

Variaciones de la luz: Uruguay entre el color local y el *new weird*

Mercedes Alonso*
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 26-05-2021 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 05-08-2021

RESUMEN

La uruguaya (2016), de Pedro Mairal, y *Castillos* (2020), de Santiago Craig, pueden leerse como cierre del tópico del cruce de Buenos Aires a Uruguay, una forma de idealización que se extiende desde el romanticismo hasta condensarse en un corpus de novelas de fines de los 90 y principios de los 2000. Los textos que aborda este artículo reelaboran las convenciones desde la distancia que resulta, en *La uruguaya*, de la conciencia del funcionamiento del tópico y, en *Castillos*, de su extrañamiento. Mientras Mairal exagera los lugares comunes del pintoresquismo y expone sus fuentes, Craig muestra su lado B: las sutiles diferencias de la otra orilla se radicalizan para producir un mundo alternativo que se rige por otras normas y se representa con otros códigos. La confrontación de las dos novelas revela posiciones diferentes en el sistema literario, entre la continuidad con la tradición y la introducción de materiales que la resignifican.

PALABRAS CLAVE

Literatura argentina contemporánea; Uruguay; color local; *new weird*

Light variations: Uruguay between local color and new weird

ABSTRACT

Pedro Mairal's *La uruguaya* (2016) and Santiago Craig's *Castillos* (2020) can be read as closing the literary topic of the crossing between Buenos Aires and Uruguay, an idealization that begins during the Romantic period and takes shape in a corpus of novels from the 90s and first years of the 2000s. This article deals with texts that rework those conventions from a distance that originates, in *La uruguaya*, from the awareness of the topics functioning and, in *Castillos*, from its estrangement. While Mairal overdoes picturesque common places and reveals its sources, Craig shows its B-side: the other shore's subtle differences are augmented to produce an alternate world where other rules and representational codes apply. This confrontation frames their different positions within the literary system: continuity with tradition or the production of new meanings by introducing outside materials.

KEYWORDS

Contemporary Argentinean literature; Uruguay; local color; *new weird*

En el poema “Montevideo” de Borges, la orilla de enfrente es una luz. El verso más recordado es el último. “Calles con luz de patio” (v.9) es la variación lumínica que corresponde a la imagen nostálgica en que la ciudad es el pasado perdido de Buenos Aires: “Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve” (v.5). Antes de caer en ese espacio cerrado y familiar, antes de dar en la ventana del poeta –“Antes de iluminar mi celosía” (v.7)-, la luz ocupa un espacio más amplio. Montevideo es el “Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias” (v.6). Si cubre el río entero, la ciudad no puede no ser sinécdoque de todo el país o todo el Este. Como fuente de luz, la orilla oriental es el pasado y lo diferente de un lugar desde donde el sol sale y el día empieza.

La luz extraña del Uruguay es una aparición disruptiva en *La uruguaya* (2016), de Pedro Mairal, y *Castillos* (2020), de Santiago Craig. En la primera, “un enorme rombo que parecía vibrar, o brillar” (Mairal: 124) en el cielo es un fenómeno aislado que se interpreta como ovni o portal a otra dimensión. En la segunda, las “ráfagas de luz que interrumpían la sombra verde del campo” (Craig: 97) son una de las muchas irrupciones que no tienen explicación ni interpretación, sino que enrarecen la representación del espacio oriental y la trama de la novela. Estas luces son dos formas de procesar la diferencia uruguaya que es parte del dispositivo de representación con que la literatura argentina narra el vínculo entre las dos orillas del Plata.

Las novelas de Mairal y Craig, en las que ocurren las escenas, cierran la serie de textos en los que se lo construye, un conjunto bien establecido dentro de la literatura argentina que se conecta por algunas repeticiones y lugares comunes que componen la representación porteña de Uruguay. Sus comienzos son lejanos: la experiencia de los exiliados románticos de la generación del 37, *Montevideo o la Nueva Troya* (1850) de Dumas, *La tierra purpúrea* de W.H. Hudson, la imagen de Montevideo como representación del pasado perdido de Buenos Aires, que tiene una de sus formulaciones más claras en el poema de Borges. La serie se adensa hacia la década de 1990. *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, *El dock* (1993) de Matilde Sánchez, *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, *Los cautivos* (2000) de Martín Kohan, y *Boomerang* (1993) de Elvio Gandolfo, integran el corpus de lo que Marta Inés Waldegaray entiende como un tópico de la literatura argentina y Chejfec, como su “locus metafórico por excelencia” (36).¹ En esos conjuntos, como en el cinematográfico que arma Moguillansky, Uruguay es un lugar de suspensión temporal que permite el refugio, la crisis y posterior recomposición, la fuga criminal, sentimental o existencial. Si el tópico se constituye en textos que, como el poema de Borges, se convierten en su referente, las dos novelas sobre las que trabaja este artículo marcan el fin

¹ Silvestri (2004) encuentra el mismo imaginario fuera de la literatura, lo que hace visible un proceso de retroalimentación que dice mucho sobre el funcionamiento de estas construcciones. Sin embargo, me interesa concentrarme en la formación de un dispositivo específicamente literario para narrar el cruce del Plata.

de este ciclo: *La uruguaya* por el grado de conciencia del funcionamiento del tópico y *Castillos* por su transformación en una versión extraña de los lugares comunes.

