

Puerta falsa. Fantasías porteñas sobre el espacio-tiempo uruguayo

Mercedes Alonso
Universidad de Buenos Aires-FFyL

“Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente. / Eres nuestra y fiesterera, como la estrella que duplican las aguas” dice el poema “Montevideo” (*Luna de enfrente*, 1925) de Borges al que recurre Lucas, el protagonista de *La uruguayaya* (2016) de Pedro Mairal, para hablar sobre la ciudad a la que viaja. Al menos en la literatura, la representación que los porteños se hacen del Uruguay está atravesada por los textos anteriores mucho más que por la experiencia. El imaginario argentino sobre el Uruguay es un tópico, según Marta Inés Waldegaray (2013), el “locus metafórico por excelencia de la literatura argentina”, según Sergio Chejfec (2005: 36). Del otro lado del río se encuentra la preservación del pasado urbano y sus formas de sociabilidad, sutiles diferencias que hacen de Uruguay un destino propicio para fines recurrentes: el turismo, las fugas criminales, las huidas del mundo. Aunque en la literatura y en la crítica parezca involucrar a los dos países, se trata de una representación específicamente porteña sobre Montevideo. El imaginario no es nacional sino regional y como tal forma parte de la construcción imaginaria del área rioplatense.

Dos novelas recientes, *La uruguayaya* (2016) de Pedro Mairal y *Acá todavía* (2016) de Romina Paula, me permiten comprobar la vigencia del tópico e introducir dos inflexiones teóricas tentativas pero productivas. Por un lado, considerar la imaginación del Uruguay desde la Argentina como una forma de orientalismo tal como lo define Said (2002). Más allá

del juego entre “oriente” y “Banda Oriental”,¹ el Uruguay visto desde la Argentina es un conjunto de referencias más que un lugar real, acumulación de lecturas y reescrituras antes que observaciones del mundo extratextual. La representación, sin embargo, se encuentra en los textos y fuera de ellos, en un imaginario al que la literatura recupera a la vez que contribuye a formar y que parte de una experiencia histórica que no es la relación imperial, sino una diferencia imaginaria de poder que es su versión burlesca: desde la Argentina, Uruguay es la “provincia rebelde”, nunca del todo seccionada y siempre en estado de minoridad. En ese marco, se comprueba el intercambio desigual, hay muchas más representaciones argentinas del Uruguay que a la inversa.

Segunda inflexión teórica. Puesto que Uruguay, y particularmente Montevideo, es un espacio imaginario que subsana una carencia o un conflicto que está presente en la orilla argentina, su diferencia compensatoria podría ser pensada desde un esquema similar al que Raymond Williams desarrolla para analizar la formación de las ideas del campo y la ciudad: “sentimientos intensos” que se depositaron “sobre los asentamientos concretos” (2001: 25). Por un lado, el campo como “idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple” y la ciudad como “centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces”. Por otro, “un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición” y “el atraso, ignorancia y la limitación”. En la imaginación literaria porteña, el Uruguay cumple la función del campo porque fusiona el atractivo de lo sencillo con el atraso.

En las novelas que selecciono, esta idea produce una imagen temporal que se representa en el espacio, sea este urbano –autos, construcciones– o natural –la preservación

¹ Matilde Sánchez trabaja este juego en “Canelones, 94”, el segmento uruguayo de *La canción de las ciudades* (1999).

de la naturaleza que Silvestri (2004) ve cifrada en el paisaje de la costa parquizada del Río de la Plata cuando analiza, ella también, representaciones porteñas de Montevideo. Se produce también una paradoja: en el estancamiento uruguayo anclan proyectos de futuro; el país vecino es una utopía y una ucronía. Cuando Lucas en *La uruguaya* cita el poema de Borges, pone dos ideas en el centro de la representación: “el aire duplicado” y “la capital uruguaya como una Buenos Aires del pasado” (LU: 75).² Explicita la tradición en la que se inserta y remite a todo el imaginario borgeano sobre Montevideo en el que Lucas proyecta el propio. En un artículo dedicado al tema uruguayo en Borges, Graciela Villanueva (2013) puntualiza una serie de tópicos recurrentes en cuentos, ensayos y poemas: Uruguay es más bravo, el tiempo pasa de otra manera, allí ocurren “prodigios discretos” (8), es el refugio de traidores y prófugos. En torno a la reutilización de esas ideas, se forman las tres coordenadas de representación que comparten las novelas: el espacio exótico, la temporalidad desfasada y una forma alternativa de la realidad.

