001), premiada en la categoría "Novela inédita" del año 2000 de la Intendencia Municipal de Montevideo. Esta última novela fue traducida al francés con el título *Grand Café* (Rennes: Terres de Brume, 2003). También es autora de algunos cuentos editados en antologías y revistas. En marzo de 2004 resultó ganadora del XVI Premio Ana María Matute de Narrativa de Mujeres con el relato "Comunicando".

¹² Ana Luisa Valdés se exilió en 1978 y reside en Suecia desde ese momento. Tal como señala Carolina Blixen, recogiendo observaciones de Cristina Peri Rossi, sus cuentos evidencian la ruptura de la unidad del ser y la imposibilidad de dicha unión así como también la lógica interna que rige lo fantástico. Su cuento "Genealogía" fue premiado por el Sorocabana y Monte Sexto (1986). En narrativa ha publicado *La guerra de los albatros* (Estocolmo: Nordan-Comunidad, 1983), *Después de Alicia* (Estocolmo/Nordan, 1986), *El intruso* (Montevideo: Banda Oriental, 1990) y *El navegante* (Montevideo/Estocolmo: Trilce/Trickop, 1993). (*Nuevo diccionario de literatura uruguaya* 284-285).

¹³ Ana Solari explora en sus textos un mundo hostil, de grandes avances tecnológicos que no se han visto traducidos en un mejoramiento de la vida y poblado por personajes solitarios sin mayores esperanzas de futuro (Scott 114). Ha publicado: *Cuentos de diez minutos* (Montevideo: Arca, 1992), *Zack* (Montevideo: Trilce, 1993), *Zack-Estaciones* (Montevideo: Banda Oriental, 1994), *El sitio donde se ocultan los caballos* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997), *Tarde de compras* (Montevideo: Cal y Canto, 1997) y *Apuntes encontrados en una vieja Cray 3386* (Montevideo: Aymar , 1998).

¹⁴ Andrea Blanqué, quien se iniciara en la vida literaria con un breve poemario, en su trabajo narrativo deconstruir  los relatos infantiles, eludiendo el final feliz e incluyendo escenas eróticas y, en el resto de su obra, se repetirán algunas de sus preocupaciones fundamentales como la muerte, la ciudad de Montevideo y la escritura (Scott 122). Sus obras incluyen: *La cola del cometa* (Montevideo: Ediciones de Uno, 1988), *Y no fueron felices* (Montevideo: Ediciones de Uno, 1990), *Cancion de cuna para un asesino* (Buenos Aires:  ltimo reino, 1992), *Querida muerte* (Montevideo: Feria Nacional de Libros y Grabados, 1993), *El cielo sobre Montevideo* (Montevideo: Ediciones Imaginarias, 1997), *La piel dura* (Montevideo: Planeta, 1999) y *La sudestada* (Montevideo: Planeta, 2001).

¹⁵ Esta novela obtuvo en 1995 el Premio Bartolomé Hidalgo. La preceden: *Invencion de los soles* (1981; hay otra edicion: *La invencion de los soles*, 1982), *Una novela erótica* (1986) y *Mesias en Montevideo* (1989). En 2002 Porzecanski publicó *Felicidades fugaces*.

¹⁶ Señala Estela Valverde que la novela está dedicada a la madre de la autora y es el fruto de una exhaustiva investigación acerca de la vida en los ghettos de Siria hacia finales del siglo XIX (123).

¹⁷ Y por si fuera poco, de mujeres fuertes que, a pesar de los distintos golpes que el destino les va reservando, diseñan sus propias estrategias de supervivencia en una sociedad patriarcal. Esterina logra mantenerse a sí misma y a su pequeña hija, luego que su marido la dejara sin recursos. Del mismo modo, Jasibe sobrevive al desamor e infidelidad de su esposo a través de la confección de licores de flores y del nuevo universo que le descubre su amante. Por su parte, Ángela logra ejercer su voluntad sobre Eugenio Moreira, a quien seduce con sus encantos e impone límites a un mismo tiempo. La propia Camila, en medio de su invalidez, logra encontrar momentos de expansión en compañía de Peralta y, una vez enterada de que espera un hijo, no duda en acudir a don Alegre Carmona para pertrecharse de las telas que le hacen falta para su propio vestuario y el del niño.

¹⁸ Existe aquí una clara conexión con el mundo de la oficina dibujado por Mario Benedetti en sus poemas y en su narrativa. La grisura de los empleados y la rutina del trabajo sintetizada en la cita del documento de notificación de la Sección Contable, están presentes con su carga asfixiante. Sin embargo, Lunita podrá escapar de esta atmósfera a través de la ensoñación y el recuerdo de sus antepasados.

¹⁹ El 31 de marzo de 1933 se inicia la dictadura terrista con un golpe de Estado que disolvió las Cámaras. Gabriel Terra (1873-1942) convocó una Convención Constituyente que reformó la Constitución y lo nombró Presidente de la República de junio de 1934 a junio de 1938. El terrismo implica un cuestionamiento

al reformismo battlista vinculado, entre otros factores, al “conservadorismo radical” latente en las organizaciones empresariales y en los partidos políticos (Nahum 140-141). No se trató sin embargo de una dictadura militar; tampoco se prohibió la actividad política ni se ilegalizó ningún partido, por eso se la denominó “dictablanda” (Nahum 146).