Lado A

En la novela de Mairal, Lucas Pereyra sabe que Montevideo es “una ciudad imaginaria en un país limítrofe” (49), una idealización producto de la convención literaria que forma el sistema de referencias de su imaginario y de la novela. Por ejemplo, “Montevideo”, que evoca mientras la recorre:

Habla de la capital uruguaya como una Buenos Aires del pasado. ‘Eres nuestra y fiestera, como las estrellas que duplican las aguas’, dice. Fiestera, que hoy día se enrareció porque se cargó de erotismo, sigue siendo buena palabra. Está el candombe ahí. Y el aire duplicado de Montevideo, igual pero distinta, moviéndose en el reflejo. Después habla del amanecer, del sol que sale sobre las aguas turbias. Y termina con el verso: ‘Calles con luz de patio’. Un verso simple, breve, efectivo después de los versos largos, que capta un aire amable y familiar de casas bajas, una hospitalidad de esa Montevideo idealizada (74-76).

Montevideo es invención de Borges, quien en los mismos años y el mismo libro de este poema, *Luna de enfrente* (1925), estaba inventando una Buenos Aires del pasado a través de la figura que Beatriz Sarlo (2003a; 2003b) llama “las orillas”: un ideologema nuevo hecho de los restos de una ciudad anterior a la modernización hipotetizada y leída en la literatura. Montevideo, que es la otra orilla, es también sus otras orillas: igual de pasadista e “idealizada”, como dice Mairal en la novela.

La conciencia del tópico hace que Lucas tome distancia de las representaciones que, sin embargo, repite. Su viaje tiene un objetivo económico: buscar los dólares que cobró como adelanto por unos libros que todavía no escribió y que hizo depositar en una cuenta uruguaya para evadir las regulaciones argentinas. Uruguay resuelve los conflictos de la otra orilla. En vez de huir de la tempestad política, como los románticos, Lucas busca una módica solución a las urgencias económicas domésticas. También, una escapada del contexto familiar que se le hace opresivo: “Sentí un alivio enorme. Irme. Aunque fuera un rato” (11). Si esto es una característica compartida por todos los viajes, lo específico de Montevideo es la conjunción de lo exótico con cercano; lo igual con lo diferente: “Me acuerdo de haber sentido en seguida la presencia de lo distinto. Ya empezaba esa deriva entre la familiaridad y el extrañamiento. Un aire reconocible, cercano a la Argentina, en la gente, en el habla, la forma de vestirse, y de pronto unas marcas que no conocía” (46). *La uruguaya* sintetiza la idea del doble distorsionado en el paisaje urbano: el “portal de entrada al Río de la Plata” (72) que forman el Palacio Salvo y el Barolo, ubicados en espejo.

El extrañamiento se distribuye en dos órdenes: lo típico, que separa Montevideo de Buenos Aires, y lo fantástico. El primero apela a recursos del

realismo para trazar un itinerario urbano marcado por referencias que exageran el color local con menús repletos de chivitos y chajás y el énfasis en los localismos lingüísticos.² Las imágenes pre-construidas de la ciudad provienen de los textos. En uno de sus recorridos, Lucas remite a los dos que modelan la percepción del edificio de la Universidad de la República: el billete de quinientos pesos y Onetti. La novela cuenta entero el momento en que Eladio Linacero hace caminar a su mujer para mirarla desde la rambla, una de las pocas escenas de *El pozo* que transcurren en el Montevideo “iconográfico”, como lo llama Aínsa; menos sórdido que la pensión y el puerto que completan la representación local. La referencia selecciona a uno de los fundadores de la tradición de representación. Onetti ofrece una imagen que puede reconocer en la ciudad porque, como señala Chejfec, la idea que los argentinos tenemos de Uruguay está mediada por él. Lucas viaja para confirmar las imágenes conocidas, como el turista de la taxonomía de Nicolás Rosa, que busca lo ya visto y siente una atracción por la otredad controlada que le permite la identificación con una diversidad imaginaria, o quien, según el análisis de Jonathan Culler, busca signos culturales que sean la versión auténtica de lo ya conocido