Pasado, futuro, utopía

Las dos novelas son objetos muy diferentes y por eso comprueban la extensión del tópico. La novela de Mairal es un producto inserto en el mercado porque la edita Emecé, porque fue éxito de ventas pero también por la trayectoria de Mairal como autor desde el Premio Clarín de Novela hasta la insistencia presente en la idea de profesionalización. La novela de Paula, en cambio, funciona en otro circuito; está publicada en una editorial independiente, Entropía, que lleva el resto de su obra literaria y teatral, siempre atravesada por una idea de lo artístico

² Indico LU para *La uruguaya* y AT para *Acá todavía*.

desligada de la profesionalización en términos económicos. Estas posiciones en el campo literario están inscriptas en la trama de las novelas: *La uruguaya* es la historia de un escritor que intenta profesionalizarse mientras que los personajes de *Acá todavía* pueden desentenderse de lo económico: “esta es una parte de la ciudad en la que la gente no pasa hambre y para las fiestas se comporta como si fuera Europa o Estados Unidos” (AT: 19).

Las dos, sin embargo, cuentan la misma historia: un proyecto de futuro obliga a cruzar el río. En *La uruguaya*, Lucas Pereyra viaja para buscar los dólares que cobró como adelanto por unos libros y que hizo depositar en una cuenta uruguaya para evadir las regulaciones que en Argentina obligan a pesificar los ahorros al precio oficial que es inferior al posible en un circuito alternativo en el que podría vender sus dólares, ganar con el cambio y vivir de escribir. Uruguay es una utopía de supervivencia, una módica especulación. La figura que define su viaje es la escapada: la trampa económica se completa con la trampa amorosa, buscar a una mujer llamada Guerra que conoció en un viaje anterior. En *Acá todavía*, Uruguay es el lugar de tránsito entre tiempos y familias. En la primera parte, “Todavía”, Andrea espera la muerte de su padre en Buenos Aires. En la segunda, “Acá”, arroja sus cenizas en Montevideo y busca al hombre del que está embarazada. Uruguay es una salida de la familia, como en Mairal, pero para formar una nueva. Uruguay hace posible la maternidad, es un nuevo hogar, espacio y vínculo.

Aunque parezcan opuestos en sus objetivos, los viajes coinciden en la reiteración de la estructura clásica del viaje –alejarse para volver enriquecido– bajo una forma módica (*La uruguaya*) o afectiva (*Acá todavía*). En *La uruguaya* el propósito fracasa, a Lucas le roban los dólares y su esposa descubre la infidelidad. La utopía revela su carácter de lugar común sin sustento, efecto de la mirada exotista: “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), como sostiene Enzo, el amigo argentino que vive en Uruguay y que se permite desmitificar el lugar común. La derrota aproxima esta novela a la de Paula. Lucas vuelve a Buenos Aires para reorganizar sus vínculos familiares –la crianza compartida con la madre y su nueva pareja– y con el espacio –un departamento en Villa Crespo, el reverso de la utopía económica uruguaya.

El problema en *Acá todavía*, en cambio, es de los afectos. El viaje a Uruguay y el proyecto imprevisto de maternidad habilitan la salida de los espacios que en Buenos Aires ilustran la ruptura o la falta de vínculos: el hospital donde Andrea comparte habitación con el padre internado y los monoambientes donde viven ella e Iván, el ambulanciero con el que tiene una relación fugaz pero que participa de su embarazo. Si el suyo está “al límite de lo habitable” (AT: 107) no por la “falta de recursos sino más bien la de amor, a las cosas, a algo” (108), el de ella es un espacio íntimo, marcado por el “olor a cautivo, a mi detención, a mí detenida, capturada” (134) pero igualmente unipersonal.