²⁰ Desde la aparición de esta obra, se han publicado varios trabajos teóricos que amplían y/o revisan las propuestas de Gilbert y Gubar, así como también de otras obras teóricas clásicas. En 1990, Linda J. Nickolson edita *Feminism/Postmodernism*. En su introducción, redactada junto a Nancy Fraser, señala que desde finales de los años setenta las teóricas sociales feministas han dejado de hablar de las diferencias sexuales o la separación de las esferas pública y privada en las distintas culturas (con la consiguiente adscripción femenina al ámbito privado) para explicar la situación de la mujer en el mundo actual (29). Ya en los ochenta, las mujeres trabajadoras, negras, lesbianas, etc. han señalado que asumir una dependencia universal de la mujer con respecto al hombre y su confinación a la esfera doméstica representa una falsa extrapolación de la experiencia de mujeres blancas, de clase media y heterosexuales. Escritoras como Bell Hooks, Gloria Joseph, Audre Lord, Maria Lugones y Elizabeth Spelman han puesto de manifiesto las referencias implícitas a mujeres blancas y de origen “anglo”, presentes en los textos teóricos feministas clásicos (33). Nickolson y Fraser postulan la necesidad de elaborar una teoría feminista posmoderna que no considere al género femenino como una unidad, devolviéndole su complejidad al conjugar también otras categorías como la clase, la raza, la etnicidad, la edad y la orientación sexual (34). Susan Stanford Friedman adopta una posición similar en

Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter, publicado en 1998.

Friedman se refiere a la globalización del feminismo académico, en el entendido de que el sistema de sexo/género de un lugar, y el feminismo que origina, no puede repetirse en otro ámbito en los mismos términos sino que existen múltiples formaciones locales.

²¹ *Glocalización* es un término que se origina en los años ochenta en las prácticas comerciales japonesas y que populariza en el mundo angloparlante el sociólogo británico Roland Robertson en los noventa.

²² Según aclara la revista *Diacritics*, este artículo, titulado en el original francés “Des Espaces Autres”, fue publicado por la revista francesa *Architecture-Movement-Continuité* en octubre de 1984 y está basado en una conferencia dada por Michel Foucault en marzo de 1967. En realidad, el texto nunca fue revisado para publicación por su autor y por lo tanto no forma parte del cuerpo oficial de su obra. El trabajo se dio a conocer al público en una exhibición en Berlín, poco antes de la muerte de Foucault.

²³ Explica este punto señalando que, en primera instancia, los hechos históricos son organizados bajo la forma de una “crónica” que respeta el orden cronológico de los acontecimientos. Sin embargo, estos elementos son transformados posteriormente en una “historia”, siendo reagrupados a los efectos de presentar la idea del desarrollo de un proceso con un inicio, una fase intermedia y un fin (5). Ahora bien, no existe una única manera de combinar estos hechos y el producto final dependerá de la forma particular de cada historiador de interpretar la realidad y de su

visión del universo. Indudablemente entonces, existe una gran carga ideológica que filtra todo discurso histórico (21). A la hora de ajustar la narración a su propia cosmovisión, el historiador recurrirá a una serie de estrategias propias de la literatura como, por ejemplo, las diferentes maneras de hilvanar el argumento, produciendo como resultado un texto de tipo romántico, trágico, cómico o satírico (7) o el empleo de tropos tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía (31).

²⁴ Estas voces que toman por asalto a la narradora recuerdan a aquellas que invadieron a Juan Preciado en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

²⁵ Esta información procede del estudio de Teresa Porzecanski titulado “Vida privada y construcción de la identidad: inmigrantes judíos al Uruguay” e incluido en *Historias de la vida privada en el Uruguay*, páginas 289 a 318.

²⁶ De hecho, ya Kant hizo ciertas concesiones en este sentido. Por un lado, abogó por la primacía de la razón como proveedora de la verdad, dada su capacidad para juzgar los hechos de la experiencia sensorial y extraer de ellos su contenido auténtico, en contra de las manipulaciones de la imaginación (White 51). Sin embargo, no dejó de reconocer que los procesos históricos, lejos de representar el pasaje de una a otra etapa de desarrollo, dan cuenta del eterno conflicto entre los dos principios de la naturaleza humana: racionalidad e irracionalidad. De este modo, llegó a afirmar que la historia no debe ser aprehendida desde una perspectiva científica sino estética (White 58).

²⁷ Se refiere a José Battle y Ordóñez, líder histórico del Partido Colorado.

²⁸ Alude a Luis Alberto de Herrera, figura más destacada del Partido Nacional.

²⁹ Según señala Caetano, esta frase habría sido tomada de una carta enviada por José Batlle y Ordóñez a Domingo Arena en la que señalara: “Aprovechemos estos tiempos de formación para construir el país modelo”.

³⁰ Las películas *Pulp Fiction* y *American Psycho* serían un buen ejemplo dentro de la cultura de masas, así como también la narrativa de Charles Bukowski y Bret Easton Ellis.

³¹ Michel de Certeau habla de las diferentes “retóricas” que se elaboran al recorrer la ciudad en “Walking in the City”, *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984. .