La novela hace explícita la tradición literaria en la que se inserta, de donde provienen algunos de los lugares comunes sobre Uruguay, a través de sus clásicos. El canon confluye en el personaje escritor que se mueve cómodamente por sus textos. A través de él, Mairal expone de manera consciente el tópico, el estereotipo y el lugar común; juega a darlos vuelta sin contradecir la representación convencional del país vecino que se produce a partir de la literatura de Borges. Graciela Villanueva puntualiza los rasgos que la forman: Uruguay es más bravo, el tiempo pasa de otra manera, ocurren “prodigios discretos” (8), es el refugio de traidores y prófugos que quieren cambiar de identidad. “Montevideo” concentra su costado más amable, mientras que lo otro se desplaza a la frontera norte de algunos cuentos, donde Daniel Balderston encuentra un mundo más antiguo pero no con luz de patio sino con gauchos y contrabando, un lugar ambiguo en cuanto a lengua y moral.

Lucas distribuye estos imaginarios entre la ciudad que recorre y el escenario de la novela que proyecta para cumplir con los encargos editoriales, la coartada literaria que justifica la utopía de ganarse la vida como escritor: “Un tipo que se iba, dejaba a la mujer y a los hijos y se perdía en Brasil, se convertía en otro” (61). La historia que imagina es el doble extrañado de *La uruguaya*, en el que Brasil radicaliza la escapada como fuga definitiva. Montevideo es su versión moderada: “Qué sería lo que tanto me

² El texto incorpora la traducción a su estructura, a la manera en que cierto indigenismo procesa la incorporación de lenguas originarias para evitar el glosario. Si en una línea el personaje pide “Un liso de Pilsen”, en el párrafo siguiente se indica que “El mozo me trajo la pinta de cerveza” (Marial: 69); otras veces, la explicación se enmarca en un diálogo entre interlocutores de las dos orillas: “Me saqué el cerquillo. –¿El qué? ¿El flequillo?” (84).

alegraba de esas palmeras gigantes que pasaban hacia atrás, inagotables, repetidas, como un portal a otro lugar, un tránsito hacia el trópico, una chispa africana [...] el paisaje ondulado, amable, quebrado, ya lejos de la jodida pampa metafísica” (22). Las palmeras, el trópico, “una premonición brasileña” en chicas “con un costado afro” (46) anuncian lo exótico sin alcanzarlo. Para representar esta ciudad, Lucas toma otros dos de los temas uruguayos de Borges: “la capital uruguaya como una Buenos Aires del pasado” y su “aire duplicado” (75).

La uruguaya trabaja el extrañamiento como giro fantástico: “Como en los sueños, en Montevideo las cosas me resultaban parecidas pero diferentes. Eran pero no eran” (46). La ambivalencia que caracteriza la representación del Uruguay se transforma en la ruptura del orden racional que define el género de acuerdo con Barrenechea y Jackson: la otra orilla problematiza la relación entre lo normal y lo anormal. Si el encuentro con dos gemelos confunde los planos de realidad y hace que Lucas crea en la ubicuidad imposible, aunque el episodio se explique dentro del verosímil realista como un fenómeno propio de ciudad chica, la luz que aparece en el cielo es “un campo de fuerza o un portal que se abre y se cierra” (125). La escapada hacia otra vida, otra mujer, otra situación financiera es posible porque Uruguay es otra dimensión a la que se accede a través de los portales que aparecen en cada uno de los tópicos de la representación: el color local del Barolo y el Salvo, el exotismo de las palmeras, la irrupción fantástica en este último fenómeno. Sin embargo, ninguno conduce a ningún lado: la utopía económica fracasa porque le roban los dólares; la romántico-sexual, porque supone que su compañera está involucrada; el mundo es el mismo después de las luces en el cielo. Las fantasías de escape, como género, no son más que parte del pintoresquismo de la representación turística y literaria.

Lado B

Castillos empieza con una escena familiar: Elvira y Julián eligen el destino de sus próximas vacaciones en base al tópico –“Por eso surgió Uruguay, por el carnaval. Brasil no era una opción: el sambódromo, toda esa alegría traspirada” (Craig: 13). Contra el exceso de la frontera más brava, Uruguay “era a la vez igual y diferente; era como reflejarse en un espejo abollado” (17). Esta imagen corresponde al momento anterior a la llegada; hasta el río, donde, sostiene Julián frente a su hija Sofía, “no había cocodrilos tampoco, puede que hubiera, sí, algún tesoro de piratas. Algún esqueleto, eso seguro. Con un parche negro en el ojo vacío, con un diente de oro todavía clavado en su mandíbula muerta” (23). El modo del relato es una cuestión de perspectiva. Para Sofía “esas cosas existían en los cuentos” (23). Julián, en cambio, fabula porque es lo que hace como escritor y como padre. Los hijos son una oportunidad para el relato que los entretiene, los duerme, les calma los miedos. La relación de Julián con la escritura, los hijos y la

familia invierte la de Lucas, como el Uruguay de *Castillos* altera el de *La uruguaya*.