La utopía uruguaya consiste en la construcción de una forma familiar alternativa, no dictada por las convenciones y mandatos sociales, y la búsqueda de un marco espacial acorde. En el país extranjero es posible repactar los roles y las instituciones. El proceso se proyecta en la exploración de una serie de casas conectadas por el personaje de Iván en las que se espacializan diferentes formas del vínculo familiar: la casa de la abuela en el garaje de la antigua casa familiar, la de la familia ensamblada de la madre y el cuarto en el fondo de esa casa donde vive él. Todas, por oposición a las moradas porteñas, ponen en primer plano el vínculo afectivo y espacial. La vivienda de la abuela es el lugar de decantación del pasado – “se fueron yendo todos y ahí ya tuvimos que reducir. Y me quedé yo, de este lado quedé yo”

(AT: 180)–; la de Iván, “algo anexado” (AT:190), una casa-hijo conectada por cordón umbilical con la principal, cargada de presencia familiar. Las tres organizan el deseo uruguayo de maternidad que se concreta en otra construcción, la que Andrea visita con Iván al final de la novela: un edificio hecho en torno a un árbol en el que ella proyecta la utopía, una inevitabilidad de la naturaleza –el hijo, el árbol– a la que se decide amoldar lo otro –la familia, la construcción. “Poblar sin invadir, adecuarse sin poseer, apropiado, propio, afín” (227). *Acá todavía* traslada la preservación del entorno natural que forma parte de la representación convencional del Uruguay (Silvestri 2004) sobre el plano afectivo, hace coincidir una figura del paisaje con el cuerpo materno.

Espacio: cultura y naturaleza

Las utopías familiar y económica se construyen en función del imaginario porteño sobre el país vecino. Uruguay no es un decorado sino un sistema de representaciones que interactúa con las aspiraciones de los personajes y sus itinerarios. Para Lucas, la fantasía empieza con la desidentificación que le permite el viaje al extranjero, no específicamente Montevideo. La sala de espera de Buquebus, que aglomera identidades diversas, “unas parejas brasileras, unos franceses, y algún acento de provincia” (LU: 9); la terminal de Tres cruces en Montevideo, “esa mezcla de terminal y shopping” (46) y el hotel en el que se aloja con una identidad falsa son espacios que Lucas aprovecha intencionalmente para dejar su identidad de hombre argentino casado y evadir los controles bancarios y matrimoniales.

Por un lado, la escapada, el imaginario común a todos los viajes. Por otro, la especificidad uruguaya, un exotismo de lo cercano que se asienta en el paisaje.

¿Qué sería lo que tanto me 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, lo africano, el “costado medio cubano” (26), “una premonición brasileña” en chicas “con un costado afro” (46) señalan la diferencia con el lugar de origen. Aunque la imagen sea más bien tropical, participa de esa práctica del orientalismo que permite comprender la otredad mediante imágenes establecidas. El tiempo que el viaje evoca, el verano cuando conoció a Guerra en la playa de Rocha, también es exótico; un tiempo de ocio, fuera de lo normal, y ubicado en el pasado de juventud pre-matrimonial. De vuelta a Raymond Williams, existe una relación entre la nostalgia de quien evoca y la construcción idealizada del campo.

La diferencia uruguaya viene de la playa del pasado y se extiende a la ciudad presente:

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 (LU: 46).