³² Néstor García Canclini desarrolla el concepto de “ciudad disgregada” al referirse al D.F en *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

³³ Así reza en la propia contratapa del libro.

³⁴ Muchos autores han tratado el tema de la memoria en la literatura posdictatorial del Cono Sur. Conviene consultar *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Adriana J. Bergero y Fernando Reati, comp. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997. Reúne trabajos de Adriana J. Bergero (“Estrategias fatales e intrusos: discurso posmoderno y memoria implosiva en la Argentina de la redemocratización”), Mabel Moraña (“[Im]pertinencia de la memoria histórica en América Latina”), Marta Morello-Frosch (“Las tretas de la memoria: Libertad Demitrópulos, Reina Roffé y Matilde Sánchez”) y Fernando Reati (“De falsas culpas y confesiones: avatares de la memoria en los testimonios carcelarios de la guerra sucia”), entre otros. Puede consultarse también *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una canonización*, Hernán Vidal, ed., Minneapolis:

Institute for the Study of Languages and Literatures, 1985, en el que destacan los trabajo de Andrés Avellaneda, “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares” y de Viviana Plotnik, “Alegoría y proceso de reorganización nacional: propuesta de una categoría de mediación sociohistórica para el análisis discursivo”. Léase así mismo *Voices of the Survivors. Testimony, Mourning, and Memory in Postdictatorship Argentina (1983-1995)* de Liria Evangelista. New York and London: Garland, 1998.

³⁵ Hay mucha bibliografía sobre el testimonio, entre la que se destacan: *Against Literature* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993) y *Testimonio. On the Politics of Truth* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004) de John Beverly; *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (New York: Peter Lang, 1992) de Elzbieta Sklodowska; *Testimonio y literatura* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986), editado por René Jara y Hernán Vidal y *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America* (Durham y Londres: Duke University Press, 1996), editado por Georg M. Gugelberger, que recoge trabajos de George Yúdice, Marc Zimmerman, Doris Sommer, Fredric Jameson y Alberto Moreiras, entre otros.

³⁶ El penal está situado en la ciudad de Libertad, de la que toma el nombre, generándose un triste juego oximorónico.

³⁷ *Platón*, suplemento cultural del diario *La República*, publicado entre 1993 y 1995, denominó restauración al momento político-cultural que se extendió entre 1985 y 1989 y pos-restauración a aquel comprendido entre 1990 y 1994.

³⁸ Defino al “flaneur” como un intelectual en la medida en que se propone la actividad de la “lectura” o la “pintura” del espectáculo urbano. Finalmente, lo considero un “voyeur” puesto que es, fundamentalmente, un observador, un espectador que camina sin rumbo predeterminado por la ciudad y deriva placer de “lo mirado” por oposición a quien lo hace de “lo actuado”.

³⁹ Salvando las grandes diferencias que separan a Montevideo de una “megápolis” como el DF, considero que la gran concentración de población en la capital montevideana, consecuencia de los desplazamientos de los habitantes del interior del país en busca de oportunidades laborales y formación universitaria, así como también la gran variedad de experiencias urbanas de estos pobladores, vinculadas a múltiples factores como su barrio de residencia, nivel socio-económico, grado de educación, etc. establecen características comunes y legitiman la comparación.

⁴⁰ El mismo fue organizado por la Facultad de Arquitectura, junto con la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, la Intendencia Municipal de Montevideo, el Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente, el Ministerio de Transporte y Obras Públicas y el Ministerio de Turismo.

⁴¹ Cabe hacer notar que su situación ha mejorado en los últimos tiempos.

⁴² Tanto *Trampa para ángeles de barro* como *Estokolmo* tienen puntos de contacto con el naturalismo en cuanto plantean un determinismo genético y social. Sin embargo, también se distancian de él. La novela de Rosselló matiza tal determinismo presentando la exclusión socio-económica también como una

consecuencia de las opciones personales. La de Escanlar pierde todo el poder crítico y reivindicativo de la narrativa naturalista al no considerar a la literatura como un vehículo de cambio.

⁴³ Tal como ha señalado Fernando Ainsa (*Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*), es interesante consultar la obra narrativa de escritores como Enrique Amorim, Eliseo Salvador Porta y José Monegal, quienes situaron sus textos en los departamentos fronterizos de Salto, Artigas y Cerro Largo, así como también los trabajos de Alfredo Gravian y Saúl Ibargoyen Islas. Este último ubica algunos de sus relatos y novelas en la ficticia “Rivamento”, fusión del nombre de las capitales de Rivera (Uruguay) y Santa Ana do Livramento (Brasil).

⁴⁴ Si bien los tres textos no reformulan los géneros a los que recurren y, en ese sentido, siguen siendo novelas según patrones tradicionales, su novedad estriba en la reapropiación de los mismos para tratar temas álgidos de la historia reciente y del presente comunitario.

⁴⁵ Es interesante aclarar que no hay una única forma narrativa que corresponda a esta nueva coyuntura histórica y cultural sino que la reflexión sobre la nación y el pasado reciente se ensayará a través de diversos moldes narrativos que, además de los señalados en esta tesis, incluyen la literatura fantástica y la humorística, entre otras.