A lo largo de toda la novela, Julián imagina argumentos; sus problemas de escritor tienen más que ver con la resolución de las tramas que con las condiciones materiales que preocupan a Lucas. Mientras planea las vacaciones, se plantea uno: “Quería escribir un cuento que provocara ese extrañamiento sencillo de *La dimensión desconocida* o de los cuentos de Ray Bradbury” (12). Las diferentes formas de producir ese efecto hacen que *Castillos* se mueva hacia afuera del tópico uruguayo de la narrativa argentina. Esta novela cierra la serie como su lado B. Para Mairal, la otra orilla es el lugar de “prodigios discretos”, a partir de Borges, o del exotismo contenido del pintoresquismo aprendido en los paisajes del siglo XIX. Craig parte del lugar común, pero cambia el sentido de la categoría: el efecto extraño que produce la literatura no es color local sino un modo narrativo. *Castillos* trabaja la advertencia que Enzo, el amigo radicado en Uruguay, le hace a Lucas en *La uruguaya*: “Es como un lado B del Río de la Plata, el otro lado [...]. Hay que tener cuidado con Uruguay, sobre todo si venís pensando que es como una provincia argentina pero buena” (143).

La certeza de esqueletos en el río no lleva al realismo, a la denuncia, a los muy concretos fantasmas –y cuerpos– del pasado histórico porque se enmarca en la fuga hacia la fantasía de los cuentos de Julián. Lo extraño no son los hechos, ni la mirada turística, sino el modo de contarlos, el resultado de un procedimiento. Una vez en Uruguay, la serie se amplía: en un parador de la ruta, hay un chico de ojos amarillos que señala pájaros muertos; en el almacén, llaman la atención las ligeras variaciones en los productos locales, pero lo verdaderamente extraño es que “daba la sensación de estar rodeado de vapor o de niebla, en un lugar desenfocado” (Craig: 48); el carnaval no es exótico, sino una amenaza, “la presencia de un aura oscura entre tanto día de sol” (67). Su imagen más precisa, producto de comentarios y rumores, opera sobre el núcleo duro de la representación uruguaya:

una pasta que mezclaba caballos muertos con uruguayos borrachos trepándose a camionetas en la ruta. Los tipos más tranquilos del mundo masticando cartílagos de poni, manoseando turistas y pegándoles trompadas a la chapa de un camión. Tiros de escopeta. Todo por el carnaval (68).

El exotismo contenido que justifica la predilección de Uruguay sobre Brasil se desmonta. Sin embargo, no lo interrumpe el mismo tipo de inquietud que en las escenas anteriores, sino otra que viene del pasado y los relatos fundacionales de esta zona: la orgía antropófaga de Ulrico Schmidl, Hans Staden y la reelaboración que hace Saer en *El entenado*. En esta última versión, sobre todo, el contraste entre la apariencia, incluso la identidad, tranquila que de pronto se convierte en otra cosa. En Saer, se puede sospechar, es una performance identitaria de los colastiné. En Craig, la puesta en escena es más bien cinematográfica.

Castillos, la ciudad vecina de donde viene la amenaza que invade la playa en carnaval, es “un sitio de mentira, puesto ahí, un montaje escenográfico” (187). De ese ámbito, entonces, viene la categoría que la novela usa para nombrar las desviaciones con que este Uruguay rompe las expectativas de los veraneantes. “Así pasaban las cosas también, extrañas y sencillas, siniestras” (164). No hay prodigios discretos que vengan de Borges porque el tono y las referencias culturales son otros. Julián lee *El cine según Hitchcock*, la larga entrevista de Truffaut que establece el lugar del director como autor cinematográfico y los fundamentos de un estilo que se convierte en género. La percepción de Julián está modelada por esta perspectiva: “Uruguay era raro. En el libro, Hitchcock y Truffaut mencionan un concepto freudiano. No lo nombraban como lo nombraba Freud, pero hablaban de lo mismo. Julián lo había estudiado: lo siniestro. [...] Uruguay era siniestro” (157). El pasaje de lo raro a lo siniestro es una variación genérica. Julián no vuelve directamente a Freud, sino a la categoría estética derivada y, sobre todo, a sus producciones. El libro sirve de referencia, pero la explicación remite a un material menos prestigioso y más transitado, que es el terreno común en el que padres, hijos y lectores pueden disputar la interpretación de lo indeterminado: *Scooby Doo*.