Lo exótico de Montevideo es que sea el doble extrañado de Buenos Aires, como los edificios gemelos que describe Lucas, El Palacio Salvo y el Barolo. La disposición en espejo forma “un portal de entrada al Río de la Plata” (72), el anuncio de otra dimensión. *La uruguaya* reparte la representación del espacio entre dos formas de la imaginación: lo típico y lo fantástico, ambas deudoras de un punto de vista particular. Montevideo es “una ciudad

imaginaria en un país limítrofe” porque Lucas “Estaba enamorado de una mujer y enamorado de la ciudad donde ella vivía. Y todo me lo inventé, o casi todo” (49). La tipicidad apela a referencias reconocibles y al color local de los espacios, los menús repletos de chivitos y chajás y el énfasis en los localismos lingüísticos, convenciones que provienen de representaciones concretas: las imágenes de la ciudad que Guerra le ha ido enviando a Lucas y dos textos a los que remite explícitamente cuando se detienen sobre el edificio de la Universidad de la República, el billete de quinientos pesos y la literatura de Onetti.

Si la percepción del tiempo uruguayo está mediada por Borges, la del espacio viene de *El pozo* (1939) y especialmente del momento, que Lucas cita entero, en que Eladio Linacero hace caminar a su mujer para mirarla desde la rambla. Es una de las pocas escenas de la novela que transcurre en Montevideo; la selección de Lucas responde al deseo de tipicidad propio de su mirada turística, exotista, orientalista y a la voluntad de establecer una filiación literaria. La rambla que da sobre el río, como el Palacio Salvo, conecta con Buenos Aires donde Onetti escribe *El pozo* e inscribe una representación de Montevideo. Si Onetti inventa una narrativa urbana,³ también inventa una idea de Uruguay que, según Chejfec (2005), es la que aceptamos los argentinos. Lucas conoce esa representación y cruza el río para ponerla a prueba; hace un uso consciente de la convención mediante el cual Mairal se inscribe en una tradición prestigiosa.

Andrea también ingresa a Uruguay por sus espacios reconocibles –la playa en el norte, la rambla en Montevideo– pero la novela se despega de la mirada turística cuando se desplaza a zonas menos habituales, el bar frecuentado por artistas del teatro Solís despliegan la

³ Sobre la intervención de Onetti en el contexto literario de la década de 1930 véase Rama (1973).

imaginaria cordialidad de pueblo; Villa Española, el barrio donde vive Iván con una calle de “asfaltado viejo” (AT: 155) y zanjas llenas de ranas, y finalmente Reartes, donde está el resto de la familia y donde la plaza, “un círculo de pasto amarillento en una rotonda” (182), sienta posición contra todo pintoresquismo.

El espacio, sin embargo, reitera el tópico exotista –“algo de la proximidad, de la influencia del Brasil, del trópico” (AT: 221)– con énfasis en la presencia de la naturaleza. Si “acá [en Buenos Aires] es como si no estuviéramos sobre el río” (97), en Uruguay es una presencia constante: “me envuelve una ventolera brava que imagino viene del mar. Del río. Del río mar” (148). La representación es específica de la novela porque coincide con las imágenes de la maternidad, un estado místico que conecta con la naturaleza –“todo lo bueno y sólo lo bueno me inunda, sin rebalsar, me colma, se me mete, el verde, el espesor, cunde, cimenta, expande, provee. Los árboles, la plantas, me importan más que nunca y vaya uno a saber por qué” (175). Estas imágenes confluyen en la construcción con árbol del final. Uruguay es habitable por la naturaleza que es parte de la mirada exotista y el imaginario turístico pero que, superpuesta a la maternidad, cambia de trama; no sugiere solo descanso o recreación sino permanencia. “Las edificaciones humanas que reconocen la preexistencia de árboles y les son construidas alrededor ya me dan buena espina, sensación de hogar” (225).

No se trata, por otra parte, de la naturaleza pintoresca sino salvaje. El jardín de la casa de la abuela de Iván, que es como un borrador de la casa soñada, muestra el contraste:

empieza aseado de podadora hasta que se lo deja de asear y a partir de algún momento, decidido por alguien, unos metros por detrás de la ropa tendida, se marca una rigurosa línea a partir de la cual el verde deja de ser domesticado y surge, crece, se despliega, explota (174).