⁴⁶ En el ámbito uruguayo destacan Alejandro Paternain (1933-2004), Hugo Giovanetti Viola (1948), Milton Schinca (1926), Juan Carlos Legido (1923), Mercedes Rein (1930), Fernando Buttazoni (1953) y Amir Hamed (1962), entre otros.

⁴⁷ Puede seguirse la polémica en los números de enero de 1989 del semanario *Brecha* de Montevideo.

⁴⁸ Entiendo por política toda práctica activa que, de manera explícita o implícita, apunta a incidir sobre/reflexionar acerca de /cuestionar/sustentar/soslayar, etc. las normas de funcionamiento y convivencia social. En base a lo afirmado, se desprende que mi concepto de política no se asocia exclusivamente a la actividad político-partidaria sino a toda manifestación humana (cine, música, literatura, performance, gastronomía, etc). surgida en el marco definido anteriormente.

⁴⁹ A partir de la Revolución Francesa y del afianzamiento de la Ilustración, con su fe inquebrantable en la razón y el progreso de la humanidad hacia un porvenir mejor, fenece la narrativa maestra articulada en función de Dios y se despliega una narrativa asentada en el poder del hombre para labrar su propio destino. Frente a los primeros atisbos del fracaso de las múltiples promesas de la Modernidad, los poetas románticos, quienes se veían a sí mismos como profetas y portavoces de la tradición de Occidente, sienten la necesidad de “reconstituir los fundamentos de la esperanza y anunciar la certidumbre, o al menos la posibilidad, de un renacer en que una humanidad renovada habitara una renovada tierra que fuera cabalmente su hogar” (Abrams). Los escritores románticos, como Coleridge y Wordsworth, señalan que el hombre moderno se encuentra enfermo y que la razón de este malestar es su fragmentación y enajenación expresada en tres ámbitos: su división interior, su apartamiento del prójimo y su disociación con respecto al medio ambiente. Para ello, plantean que es esencial la reconstitución de la unidad perdida (Abrams 146). En la base de esta formulación se encuentra el pensamiento de Plotino y sus posteriores

reelaboraciones, entre ellas, la lectura de San Agustín y, en ese sentido, tiene a la vez un origen pagano y bíblico. Según Plotino, el hombre ha caído porque el alma ha desviado su deseo de lo Uno a la multiplicidad, es decir, ha comenzado a ambicionar los bienes materiales. La única solución posible es el regreso a la fuente, que puede ser alcanzado si el hombre abandona el mundo exterior por el interior. Plotino propone entonces la imagen de una hija que ha abandonado el amor del padre por otro amor y, en consecuencia, cae. El regreso al padre será la única forma de restablecer la paz y, de este modo “La analogía hija-padre para el alma individual y su fuente única, extendida, se convierte en la parábola de un viaje espiritual interior en busca de un hogar perdido” (Abrams 149). Plotino sugerirá la lectura alegórica de *La Ilíada* de Homero en tales términos, de tal forma que la frase de Agamenón “Huyamos entonces a la amada Patria”, implica el retorno de lo múltiple a lo Uno. En la relectura agustiniana realizada en *La ciudad de Dios*, este viaje de reconfiguración de la unidad deja de ser circular para convertirse en lineal ya que, “el hombre post-adánico es un exiliado y vagabundo en país extranjero y la vida es una trabajosa *peregrinatio* en busca de una ciudad mejor en otro país, que es su verdadera patria”. En ese sentido, la reunión con lo Uno se producirá en un lugar diferente y más elevado de aquel de donde se partió (Abrams 163).

⁵⁰ En los dieciocho capítulos de esta novela, Joyce narra lo que ocurre a sus dos personajes principales, Leopold Bloom y Stephen Dedalus, a partir de las ocho de la mañana del 16 de junio de 1904 y en las dieciocho horas posteriores. El lenguaje será el gran protagonista de la obra y, fundamentalmente, la “palabra interior” que da cuenta del discurrir de la mente de los personajes. Si bien T. S. Eliot, en su ensayo

“Ulysses, order and myth”, publicado en la revista *The Dial* en 1923, sostenía que en la misma se aplicaba el mito clásico a los efectos de reordenar el caos moderno y así “dar forma y significación al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea”, esta interpretación será desestimada diez años después por Ezra Pound. Pound, en un artículo aparecido en el *English Journal* en 1933, rechazaba la lectura simbólica y mitológica y afirmaba que *Ulysses* era una síntesis del desbarajuste de la Europa de pre-guerra (*Historia de la literatura universal* 279).

⁵¹ En una conferencia dictada en el teatro Politeama el 15 de julio de 1909, titulada “L’Uruguay et ses progrès”, el autor expresaría: “En Europe comme en Amérique, vous e^tes réputés pour avoir réalisé un type supérieur de civilisation [...] votre situation n’est past sans ressemblance avec celle de la Suisse”. (Montevideo: Tipografía Oriental, 1909, 3 y 8).