En *Scooby Doo* siempre aparecían monstruos y fantasmas que aterrorizaban a un pueblo y que, después de un rato, se revelaban artilugios y disfraces humanos. Las luces y los ruidos de la noche, eso que los había despertado, a Elvira y a Julián les habían sonado familiares al principio. Eran linternas, eran disparos, eran perros. Eran luces y ruidos de la noche. Para Sofía habían sido fantasmas que después se convirtieron en gente; para ellos, todo lo contrario (165).

Lo familiar que se des-familiariza o lo no-familiar que se incorpora a la normalidad; Uruguay es una forma enrarecida de la Argentina y de su representación convencional; las vacaciones son el extrañamiento de la cotidianeidad. Sin embargo, no dejan de ser escenario de la vida familiar. En el final de la novela, ante la ausencia de una verdadera posibilidad de regreso al hogar anterior, el auto gira para volver a la casa de veraneo. En el baúl, el chancho que cazó Julián en una aventura que es parte del tiempo raro es objeto de una planificación culinaria que define el mecanismo: “agregarle lo imprescindible para disimular su gusto salvaje” (Craig: 194); participar de ese orden diferente sin que deje de serlo.

Mark Fisher propone una variación del concepto de Freud para dar cuenta de lo que no puede asimilarse ni reconciliarse con el orden doméstico. “Extraño” es el modo narrativo y de percepción con que se puede definir la forma en que Craig fuerza la práctica del género: las irrupciones fantásticas se vuelven permanentes, pero el relato no se corre hacia lo maravilloso, que en las teorías de Todorov y Jackson marca el límite en que lo sobrenatural se naturaliza. Al contrario, la experiencia uruguaya es la disrupción constante; el cruce de las fronteras del río, lo racional y los

géneros. “Raro, inclasificable” (Craig: 189), dice Julián, que usa la palabra reiteradamente, aunque crea que es un término de moda que no significa nada. “Raro” también es uno de los modos que Fisher incluye dentro de lo extraño: la sensación de algo que no debería estar ahí, una perturbación por exceso, diferente de las formas de ausencia que producen la inquietud de lo espeluznante, que es su otro modo. Uruguay en Punta Rubia es raro por sus apariciones: el niño al costado de la ruta, los perros de ojos amarillos, la gente que viene de Castillos a convertir el carnaval en un peligro, los que bajan a la playa cuando está a punto de largarse una tormenta.

Como modo narrativo, lo raro tiene otro sentido; “suele ser una señal de que estamos en presencia de algo nuevo. [...] es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos” (15), dice Fisher. Los materiales de los que surge esta elaboración corren los límites de la concepción de la realidad y los que separan los géneros; se pierden las fronteras reconocibles entre terror y ciencia ficción y las que distinguen al conjunto de las manifestaciones artísticas presuntamente ajenas a sus esquemas. En literatura, lo raro de Fisher es el *weird*, categoría que abarca desde H.P. Lovecraft a la nueva ola encabezada por escritores como M. John Harrison y J.G Ballard en la década de 1960, y su renovación contemporánea, conocida como *new weird*. Julián omite esta categoría, que debería remplazar a las que cuestiona: lo raro, que no significa nada, y lo siniestro, que Truffaut y Hitchcock llaman de otra manera que él no menciona. *Castillos* es rara porque no es una novela fantástica, pero las cosas pasan, a la vez sencillas y siniestras.

La articulación que propone el *new weird* entre los mundos imaginarios y el mundo conocido con una impronta política, que cuestiona la asociación entre literatura de género y evasión, no resulta tan distante del fantástico rioplatense, al menos de algunos de sus usos.³ Sin embargo, en el ámbito latinoamericano, el término suele dar cuenta de la emergencia de un conjunto de textos cercanos a la ciencia ficción y los imaginarios de la anticipación espeluznante o de la fantasía que no toma la irrupción como ruptura ni la naturaliza –que no es, en definitiva, ni fantástico ni maravilloso. La forma enrarecida de lo raro que es el *new weird* viene de otro ámbito cultural y lingüístico, como el cine de Hitchcock o *Scooby-Doo*. Lo que parece fuera de lugar actúa en contra del color local. *Castillos* le hace justicia al

³ La asociación entre género y evasión muestra la diferencia entre la inscripción del género en dos sistemas diferentes. Mientras que, en la literatura inglesa, donde el *new weird* tiene su primer contexto de emergencia, se refiere al vínculo con el mercado; en el Río de la Plata, donde no existe este nicho de género, la evasión es la condena que pesa sobre el acercamiento a estas discursividades de escritores como Borges y Bioy Casares. Sobre esto, Rivera (1974). Como panorama del género en ambos contextos, las antologías *The New Weird* (2008), de Jeff y Ann VanderMeer, que trata de entender un fenómeno nuevo y fijar el género, y *Paisajes experimentales* (2020), organizada por Juan Mattio, que traza el mapa de la circulación y apropiación del género en la Argentina.

despropósito de que Borges se haya vuelto cita obligatoria del lugar común localista; corre también el límite entre lo que corresponde a diferentes sistemas literarios.