Lo vegetal remite a otra temporalidad. Así como en *La uruguaya*, el narrador señala que “En Uruguay conviven todos los tiempos” (LU: 103), el jardín de *Acá todavía* conecta con el pasado y con la familia de Buenos Aires –“Esto me trae el fondo de casa de mi propia abuela en provincia; es un buen augurio, no puede no ser” (AT: 158)–, pero también con el futuro en la idea de augurio. Ahí cabe todo el Uruguay y su multiplicidad temporal: lo primitivo del exotismo, la versión antigua de Buenos Aires, la preservación de los recursos (estéticos) naturales.

Cabe, también, lo sobrenatural. El augurio se amplifica en la epifanía que tiene lugar en el “cilindro”. Si en el orden referencial, se trata de un estadio abandonado que sirvió como centro de detención durante la dictadura, en la novela es un lugar con poderes mágicos. Lo siniestro se vuelve fantástico; en el interior del “cilindro”, Andrea encuentra un jardín –“pasto. Verde, jugoso, fresco. Y después: árboles y arbustos, hacia arriba, en profundidad, tropical” (170)– donde se le aparecen su padre y su abuela, encarnaciones del pasado. Aunque la atribución de “prodigios discretos” a Uruguay sea parte de la representación de Borges según Villanueva (2013), su forma varía. En *La uruguaya*, lo sobrenatural es la segunda forma en que la ciudad es imaginaria: “Como en los sueños, en Montevideo las cosas me resultaban parecidas pero diferentes. Eran pero no eran” (LU: 46). La indeterminación y la asociación con el sueño, sobre todo, hacen que la representación convencional de Uruguay se transforme en la subversión del orden racional que define el género fantástico (Barrenechea 1972). Por ejemplo, el encuentro con dos gemelos 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 –“un enorme rombo que

parecía vibrar, o brillar” (LU: 124)–, en cambio, es un “prodigio” menos discreto en el que Guerra ve “un campo de fuerza o un portal que se abre y se cierra” (LU: 125); una puerta hacia a otro lado, como Uruguay. En la novela de Paula no es lo imaginario sino las diferentes versiones de la naturaleza –del paisaje pintoresco a lo salvaje– las que resumen todos los sentidos del Uruguay: lo exótico y el tiempo alterno del ritmo vital. La maternidad se desmarca de la construcción para transformarse en un estado místico que sutura el desarreglo entre regímenes de realidad. Las epifanías no son sobrenaturales sino una forma a lo sumo inusual de la percepción.

Uruguay es un espacio de salida de lo familiar: una realidad alterna –fantástico, epifanía y el remplazo de configuraciones familiares anteriores por otras heterodoxas. El viaje al otro lado del río es también un viaje en el tiempo, menos al pasado que al futuro que confirma la imaginación utópica. A pesar de la consciencia del lugar común y del fracaso económico intermedio, la reconstrucción familiar y vital que cierra *La uruguaya* es deudora del viaje a Uruguay. Las plantas del balcón y la paternidad reinventada de Lucas son, como la construcción con árbol y la maternidad posible de Andrea, los “prodigios discretos” que produce el viaje de Buenos Aires a Montevideo.

Referencias bibliográficas

- Chejfec, Sergio (2005). “La parte por el todo. Alegato oriental”. En *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma. 35-42.
- Mairal, Pedro (2016). *La uruguaya*. Buenos Aires: Emecé.
- Paula, Romina (2016). *Acá todavía*. Buenos Aires: Entropía.
- Rama, Ángel (1973). “Origen de un novelista y de una generación literaria”. En Juan Carlos Onetti. *El pozo*. Montevideo: Arca.
- Said, Edward W. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Sánchez, Matilde (1999). *La canción de las ciudades*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Silvestri, Graciela (2004). “Por qué los porteños soñamos con Montevideo”. *Revista Todavía*, n° 9.

- 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 <<http://journals.openedition.org/lirico/1033>>.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.