⁵² La economía uruguaya, basada casi exclusivamente en la exportación agropecuaria, ha dependido siempre de las necesidades de productos alimenticios y materias primas por parte de los países industrializados. De este modo, las exigencias internacionales han determinado períodos de bonanza económica, seguidos de otros de declive. En ese sentido, las dos guerras mundiales y la guerra de Corea significaron para el país la colocación de grandes cantidades de productos cárnicos y cereales, mientras que la quiebra de la bolsa de Wall Street en 1929 o la significativa recuperación de la agricultura europea después de la segunda guerra, sumada al auge de la estadounidense, marcaron épocas de recesión. Por otra parte, el mantenimiento de grandes latifundios, la falta de inversión en el desarrollo tecnológico y la creciente demanda interna de carne vacuna signaron el estancamiento de la ganadería, principal

rubro exportador. La débil industrialización del país dependía también para el combustible y la adquisición de materias primas de los excedentes económicos de la exportación, conformándose de esta manera una espiral errática de avances y retrocesos. A todo esto debe aunarse la necesidad de recurrir a préstamos del extranjero, que signaran la dependencia uruguaya con respecto a Inglaterra, primero, y luego a Estados Unidos.

⁵³ El primer indicio contundente de la quiebra definitiva del modelo será la derrota en las urnas de la hegemonía colorada de larga data, y el triunfo blanco en 1958 de Benito Nardone (Chico Tazo), líder de la *Liga Federal de Acción Ruralista*.

⁵⁴ Amparados en el panamericanismo, los capitales norteños hacen su entrada en el país y es así que, a modo de ejemplo, en 1911, se establece la *Standard Oil* (a través de la *East India Oil Co.*), en 1915, se abre en Montevideo una filial del *National City Bank of New York* y, posteriormente, la *Lone Star Cement Comp.* instala la *Compañía Uruguaya de Cemento Portland* (Odonne 34).

⁵⁵ En gesto similar pero de signo diferente, la portada del semanario *Brecha* No. 868 (19 de julio de 2002) presentará un dibujo de José Batlle Ordóñez al que se le ha colocado una cabellera africana junto al siguiente titular: “Lo logramos. Ya somos la “Suiza de África”. De este modo, el semanario clausura el tradicional “europeísmo” de nuestro país y reclama su “africanidad”. El otrora “país modelo”, que por su calidad de vida recordara a la Suiza europea, dada la profunda crisis económica y social que afronta, vive en la actualidad los mismos problemas estructurales que los países africanos.

⁵⁶ Se trata del sector más carenciado dentro del millón de uruguayos (uno de cada tres) que viven bajo el nivel de pobreza.

⁵⁷ En realidad, el diálogo con Onetti trasciende el ámbito literario y se hace extensivo también al cine. En la película *El dirigible*, a partir de la cual la incipiente cinematografía nacional comienza a tener una resonancia internacional mayor, es permanente el juego de intertextualidades con la obra onettiana. Por otra parte, hay tomas del escritor incluidas en la película; una de ellas lo muestra sosteniendo una foto del presidente Brum. Significativamente, *El dirigible* es una reflexión acerca de la nación y la identidad uruguayas.

⁵⁸ Ana María (la joven que aparece tendida sobre la cama de hojas en sus ensoñaciones) es el disparador que facilita el ingreso de Linacero en el mundo onírico, donde aún es posible el amor y la frescura de la juventud. Similar función cumple Hanka, la estudiante, aunque estrictamente dentro de los parámetros del mundo real; sin embargo, una vez que la joven se entrega a Linacero, pierde la pureza de la virginidad e ingresa en el mundo de las mujeres, con sus intereses materiales y su intenso deseo de maternidad. En contraposición, su ex esposa, Cecilia Huerta de Linacero (otrora “Ceci”) es el pasado clausurado, la imposibilidad de recuperar el tiempo transcurrido, y el enemigo al acecho a quien no conviene dar la espalda. Por su parte, Ester, la prostituta, es la pura corporalidad desprovista de espiritualidad y de comprensión para quienes, como ella, habitan un mundo marginal.

⁵⁹ “Civilización” y “barbarie” son términos muy resbaladizos y polisémicos. Por un lado, puede entenderse la “civilización” como los adelantos, ventajas y comodidades que trae consigo el progreso y la modernidad. Por otro, surge la faz no

tan feliz de este proceso que empuja hacia los márgenes a quienes quedan excluidos de sus beneficios. En el Uruguay del siglo XIX, es el caso de los gauchos que pasan a habitar en los “pueblos de ratas”, al carecer de medios de trabajo como consecuencia del alambramiento de los campos y el surgimiento de grandes latifundios.

Del mismo modo, la palabra “barbarie” tiene múltiples interpretaciones. Si en un cierto sentido alude al atraso y el estancamiento, como se desprende de lo que señalaba anteriormente muchas veces esos efectos negativos provienen de la supuestamente benéfica civilización. Además, en un contexto cultural, se define a una comunidad como “bárbara” simplemente porque sus costumbres, tradiciones y cosmovisión no se avienen con las perspectivas hegemónicas. Finalmente, es posible hablar de un tipo de “barbarie” que nada tiene que ver con aspectos económicos o culturales sino que se vincula directamente con la ética y el comportamiento humanos. Ejemplos de esto serían las violaciones a los derechos humanos o el ejercicio de la violencia.

⁶⁰ Fernando Aínsa recoge estas palabras de Furtado en su libro *La reconstrucción de la utopía*, p. 78.

BIBLIOGRAFÍA

Abrams, M. H. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.

“Accesibilidad, ciudad metropolitana, periferias, centralidades democráticas y el espacio de lo público”. *Convocatoria al Sexto Seminario Montevideo*. 7 al 20 de marzo del 2004.

<http://www.seminariomontevideo.edu.uy/smvd6/marco.html>

Achugar, Hugo. *Cañas de la India*. Montevideo: Trilce, 1995.

---. *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.

---. “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación”. *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Comp. Álvaro Rico. Montevideo: Trilce, 1995. 15-28.

---. “Postmodernity and fin de siècle in Uruguay”. *Studies in Twentieth Century Literature* 14 (1990): 45-59.

---. y Gerardo Caetano (comp). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce, 1993.

Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Trilce, 1993.

---. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1999.

Alfaro, Milita. “Cultura subalterna e identidad nacional”. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Comp. Hugo Achugar y Gerardo Caetano. Montevideo: Trilce, 1992.

Alpini, Alfredo. “Una generación sin dioses”. *Relaciones* 150 (Noviembre 1996).
<http://fp.chasque.net:8081/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm>

-
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Aphadurai, Arjun. *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London; New York: Verso, 1991.
- Avelar, Idelber. *Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham y Londres: Duke University Press, 1999.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Bogotá: FCE, 1993.
- Baccino Ponce de León, Napoleón. *Un amor en Bangkok*. Montevideo: bp editores, 1994.
- Bardanca, Héctor. *Polaroid. Crítica de la cabeza uruguaya*. Montevideo: Yoea, 1994.
- Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, introd. y comp. *Historias de la vida privada en el Uruguay*. 3 vols. Montevideo: Taurus, 1996-1997.
- Barrubia, Lalo. "Jóvenes eran los de antes". *Polaroid. Crítica de la cabeza uruguaya*. Héctor Bardanca, ed. Montevideo: Yoea, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A, 2003.
- Benedetti, Mario. *Gracias por el fuego*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- . "La literatura uruguaya cambia de voz". *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Arca, 1988.
- . "Montevideo como reflexión literaria". *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"*. Alicante: Fundación Cultural CAM, 1994.
- . *El país de la cola de paja*. Montevideo: Arca, 1973.

-
- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1988.
- Bhabha, Homi. *The location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- . "The World and the Home". *Close Reading. The Reader*. Eds.: Frank Lentricchia y Andrew Dubois. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Blixen, Carina, prol. *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología*. Alvaro J. Risso, selec. y ed. Montevideo: Linardi y Risso, 1996.
- Brando, Oscar. "Un surtido de Ramos generales. Apuntes para una poética de Mario Arregui". *Boletín de la Academia Nacional de Letras*. Enero-junio 2001.
<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/>
- Caetano, Gerardo. "Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario". *Historias de la vida privada en el Uruguay*. 3 vols. Ed. José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski. Montevideo: Taurus, 1996-1997.
- . y José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al MERCOSUR*. Montevideo: CLAEH, 1997.
- Castro, Belén. "Viaje a la posthistoria: El camino a Ítaca de Carlos Liscano". *Hispanamérica* (85) (2000): 51-61.
- Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Colombia: Ediciones Huracán, 1985. 27-44.

-
- Castro Lee, Cecilia. "Relevancia de lo pequeño en un barroquismo resignificado. Entrevista a la escritora uruguaya Teresa Porzecanski". *Confluencia* 11 (1), Fall 1995: 175-81.
- Clifford, James. "Traveling Cultures". *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler. London: Routledge, 1992. 96-116.
- Copertari, Gabriela. "Imágenes de Latinoamérica e imaginarios latinoamericanos: narrativas de desintegración en la Argentina del último fin de siglo". Diss. Georgetown U, 2004.
- Cosse, Isabela y Vania Markarian. *1975: Año de la Orientalidad*. Montevideo: Trilce, 1996.
- . "Entre 'Suizas' y charrúas". *Uruguay hacia el siglo XXI. Identidad, cultura, integración, representación*. Montevideo: Trilce, 1994.
- Courtoisie, Rafael. *Cadáveres exquisitos*. Montevideo: Planeta, 1995.
- . *Caras extrañas*. Toledo: Lengua de Trapo, 2001.
- Da Rosa, Juan Justino. "Los narradores entre el realismo y sus fracturas". *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo I- La narrativa del medio siglo. Montevideo: Banda Oriental, 1996.
- De Certau, Michel. "Walking in the City". *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984.
- De Mattos, Tomás. *Cielo de Bagdad*. Montevideo: Banda Oriental, 2001.
- . "La brújula de las comunidades (o un mito no demasiado cándido)". *Global/local: democracia, memoria, identidades*. Montevideo: Trilce, 2002.
- Díaz, José Pedro. *El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca, 1986.

-
- Dorfman, Ariel. *Rumbo al Sur, Deseando el Norte. Un romance en dos lenguas*. Nueva York: Siete Cuentos Editorial, 1998.
- Escanlar, Gustavo. *Oda al niño prostituto*. Montevideo: YOEA, 1993.
- . *Estokolmo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2001.
- Estramil, Mercedes. "El giro hacia adentro". *El País Cultural* 28 enero 2000: 12.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- . "Of Other Spaces". *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- France, Anatole. L'Uruguay et ses progrès. *Conférence lue par l'auteur au théâtre "Politeama" le 15 juillet 1909*. Montevideo: Tipografía Oriental, 1909.
- Franco, Jean. "Marcar diferencias. Cruzar fronteras". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994. Josefina Ludmer, comp. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 1994. 34-43.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin, 2003.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- . *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995.
- . *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

-
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- González Laurino, Carolina. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Universidad Católica-Taurus, 2001.
- Hall, Stuart. "Culture, Community and Nation". *Identity, Authority and Democracy. Research Papers in Media and Cultural Studies*. Sussex: University of Sussex, 1995. 39-56.
- Hargrave, Kelly y Georgia Smith Seminet. "De Macondo a McOndo: nuevas voces en la literatura latinoamericana". *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 27 (Noviembre 1998): 14-26.
- Hobsbawn, E.J. *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Horsley, Lee. *The Noir Thriller*. Great Britain: Palgrave, 2001.
- Huysen, Andreas. "Guía del Posmodernismo". *Modernidad y postmodernidad*. Joseph Picó (Ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Irigoyen, Emilio. *La patria en escena: estética y autoritarismo en Uruguay: textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Trilce, 2000.
- Joyce, James. *Ulises*. Barcelona: Lumen, 1984.
- Kaplan, Caren. "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse". *Cultural Critique* (6) (1987): 187-198.
- Kirpatrick, Gwen. "Entrevista con Teresa Porzecanski". *Discurso literario* (5) (1988): 305-310.

-
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Lago, Sylvia. *Narrativa uruguaya de las últimas décadas 1960-1990. Las marcas de la violencia*. Montevideo: FHCU.Univ. de la República: 1998.
- La República de Platón*. “Cómo se filosofa con el martillo”. 19 Nov. 1993: 1.
- “La sangría de la emigración”. *Diario La República*. 16 Oct. 2005.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge USA: Blackwell, 1991.
- Lipovestky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Liscano, Carlos. *El camino a Ítaca*. Montevideo: Cal y Canto, 1994.
- “Lo logramos. Ya somos la “Suiza de África”. *Brecha* 19 de julio 2002.
- Ludmer, Josefina (introd).. “El Coloquio de Yale: máquinas de leer “fin de siglo”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina. Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Josefina Ludmer, comp. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 1994. 7-24
- . “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Edit. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Colombia: Ediciones Huracán, 1985.
- Lynn, Laurence E. (Jr). y Michael G. H. McGeary, Eds. *Inner-City Poverty in the United States*. National Research Council. Washington, D.C: National Academy Press, 1990.
- Liotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.

-
- Maloof, Judy. *Over Her Dead Body. The Construction of Male Subjectivity in Onetti*.
New York: Peter Lang, 1995.
- Massey , Douglass S. & Nancy A. Denton. *American Apartheid. Segregation and the
Making of the Underclass*. Cambridge & London: Harvard University Press,
1993.
- Migdal, Alicia. *La casa de enfrente*. Montevideo: Arca, 1988.
- . “Imágenes simbólicas y realidades históricas”. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis
o afirmación?* Hugo Achugar y Gerardo Caetano, comp. Montevideo: Trilce,
1992.
- . “El sueño de la muchacha en el tiempo”. *Malabia: Revista de literatura y crítica*
(8) (Dic. 2004). www.revistamalabia.com.ar
- Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern
Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, New Jersey: Princeton
University Press, 2000.
- Mondragón, Juan Carlos. “Juan Carlos Onetti: misterio y transfiguración de
Montevideo”. *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I- La
narrativa del medio siglo*. Montevideo: Banda Oriental, 1996.
- Montaldo, Graciela. “Diez años en democracia: Los cambios en el Canon”.
Hispanamérica 72 (1995): 39-48.
- Morris, Meaghan. “Things to do with shopping centres”. *The Cultural Studies
Reader*. Simon During, ed. 2nd. ed. New York: Routledge, 1999. 391-409.

-
- Mudrovic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". *Revista Iberoamericana* 164-165(1993): 445-468.
- Nahum, Benjamín. *Manual de Historia del Uruguay Tomo I. 1830-1903*. Montevideo: Banda Oriental, 1999.
- . *Manual de historia del Uruguay Tomo II. 1903-2000*. Montevideo: Banda Oriental, 2004.
- Oddone, Juan. *Battle. La democracia uruguaya*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Olin, John C. *Catholic Reform. From Cardinal Ximenes to the Concil of Trent 1495-1563*. New York: Fordham University Press, 1990.
- Onetti, Juan Carlos. "El album". *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . "Discurso de Juan Carlos Onetti en la entrega del Premio Cervantes 1980. *Juan Carlos Onetti. Premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1980*. Barcelona: Anthropos/Ministerio de Cultura, 1990.
- . *El Pozo. Para una tumba sin nombre*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *La vida breve*. Barcelona: Edhasa, 1980.
- Oreggioni, Alberto, dir. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Arca, 2001.
- Palaversich, Diana. "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual". *Hispanamérica* 86 (Agosto 2000): 55-70.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Plan de Emergencia. *Página oficial de la Presidencia de la República, Uruguay.*

<http://www.presidencia.gub.uy/> 10/03/05

Pontón, Gonzalo. Introducción. *Nuevo Historicismo*. Ed. Antonio Penedo y Gonzalo

Pontón. Madrid: Arco/Libros, S.L, 1998. 7- 21.

Porzecanski, Teresa. "Fiction and Friction in the Imaginative Narrative Written Inside

Uruguay". *Repression, Exile, and Democracy. Uruguayan Culture*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

---. *Perfumes de Cartago*. Montevideo: Trilce, 1994.

---. "Uruguay a fines del siglo XX: Mitologías de ausencia y de presencia". *Identidad*

uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación? Comp. Hugo Achugar y Gerardo Caetano. Montevideo: Trilce, 1992.

---. "Vida privada y construcción de la identidad: inmigrantes judíos al Uruguay".

Historias de la vida privada en el Uruguay. 3 vols. Montevideo: Taurus, 1996-1997.

Pratt, Mary-Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and

New York: Routledge, 1992.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H : Ediciones del Norte, 1984.

---. *La generación crítica*. Montevideo: Arca, 1972.

Ramos, Julio. "Migratorias". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed.

Josefina Ludmer. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

Raviolo, Heber y Pablo Rocca, dir. *Historia de la literatura uruguaya*

contemporánea. 3 tomos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

-
- Reati, Fernando. "Fronteras y ghettos del 'futuro' en la política ficción argentina." *Hispanamérica* 79 (1998): 3-17.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Richter, David H., ed. "Austen-Brontë- Eliot from A Room of One's Own". *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. 2nd ed. Boston: Bedford Books, 1998. 554-559.
- . ed. "Shakespeare's Sister from A Room of One's Own". *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. 2nd ed. Boston: Bedford Books, 1998. 551-553.
- Rico, Francisco, ed. *Historia y crítica de la literatura española 2/1*. Barcelona: Crítica, 1991.
- Riquer Martín de y José María Valverde. *Historia de la literatura universal*. Volumen 9. Barcelona: Planeta, 1986.
- Rosselló, Renzo. *Trampa para ángeles de barro*. Montevideo: Graffiti, 1992.
- . *Valores y dobles*. Montevideo: YOE, 1993.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2003.
- Sarlo, Beatriz. *Scenes from Postmodern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism*. 2nd ed. Athens: The University of Georgia Press, 1993.

-
- Schwarz, Roberto. "La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla? *Las culturas de fin de siglo en América Latina. Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Josefina Ludmer, comp. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 1994. 27-33.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique". *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. 2nd. ed. David H. Richter, ed. Boston: Bedford Books, 1998. 717-726.
- Smith, Anthony. *The Antiquity of Nations*. Malden, MA: Polity, 2004.
- Soja, Edward. "History: Geography: Modernity". *The Cultural Studies Reader. Ed. Simon During*. 2^a ed. New York: Routledge, 1999. 113-125.
- . *The Political Organization of Space*. Washington: Association of American Geographers, 1971.
- Tano, Stefani. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Teleconferencia con motivo del lanzamiento del programa "un solo país"*. Página oficial de la Presidencia de la República, Uruguay.
<http://www.presidencia.gub.uy/> 16/04/2005
- Torres, María Inés de. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del s. XIX*. Montevideo: Arca, 1995.
- Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

-
- Trigo, Abril. *Caudillo, estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*.
Gaithesburg: Hispamérica, 1990.
- . *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de la
neomodernidad posuruguaya*. Montevideo: Vintén Editor, 1997.
- Trujillo, Henry. *Torquator*. Montevideo: Banda Oriental, 1993.
- . *El vigilante*. Montevideo: Banda Oriental, 1996.
- . *La persecución*. Montevideo: Banda Oriental, 1999.
- Unamuno, Miguel de. "La casta histórica de Castilla". *En torno al casticismo*.
Madrid: Espasa/Calpe, 1991.
- Valverde, Estela. "Teresa Porzecanski: la historia comienza en los ghettos". *Alpha* 12
(1996): 123-127.
- Verani, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-
1995)*. Montevideo: Trilce, 1996.
- Vidart, Daniel. *La trama de la identidad nacional*. 3 vols. Montevideo: Banda
Oriental, 1997-2000.
- Viñar, Marcelo. "Memorias fracturadas. Notas sobre los orígenes del sentimiento de
nuestra actual identidad nacional". *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o
afirmación?* Comp. Hugo Achugar. Montevideo: Trilce, 1992.
- White, Hayden. *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century
Europe*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wilson, William Julius. *The Truly Disadvantaged. The Inner City, the Underclass,
and Public Policy*. Chicago and London: The University of Chicago Press,
1987.

---. "Jobless Poverty: A New Form of Social Dislocation in the Inner-City Ghetto". *A*

Nation Divided. Diversity, Inequality, and Community in American Society.

Phyllis Moen, Donna Dempster-McClain y Henry A. Walker, eds. Ithaca and

London: Cornell University Press, 1999.

Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura.*

Montevideo: Claridad, 1941.