Sin embargo, mientras en su formulación original, el *new weird* oscila entre la ciencia ficción y el terror; los géneros que intervienen en *Castillos* remiten a una diferencia geopoética y a Borges. El fantástico de prodigios que irrumpen en el mundo conocido sin producir horror se entrecruza con el relato de aventuras. Julián y Elvira eligen su destino de vacaciones por su discreción frente a Brasil, pero también “porque, para ir a Uruguay, tenían que viajar” (17). Si por su distancia y su fin turístico, el cruce del río no se parece demasiado a las grandes empresas que desafían a los héroes del género, la escena en que ponen el dedo en el mapa para definir a dónde ir, como en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, establece una referencia que funciona como marco genérico. El mapa es de Google; la superficie, una pantalla, pero el gesto los desvía de los destinos y la trama del turismo. Punta Rubia es una elección extraña frente a Montevideo, Colonia, las playas habituales; cuando se aíslan sus componentes mínimos, el viaje está a la par de Conrad y de las aventuras que empezaba a lamentar como pérdida: “Vamos a tomar un barco, vamos a cruzar un río, vamos a ir al mar” (13).

La novela responde a la aparente imposibilidad de esta trama en el mundo mapeado por Google, después de la puesta en cuestión de la posibilidad de la experiencia y en un espacio turístico cercano. La clave está en la narración. Por tercera y última vez, como en Conrad, que traslada la aventura al desafío de narrar lo que no se entiende y de explorar la oscuridad en el interior de sus personajes. En Craig, está dada por la continuidad entre el fantástico y el tiempo de la aventura; dos formas que rompen la cotidianeidad: la experiencia de lo raro contada con la forma híbrida del *new weird*. En el camino de regreso de Valizas, donde la familia va a pasar el día, un atajo conduce a lo desconocido: “En el GPS, el autito azul deambulaba por una mancha amarilla sin caminos” (96). Lo raro es perderse en un mundo cartografiado y accesible mediante dispositivos de uso cotidiano. El escenario de la aventura es producto de una perspectiva que hace del paisaje vacío una irrupción que inicia la serie de apariciones: las ráfagas de luz, “algo raro: un movimiento fantasma, desperdigado”, “los zombis, las bestias y los monstruos que se veían de las ventanillas” (97).

En la mancha amarilla del GPS se encuentran tres modos del relato. La zona a la que se refieren como “pastizales” o “campo” (96) corresponde al exotismo y el color local; el clima enrarecido que provoca prepara para lo fantástico y la combinación de la doble inquietud convierte la experiencia cotidiana en “un despropósito. Un exceso de aventura” (169). “Ya habían pasado el límite”, concluye la frase anterior; nada acá es discreto. La luz sobrenatural, que en Mairal es la forma fantástica de resolver el deseo del hombre casado por el retorno al paraíso perdido de la juventud a través del “portal”, es uno de los fenómenos sin interpretación ni resolución con que

la novela de Craig produce el efecto de *La dimensión desconocida* al que aspira Julián en su ficción.

Cabe la posibilidad de la sugestión, como en *Otra vuelta de tuerca*, aunque los materiales sean otros. Espectadores de *Scooby Doo* y *La dimensión desconocida*, lectores de las elucubraciones de Hitchcock y Truffaut sobre el *suspense*, autores y receptores de fantasías escapistas, los miembros de esta familia ven raro. Las diferentes interpretaciones se distribuyen por generación. Los padres experimentan un fantástico contenido, de ruptura de la cotidianeidad, cercano a la tradición rioplatense, mientras que los hijos participan del imaginario más concreto y desbocado de la cultura de masas. Unos y otros comparten la experiencia de la aventura, que se impone al fantástico. La percepción cambia cuando salen de la mancha amarilla: “Con la tranquilidad de no estar en el medio de la nada, llegó la racionalidad” (Craig: 98). La indeterminación se procesa como prueba superada: “habían vivido una aventura. Habían visto esas figuras los dos, los movimientos bruscos, los espasmos y los ojitos brillantes; habían tenido la sensación compartida de enfrentarse al miedo juntos y escapar, como en una película. [...] Les gustaba no estar del todo seguros, anclarse en esa posibilidad” (98).

Fantástico y aventura son dos formas de salirse de la cotidianeidad, diferentes de la ruptura programada del turismo y las vacaciones. A grandes rasgos, la aventura sería la trama principal en la que irrumpen episodios fantásticos; de ahí vienen la estructura y el ritmo del que se contagia la voluntad de los personajes; de lo fantástico –como modo, en términos de Jackson–, la inflexión particular de la “peculiar y rara forma de acontecer” (131) que define la aventura según Auerbach. Los motivos del viaje; el robo, que es uno de sus episodios principales, y la forma del regreso corresponden a la forma intencional del desafío a lo largo del que surgen pruebas que se superan para volver a casa. Lo que cambia en estos episodios del siglo XXI en tierras cercanas es que los encuentros fortuitos que definen el género se experimentan bajo la forma de lo extraño, lo raro, lo siniestro.

El giro de un modo a otro es visible en la gradación del espacio-tiempo extraño. La playa es, en principio, la anti-aventura: “El tiempo en la playa pasaba lerdo [...]. El tiempo en la playa pasaba lánguido y cremoso. El tiempo en la playa no le importaba a nadie” (Craig: 64). Sin embargo, sobre ella, pesa la amenaza siniestra del carnaval que tiene su anticipo en el robo que también es una irrupción en la casa y el orden de las vacaciones. Si en la novela de Mairal el robo se integra a una trama sentimental de orgullo herido y desarreglo familiar que termina con el retorno del héroe vencido por las calles de Buenos Aires; en *Castillos*, es aventura *weird*. En primer lugar, porque pertenece a un tiempo diferente: ocurre durante la tormenta que deja a Punta Rubia sin internet ni teléfono ni radio y produce una situación particular para la familia que queda varada sin plata ni documentos, a la espera de una resolución policial que se demora. El episodio articula lo raro que es, como la mancha amarilla, una experiencia

del vacío. Después de la tormenta, en Punta Rubia “[n]o había nada” (117); después del robo, la familia no tiene nada: “Los teléfonos, las billeteras, la plata, las tarjetas, los documentos. Esas cosas eran todo. No se podía vivir sin esas cosas” (111). El vacío del espacio se traslada al tiempo de vacaciones. En la novela de Craig, como para Bajtin, que define este modelo para la novela griega, el tiempo de la aventura es un “hiato extratemporal” (242) durante el que no rige la causalidad, sino que los sucesos irrumpen, gobernados por fuerzas irracionales, igual que los episodios fantásticos.

La otra aventura asociada al robo se organiza según el orden de los géneros; no el fantástico o el *weird*, sino el par binario masculino-femenino como se entiende en la forma tradicional del género, ahora sí, de aventuras. Julián se imagina a sí mismo como el protagonista de una película de acción, lo que provoca la transformación encadenada de su identidad como personaje, su percepción y la trama de la novela. Primero, pasa a llamarse Daniel Estil porque, cuando hace la denuncia, se le ocurre decir el nombre del escritor, que es otra referencia a la cultura de masas, pero desplazada de las referencias principales hacia una variedad contemporánea de la “light holiday literature” (Conrad: 4) que lee y actúa el aventurero *Lord Jim*.

En la transcripción que hace la policía, el nombre se acriolla. Tomo prestado el término que usa Sarlo (2003b) para referirse a la operación de Borges en *Historia universal de la infamia* porque se trata de eso; no de acriollar el *new weird*, sino de un uso de Borges muy diferente del lugar común del imaginario uruguayo. Si en ese primer libro de cuentos, las tramas se tomaban prestadas de fuentes ya establecidas —la *Enciclopedia Británica* como repositorio de núcleos narrativos—, Craig y Julián abrevan en otra fuente: el cine de Hollywood. La última irrupción rara son las pelusas en el aire que “seguro eran semillas desgranadas, pero a Julián le parecían los restos de una explosión. La música y el entusiasmo lo trasportaban al póster de una película de acción” (Craig: 175). El último espacio-tiempo raro es la excursión de cacería a Castillos, “un montaje escenográfico” (187) para la aventura de cacería que imita a la ficción: “Dejar a su familia esperando, mentirles para acercarse a lo que había leído y supuesto. En historietas y películas, en Hemingway y London” (178). Las fuentes se mezclan: historietas, aventura de calidad literaria, la épica clásica: “Elvira había esperado a Julián como las mujeres esperaban en los libros” (183). Julián no es Odiseo ni el héroe de una película de acción; participa de una aventura rara que incorpora materiales del fantástico y el horror en una estructura que altera el modelo y sus réplicas masivas: falta el remate; no hay regreso ni reinstauración del orden, claves en ambos registros.

La desviación se plantea como problema narrativo. Julián recuerda un episodio de su infancia que no logra articular como relato porque “la historia no se sostenía, era una anécdota demasiado pobre, sin remate” (Craig: 50). Se enfrenta a lo mismo en uno de los cuentos que imagina; se traba en el punto en el que puede o no pasar algo: unos chicos encuentran un mono que “tenía que ser para ellos un puente hacia una aventura que no pasara;

tenía que sostener en los chicos una ilusión que no se concretara nunca” (19). *Castillos* resuelve el problema con la transformación de la estructura en base a otros materiales de la misma procedencia. En *El cine según Hitchcock*, que Julián comenta como si subrayara citas de autoridad que sostienen su relato, lee que “Hitchcock le decía a Truffaut que el argumento en esa película y en todas las otras que había hecho tenía más que ver con la omisión que con la narración” (100) y concluye: “Lo único importante era la tensión” (101). La resolución, o su falta, deciden el género. Lo extraño, como modo y efecto narrativo, es esa dimensión desconocida de la indeterminación, no solo entre lo natural y sobre natural, sino entre el tiempo vacío de la cotidianeidad y el de la aventura.

El hiato del que da cuenta Bajtín no afecta el tiempo biográfico, del que se separa. Al contrario de lo que ocurre en la novela de Mairal, las aventuras uruguayas de *Castillos* no alteran la unidad social y afectiva de la familia, que nada más traslada su residencia. La reubicación familiar en Uruguay es el cierre de otras dos novelas sobre el cruce: *El Dock* (1993), de Matilde Sánchez, y *Acá todavía* (2016), de Romina Paula. Sin embargo, el tiempo intermedio que ubican en el país vecino no es el de la aventura, sino la trama biográfica en la que se constituye el vínculo y la familia toma su forma definitiva. El tiempo vacío de las irrupciones no introduce cambios en la identidad de sus héroes, como en estas, pero tampoco les permite volver al orden anterior, como en modelo de Bajtín: la suspensión temporal de la aventura se resuelve como indeterminación fantástica.

Bien mirado, el giro extraño de la novela de Craig exagera algunos componentes del tópico uruguayo. En “Canelones 94”, incluido en *La canción de las ciudades* (1999), de Matilde Sánchez, otra playa apartada en el país vecino es el escenario de una aventura orientalista con palmeras y camellos; todo el espacio es como la mancha amarilla en un tiempo anterior a los mapas digitales. *El Dock* también suprime el regreso y reorganiza los vínculos familiares como un lado B de lo que eran o deberían ser. Lo raro es un atributo oriental en todos los textos. *Castillos* acumula esos elementos, los combina y corre el límite del extrañamiento; explota todo su potencial de significación. Más que el lado B, la otra cara de los discos, la novela es la compilación de *rarities*, los materiales que habían quedado afuera. El tópico del cruce a Uruguay se cierra con el remplazo de lo que es extraño porque es diferente por lo que es, simplemente, extraño: una forma del acontecimiento, una sensibilidad, un género.

* **Mercedes Alonso** es Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde desarrolla sus estudios de Doctorado en Literatura. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes-Audiovisuales y en el Nivel Medio. Investiga el campo de la literatura rioplatense contemporánea y, especialmente, sus formas de representación de la espacialidad.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2007). "Una 'jirafa de cemento armado' a orillas del 'río como mar'. La invención literaria de Montevideo". En Javier de Navascués (ed.). *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana.
- Auerbach, Eric (2014) [1942]. *Mimesis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1989). "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balderston, Daniel (2000). "Gauchos y gaúchos. Excursiones a la frontera uruguayo-brasileira". En *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos. 77-93.
- Barrenechea, Ana María (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Iberoamericana*, N° 80, Vol. XXXVIII. 391-403.
- Borges, Jorge Luis (2010) [1925]. "Montevideo". En *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- Chejfec, Sergio (2005). "La parte por el todo. Alegato oriental". En *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma. 35-42.
- Conrad, Joseph (2002) [1900]. *Lord Jim, a Tale*. Hertfordshire: Wordsworth.
- Craig, Santiago (2020). *Castillos*. Buenos Aires: Entropía.
- Culler, Jonathan (1981). "Semiotics of Tourism". *American Journal of Semiotics*. N°1/2, Vol. 1. 127-140. DOI: 10.5840/ajs198111/25
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Mairal, Pedro (2016). *La uruguaya*. Buenos Aires: Emecé.
- Moguillansky, Marina (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Rivera, Jorge B. (1974). "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40". En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós.
- Rosa, Nicolás (2006). "Una teoría del naufragio". En *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 9-42.
- Sarlo, Beatriz (2003a). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2003b). "Respuestas, invenciones, desplazamientos". En *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión. 31-67.
- Silvestri, Graciela (2004). "Por qué los porteños soñamos con Montevideo". *Revista Todavía*. N°9.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Villanueva, Graciela (2013). "El Uruguay de Borges: un justo vaivén de la aproximación y de la distancia". *Cuadernos LIRICO*, N°8. DOI: 10.4000/lirico.907
- Waldegaray, Marta Inés (2013). "Travesías literarias entre dos orillas". *Cuadernos LIRICO*, N°8. DOI: 10.4000/lirico.1033



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons