

# Mar del Plata. Imágenes de una ciudad literaria

---

Mónica Bueno

*y la ciudad estaba allí  
y en todas partes  
y esa presencia era una  
ausencia*

Leónidas Lamborghini

Platón ha dicho que una ciudad es una escritura con mayúsculas. Esa escritura se torna biografía cuando se trata de la ciudad en la que nacimos y vivimos. Algo de nosotros mismos se guarda secretamente en el diseño urbano: una esquina en una mañana luminosa, el refugio de un alero en la lluvia, aquella casa donde se esconde el misterio de la infancia. La curiosa conjunción de la mirada y la memoria selecciona esos territorios urbanos. Georges Perec declara en la Introducción de *Tentativa de agotar un lugar parisino*: "Mi objetivo en las páginas que siguen ha sido describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene impor-

tancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes".<sup>1</sup> Como Perec, nuestro propósito es el del cronista; intentamos describir ese resto, pero puesto en clave literaria. Mar del Plata es una ciudad de imágenes (como las inventadas por Calvino) ubicada entre el recuerdo y el deseo. Se pueden descubrir en ella, escenas fragmentarias de otras ciudades: Biarritz, un puerto italiano, un barrio porteño. Siempre designada con nombres prestados, siempre asociada a modelos. En *"El Graphic"*, periódico londinense, el 14 de setiembre de 1895 aparece una nota titulada "The Brighton Argentina" junto con un dibujo de una escena del puerto marplatense. Citamos sólo algunas líneas: "At one end of the bay of Mar del Plata there are some fine rocks, a wooden esplanade, with shops and bathing boxes. Here all the visitors congregate in the mornings and afternoons, to walk, talk, and bathe. There are no bathing machines. There are boxes, from which you have to walk some distance down to the sea."<sup>2</sup> Cercana al modelo, nunca completa.

Convengamos que, por otra parte, el registro de Mar del Plata se amplía y se complejiza porque su historia y sus prácticas culturales traban una curiosa combinatoria con la historia y la cultura de la Argentina. En cada recorrido urbano, es posible advertir el caleidoscópico sentido de las representaciones de la ciudad que funcionan en el contexto de la constitución y consolidación de la nación. Las marcas históricas de las clases, de las lenguas, de las modas, de las ideologías se reconocen en un diseño hecho de construcciones y destrucciones. Como señala Fernando Cacopardo, la tensión ideológica y cultural se puede problematizar básicamente a partir de dos imágenes de Mar del Plata: la villa y la ciudad de los marplatenses. Esta tensión responde históricamente a la formulación de la villa como imagen legítima y de la segunda, como apócrifa. Cacopardo decide trabajar las múltiples figuras que nacen del acoplamiento de estas dos representaciones. La metáfora de las tres fun-

daciones de nuestra ciudad (el Gran Club, la ciudad balneario y la ciudad de turismo masivo) resulta efectiva para poner en crisis el mito de los orígenes y conformar esa unidad compleja.<sup>3</sup>

Debe ser por eso que fue obligada al exotismo y la leyenda, como si fuera mucho más antigua de lo que realmente es. Sólo pensemos en el Torreón del Monje: una arquitectura de otro tiempo y otro espacio y una leyenda inventada para ese propósito y por encargo.<sup>4</sup>

Porque Mar del Plata, nacida en la segunda mitad del siglo XIX, se salva de la colonia pero paga las culpas de la modernización y es obligada para siempre y al universo de las ciudades alegres. Hablábamos antes de la copia del diseño urbano. Nos referiremos ahora al modelo. La ciudad moderna europea que surge durante el proceso de la Revolución industrial se define por un orden distinto del de las culturas precedentes; se trata de una retórica espacial que organiza el deambular del habitante. En los finales del XIX, ese diseño cambia, en apariencia para facilitar la circulación de los vehículos pero, en realidad, establece un sistema de control que evita posibles rebeliones. Aparece entonces, la doble imagen urbana. La ciudad real y la ciudad ideal se parangonan en los proyectos de los utopistas industriales.<sup>5</sup>

Carl Schorske reconoce la nueva cultura de la subjetividad que surge a mediados del siglo pasado. A esta cultura le corresponde un nuevo diseño de ciudad. Baudelaire introduce una poética de la vida moderna donde la actitud básica no es el juicio ético sobre los males o bendiciones de la urbe moderna, sino un sentido de experimentación con el propio cuerpo. La figura del flaneur aparece entonces como una señal de esta ciudad distinta que se muestra a partir de la segunda mitad del siglo pasado en las principales metrópolis europeas. Como se ve claro en los textos de Baudelaire, la conjunción individuo/

multitud adquiere en los espacios de la ciudad los trazos de una poética moderna.<sup>6</sup> La tematización de la relación ciudad-poeta y la figura del flaneur se pueden leer como las procedencias de muchos de los personajes de la literatura del siglo XX

Los aumentos progresivos de la población en las ciudades determinaron una sociedad fundamentalmente urbana, por lo tanto, los intentos de modelar su arquitectura son también tentativas de construir órdenes sociales diferentes. En la brecha que va de Owen a LeCorbusier, la ciudad moderna *distinta*, continúa marcando sus diferencias y modificando la relación con el habitante. De este modo, las formas de percepción del individuo también varían y el yo intenta una nueva organización que depende de la certeza de la permeabilidad de sus límites.

La modernización, por supuesto, también llega a las ciudades latinoamericanas y es producto de diversos factores. La inmigración, la aparición de industrias, la influencia del urbanismo europeo transforman la antigua ciudad colonial aunque sin la planificación de los urbanistas europeos. Como señala Blas Matamoro, se trata de construir "ciudades europeas exteriores a Europa (...) estas urbes modernas que carecen de un pasado acorde con tal modernidad".<sup>7</sup> Esta carencia se suple con remiendos no siempre prolijamente cosidos. El modelo se adosa a la ciudad real y se ven las suturas entre el deseo por una representación ideal y la imposibilidad de la copia perfecta, en el salto de la gran aldea a la ciudad futura.

La segunda Revolución Industrial que se lleva a cabo a partir de la mitad del siglo XIX trae como consecuencia un fuerte proceso de importación de capitales de los centros, así como la fundación de sucursales bancarias que se complementan con la urgencia de materias primas de países de América Latina por parte de Europa. David Viñas en el Prólogo a *En la*

---

*sangre* de Cambaceres explica: "El proceso es de vaivén, profundamente dialéctico: allí sobran capitales, productos industriales y proletarios; aquí todo eso falta".<sup>8</sup>

Este es el contexto en el que surge Mar del Plata, entonces, como otra ciudad europea exterior a Europa, un palimpsesto donde las capas superpuestas se difuminan, se pierden entre sí. Por un lado, es una villa, con una mirada estrábica: el apéndice de la metrópoli porteña y las formas del balneario europeo. Al mismo tiempo van apareciendo, subrepticamente, las siluetas de sus habitantes en la formación de los barrios que rodean a la villa. La ciudad de los servicios traza la otra imagen a la que se refiere Cacopardo.

Decíamos antes que, ya desde el siglo pasado (Baudelaire es una procedencia insoslayable), la literatura necesita de la ciudad. El escritor moderno busca la mirada y los pasos del flaneur y deambula por calles inventadas o recordadas. Los planos literarios recortan formas urbanas como fotografías y narran los relatos de esas formas. Intentamos, en este trabajo, una cartografía literaria de nuestra ciudad, esto es, un recorrido imaginario por los lugares de Mar del Plata.<sup>9</sup> En cada recorte, hay un espacio ideológico y un modo de percibir la ciudad. "Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe", le hace decir Calvino a su Marco Polo, preocupado por las razones que llevan a los hombres a vivir de esta manera.<sup>10</sup> El habitar define el existir pero una cartografía literaria trabaja la imagen de lo posible y lo imposible sobre la marca de lo existente. La ciudad literaria se sobreimprime en la ciudad real. En la huella vacía de una pared, la mirada de la literatura descubre el relato y hace ficción. En el relato, la discontinuidad, la grieta. Las representaciones literarias juegan y amplían las formas de la percepción. Como en las litografías de Escher, el recorrido de un relato contradice o desdibuja la ruta de otro y, a veces, se opo-

ne al que cada uno de nosotros, habitantes de la ciudad aludida, definimos como "real".

Raimundo Lulio en el siglo XIII inventa la máquina de pensar. Borges defiende su valor de instrumento literario. El poeta procede como la máquina porque en el nombre de la cosa ensaya la forma de la figura perfecta. Combina y sintetiza los atributos del nombre y funda la imagen. Las imágenes de la ciudad contemporánea se construyen siempre dialécticamente pues hacen fulgurar en el espacio las huellas del tiempo: un carro tirado por dos caballos, el silbato del afilador son, igualmente, vestigios de un tiempo que pasó y fulguraciones presentes disarmónicas, persistencias que muestran eternidad. Walter Benjamin ha descripto este sentido de la imagen como una misteriosa correspondencia entre lo mítico y la modernidad de la ciudad, entre la mitología y la técnica. En el ahora, sale al encuentro un sentido originario.<sup>11</sup>

La ciudad es (existe) gracias a dos acciones básicas: fundar y habitar. Toda fundación remite al mito del ordenamiento del caos. "Fundar es el tema más elevado y grande de la mitología" dice, al respecto, Paolo Sica. El hombre ordena el paisaje que lo rodea con un doble movimiento. Por un lado, es una "extensión antropomórfica de los fenómenos fisiológicos del individuo" y, por otra, "hace derivar un orden o una estructura del orden y de la repetición de los fenómenos celestes". El fundador debe resolver, antes que nada, el problema de la certeza del lugar. Pensemos en algunos rituales decisivos: el vuelo de un pájaro o la respuesta del Oráculo. De todas maneras, el acto de fundar duplica la escena entre el sueño y la vigilia, entre la imaginación y la representación de lo imaginado. Toda ficción tiene el privilegio de la fundación, como la máquina de Lull, la *fictio* se mueve en el terreno de lo posible y allí se pueden construir las más extrañas arquitecturas urbanas. El lenguaje es el ritual.

Antonio Tabucchi publica *El juego del revés* en 1981. En 1986 se edita en castellano. El título del volumen no refiere sólo a uno de los cuentos sino que también es el marco emblemático de todos los relatos. El otro lado de las cosas y de los seres se muestra irremisiblemente, en cada uno de estos cuentos, como epifanías, como destinos, como juegos siniestros. "Carta desde Casablanca" es una refinada ocurrencia del "J'est un autre" que persigue a Rimbaud y que, alguna vez, de una manera u otra, ha irrumpido en todos nosotros. La estrategia epistolar permite el racconto de una vida que encuentra, una noche, en Mar del Plata, su destino. Un muchacho inmigrante italiano es enviado por su familia desde Buenos Aires al balneario con el propósito "terapéutico" de curar cierta melancolía que sufre el adolescente:

*Mar del Plata era una ciudad fascinadora y extraña, desierta en la estación fría y llena a rebosar en los meses de vacaciones, con mastodónticos hoteles blancos, estilo finales de siglo, que en la estación muerta infundían melancolía, en aquella época era una ciudad de tripulantes exóticos y de viejos que la habían elegido para pasar en ella los últimos años de su vida y trataban de hacerse compañía mutuamente dándose cita a la hora del té en las terrazas de los hoteles o en los café-concierto donde orquestas desafinadas tocaban tonadillas y tangos. (30)*

El texto define el escenario de la metamorfosis como una ciudad sesgada por dos representaciones: la multitud veraniega frente a la soledad invernal. Ettore estudia en el colegio de los salesianos y vive en una pensión en la que trabaja hasta que consigue empleo en un "restaurante-night". Un lugar marginal donde van los parroquianos de diferentes nacionalidades es la metáfora perfecta de una isla panóptica y plural. Una ciudad que se travestiza y en donde conviven varias lenguas permite fundar una identidad y un nombre: Ettore será definitivamente Giosefine. Mar del Plata se disfraza en su ex-

traña y fascinante seducción veraniega, así como el muchacho descubre su femenina sensualidad una noche azarosa y definitiva. Las dos escenas, la urbana y la privada, se funden en la recuperación alegórica del origen. El cuento nos devuelve lugares ficcionales de una ciudad real con dos imágenes y nos da la señal histórica: "... partidario de Perón, decía que había levantado un país de piojosos. Y además Evita era un hada". Las canciones de Doris Day, las películas de Rita Hayworth, los títulos de los boleros y de los tangos completan el sistema de referencias.

La ciudad de Tabucchi no mira al mar, preocupada por sus movimientos internos y sus máscaras cautivantes. La ciudad que diseña la narrativa de Enrique David Borthiry asoma en las orillas de esa máscara creada para captar el deseo del visitante. Frente a la "ciudad feliz" y "la Perla del Atlántico", "la prostituta" enseña sus zonas prohibidas en los arrabales.<sup>12</sup> "There is a silence where the town was old" dice Pessoa y allí, en ese silencio del margen antiguo y procaz, construye sus ficciones Borthiry. "Hijo de buena familia" es un buen ejemplo de esos límites urbanos que ocultan otros rostros sociales, otros códigos.<sup>13</sup> Los prostíbulos de una ciudad significan el costado negado de una biografía urbana. Un relato en primera persona, pero esta vez con la excusa de la conversación, refiere la historia entre el narrador, un actor en ciernes, la Dorys, una prostituta de veinte años y el Pibe Solanet, un cafishio temido y respetado. Lo sabemos (no sólo por Borges), el ingreso a los suburbios de una ciudad es la entrada a otro modo de vida y, por lo tanto, a otras leyes. El actor cuenta su culpa disfrazada de ignorancia ("Le juro otra vez don Horacio que yo no tuve la culpa y jamás pensé que iría a suceder semejante bestialidad"). El relato subsume, entonces, en el conflicto de la historia, las huellas de una época: la hipocresía de la clase media, el lucro por la actividad sexual, la traición y el castigo:

---

*Así que esa noche recorrí el barrio Patagones donde usted bien sabe van todos cuando buscan encamarse con una mujer sin compromiso porque para eso se dedican a la vida y uno paga lo que corresponde. Yo no sé por qué fui a lo de la gallega Sara habiendo otros lugares, como la casilla donde la vieja Laura siempre tiene nuevas en el oficio. O el rancho de la Elsa que los sábados se oculta entre los ligustros y llama con chistidos a los que pasan, ofreciéndoles hermosuras de princesas. O no sé, son cosas que vienen con el destino, ya que en la recorrida pasé por la puerta verde de la Cordera y como vi que esperaban cuatro o cinco albañiles, no tuve más remedio que seguir de largo. (45)*

Porque Dorys comete hybris y, por lo tanto, debe ser castigada. En *Versos de una...*, César Tiempo cede la voz autoral a Clara Beter para ficcionalizar la autobiografía lírica de una supuesta prostituta rusa; en el cuento de Borthiry, el relato del hombre, cubre, en la insistencia de lo dicho, los pliegues sinuosos de lo latente: la cobardía del narrador y la entrega amorosa de la mujer. En el final, los límites de la ciudad cerrarán la forma de la historia. Pero esta vez, el borde es la salida al exterior, la huida: "Se lo ruego, de mi casa a la estación, subo al tren, me voy a Buenos Aires y nunca más regreso al barrio Patagones". Un movimiento doble: de una orilla al borde exterior y, entonces, la metrópoli para celebrar el destino merecido.

El lugar de entrada y salida de las ciudades se denomina "estación". Estar luego del viaje es empezar a habitar el lugar al que se ha llegado. Una ciudad conocida (querida u odiada) se recupera en el instante del arribo: las primeras luces, los barrios adivinados traen consigo esa parte de uno, que existe definitivamente en la ciudad a la que se vuelve. "El fin del viaje" de Ricardo Piglia narra un viaje, una muerte y un amor. El narrador vuelve para ver morir a su padre; la mujer viaja para

jugar su destino en las mesas del Casino. Ambos buscan esta ciudad para ser otros: los que sueñan ser, los que fueron. En este sentido, los dos personajes muestran la dinámica fundamental del ser humano: partir y volver. El viaje, el tránsito entre una estación y otra, entre una ciudad y otra, es asumido en una doble perspectiva: la del viajero, que tiende hacia la meta y la del caminante que vive la historia de estar en camino. La ciudad entonces, parece tener un registro mítico, es en sí una patria (la ciudad del padre pero también, de la memoria y el deseo). El cuento narra una historia (o varias) que se encadena en una sucesión de imágenes escénicas. El desplazamiento de estas imágenes, escenas recortadas por una máquina que anota y define, muestra otro relato sutil: el fluir inasible de la vida. En esta suerte de montaje transversal, cada escena, como un estallido, despliega y contrae una multiplicidad de imágenes, vertiginosas y fragmentarias que invitan a otras historias posibles ("Los que atendían el bar se deslizaban lentos, entredormidos, con expresión aburrida" o "Subió en el ascensor con una madre que acunaba un bebé que lloraba sin consuelo. La mujer lo cubría con una pañoleta tejida y le golpeaba suavemente con la yema de los dedos"). Estas imágenes se enlazan en la coherencia de la narración visible pero sostienen el relato secreto. Como el mismo Piglia señalara, todo "cuento se construye para hacer aparecer algo que estaba oculto".<sup>14</sup> Las dos ciudades funcionan en ese doble entramado como epifanías, como metáforas. Las referencias se anulan. Fuera del nombre, no hay ningún dato que permita reconocer Mar del Plata porque la única señal válida es la del lugar del padre:

*Faltan quince minutos para la salida del ómnibus, detrás de los cristales empañados los árboles de Plaza Constitución se disuelven en la neblina. Todo es lejano, vagamente irreal... (...)*

*Había amanecido de golpe y una claridad débil se filtraba entre las nubes. A lo lejos, más blanca en el aire blanco de*

*la madrugada empezaba a dibujarse la ciudad.(...)*

*La ciudad se aquieta bajo el agua, en la luz indecisa del mediodía...*

Los dos personajes de Piglia son extranjeros, visitantes de una ciudad dialécticamente propia y ajena. *Mares del Sur*, la novela de Noé Jitrik, le ofrece a Mar del Plata una historia y un diseño. El extranjero que mira la ciudad, el visitante que ve de otra manera, que analiza, segmenta y descubre la experiencia del espacio en las caminatas del flaneur que es también un detective:

*Así, podría decirse, y para empezar a comentar este punto, que las noches de verano en Mar del Plata son particularmente luminosas o, dicho de otro modo, que en esas noches la luz es muy intensa en parte por un efecto residual, como si se hubiera juntado durante el día y esa acumulación se proyectara sobre la noche iluminándola, en parte porque la ciudad se ha expandido y eso, como se sabe, acarrea mayor movimiento...(14)*

Una narración rizomática que se expande en constelaciones de sentido y que sostiene un ritmo envolvente (como una sinfonía), da cuenta de una ciudad diferente, libre de los clichés que la identifican. Los planos de la mirada del narrador la homologan a otras ciudades del mundo sin mayores concesiones al localismo. La descripción urbana es excusa, motivo y entrada al relato del crimen, como el mismo narrador aclara. En el comienzo, la escritura dibuja un paseo. La lectura se instala en ese movimiento lento y rítmico por la ciudad a orillas del mar. La luz, intermitente y cambiante, es también metáfora de un relato que se escamotea, que se indica como un relámpago y desaparece en la penumbra. "Son las luces que a lo lejos", el primer capítulo de la novela, es el "garantizado progreso hacia el punto dramático al que se quiere llegar"; ahí la argucia extraordinaria para instalar la lectura en la ciudad de la

historia. El relato ha comenzado, casi sin darnos cuenta, en el mismo instante del recorrido. Jitrik recoge la crónica policial y juega las formas paranoicas del crimen, de la vida, en esa crónica.

Juan Carlos García Reig explora la ficción dentro de la ficción en "Volverás en invierno". Como Cortázar, elige el juego de las cajas chinas para contar una huida que se repite infinitamente en los espejos de la literatura. El porteño Roselli lee, en su fuga a la Mar del Plata invernal, el relato de Rober Flynn que escapa de Londres a las playas de Brighton. Flynn ameniza su viaje con la lectura de "You'll return in winter" de Jorge Luis Borges. Mar del Plata y Brighton se repiten como escenarios perfectos e idénticos para mostrar el mismo desenlace. El círculo desprende la falsía del modelo y la copia. Las escenas se superponen con asombrosa exactitud, el final se difiere sólo para coincidir cíclicamente:

*Hizo un bollo con la página y la tiró a la basura.*

*En Croydon, el dueño de un negocio de "Books and magazines - sale and exchange", decidió limpiarlo y ponerlo en orden.*

*Mientras repasaba uno de los estantes encontró la última página desprendida de algún libro, impresa hasta la mitad y leyó:*

*So Roselli left the hotel and walked to Saint-James beach he climbed to the old pier and dived into the sea. His body was never found.*

THE END

*Hizo un bollo con la página y la tiró a la basura.(42/43)*

Nuestro itinerario ha partido de las imágenes internas de una ciudad balnearia, una ciudad que mira al mar pero que conserva en su interior, el misterio inquietante de las historias múltiples, fragmentarias y perdidas en sus calles. Sin embargo, la costa de Mar del Plata es una postal clásica. Oliverio Gironde lo sabe y en "*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*" baraja esa postal entre otras de su viaje turístico. Las desordena y resignifica el viaje exterior y el deseo de la aristocracia porteña por una copia del balneario europeo. "Croquis en la arena" es una de las tarjetas marplatenses que se desliza entre un "Café-concierto" de Brest y un paródico "Nocturno" porteño. La otra, "Corso", fechada en febrero de 1921, se ubica, en este álbum caótico, entre un "Croquis sevillano" y su modelo, "Biarritz". Henri Cartier-Bresson ha señalado: "Photography is an immediate reaction, drawing a meditation". Oliverio Gironde trabaja cada poema como una fotografía mezclada con otras en el montaje cubista. El lente de la máquina recorta arbitrariamente y organiza la disposición de las imágenes que selecciona irreverentemente. La mezcla está también en esos recortes que le permiten fusionar lo sagrado con lo profano, lo público con lo privado y, de esta manera, abolir límites. El primer verso de "Croquis en la arena" plantea la situación: "La mañana se pasea en la playa empolvada de sol", luego el recorrido, metonímico y paródico. Los cuerpos al sol, la mercancía, el ruido y al final del pasaje: "¡El mar!... hasta gritar, ¡BASTA!, como en el circo". Beatriz Sarlo ha señalado que la mirada del poeta se torna corrosiva de la moral burguesa.<sup>15</sup> En este poema, la mirada que fragmenta paródicamente los cuerpos en la arena, que ironiza el bullicio estival, apunta a esa crítica. Pero también esta mirada se fascina por los resultados de la modernización. Luego de la playa, el ojo de la máquina reconoce en "Corso" la figura de un monstruo extraño y divertido que recorre las calles marplatenses. Decíamos antes que el principio de la mezcla le permite los cruces inesperados. Una estrategia recurrente es la erotización de lo público: "mientras las chicas

se sacan los senos de las batas/ para arrojárselos a las comparsas/". Irrespetuoso siempre, este ojo fijo en la lente de la máquina juega en el humor, la crítica. La villa veraniega, una de las caras de la bifronte urbe, le sirve de escenario propicio para las piruetas audaces

En 1927, Borges y Leopoldo Marechal (o Evar Méndez) inventan un poema que le adjudican a Rudyard Kipling. "Saludo a Buenos -Ayres" es, según lo aclara el fingido traductor al comienzo de la composición, "interpretado" literalmente. Un canto apócrifo de un poeta inglés, declaradamente imperialista, es la base ficticia de la parodia a un nacionalismo extremo imperante en esa época. Nadie duda del poder corrosivo del humor. La risa es subversiva ha declarado Bajtin. Borges y sus amigos juegan con la imagen de Buenos Aires para desmitificar los lugares ideológicos. Decíamos antes que la leyenda del Torreón del Monje es un buen relato romántico inventado para darle a la ciudad un halo misterioso. María Wernicke decide parodiar la leyenda y jugar irónicamente con la historia del español, el cacique y la cautiva. La narración que funda la ficción del origen de la ciudad turística es parodia en el poema de Wernicke. Citamos sólo dos estrofas, la primera y la última:

*Ese torreón del Monje que contempla  
del mar las tormentas errabundas,  
una leyenda tiene, misteriosa,  
folklórica, preciosa, tremebunda...*

*El mar se traga al indio y a la niña  
Alvar Rodríguez- todo sentimiento-  
hace lo que cualquiera en estos casos  
renuncia al mundo. Entra en el convento.<sup>16</sup>*

El mismo tono recorre el libro de Oscar y Carlos Balmaceda. El propósito queda explícito en el prólogo: "*La guía fantástica de Mar del Plata* es un libro especial. Es un peregrinaje hacia los enigmas y secretos del corazón de la ciudad turística más

importante de la Argentina". La ficción cubre entonces las "faltas" de la historia. La ciudad se hace texto y se "funda" satíricamente su envergadura original y originaria "Los caminos del Génesis", por ejemplo, cuenta la "leyenda" de Silvestre, el manosanta converso por la elocuencia de los jesuitas, a la sazón, monstruo libidinoso de la Laguna de los Padres. Así los relatos de distinto tenor y con referencias variadas, que incluyen el anacronismo, el absurdo y el guiño cómplice para el lector marplatense, recortan la geografía de la ciudad. Desde la costa del Sur (Las Brusquitas, Punta Mogotes, el Puerto) al Torreón del Monje, de las Ramblas (todas) al barrio Constitución y el "Vaciadero" de Camet. El paseo muestra en cada lugar imágenes disparatadas que anulan la continuidad histórica e inventan marcos para aquella que, "obligatoriamente" debe ser fantástica. En algunos de estos relatos, se ve claramente la deuda borgeana. La famosa incerteza en los datos esconde la ironía. Citamos un fragmento del episodio en un bodegón de Luro y Misiones. Se celebra allí una payada memorable entre un extranjero y "el serrano" que concluye con la misteriosa muerte del lugareño:

*Al otro día lo encontraron en su lecho o quizá en el baño, todavía vestido o en pijama, yerto como un candelabro o encorvado, siri señas grotescas o no sé, vilmente acuchillado. Pero seguro que estaba muerto y no se supo de qué. (73)*

Caminamos por el interior de la ciudad y finalmente llegamos a la orilla del mar. El mar, proceloso o calmo, discreto testigo de las penas de amor o furtivo inspirador de reflexiones metafísicas, es uno de los tradicionales referentes de la poesía. Mucho más si el poeta tiene un océano real y a disposición. "Frente al mar" es una recurrencia estética que dispara muchos textos. La ciudad se transforma, entonces, en un mirador. El suicidio de Alfonsina Storni le puso la marca romántica que necesitaba y le dio nombre propio al mar literario y anónimo

que Alfonsina invocaba. Elijo dos poetas y dos imágenes para cerrar este artículo y este borde poético. Antonieta de Treviño publica en 1984, un poema que repite, como letanía convencida, "Mi paisaje es el mar".<sup>17</sup> En 1999, escribe en otro poema: "y descubro, / en el infatigable azote del latido, / que he nacido gaviota"<sup>18</sup> La línea que se dibuja entre los dos textos es la tenaz flecha del tiempo que puede unir, finalmente, sujeto y paisaje en la íntima biografía.

Rafael Oteriño nació en La Plata pero decide vivir y escribir en Mar del Plata. Así lo dice, (lo confiesa) en uno de los poemas que reúne en *El invierno lúcido* de 1987. Su confesión lo redime de la falta y le permite la fundación poética de la ciudad que se hace propia en la escena primordial del hombre solo a la orilla del mar:

*A mi me atrapó esa planicie que está detrás  
de las olas,  
la que florece oscura cuando llegan las lluvias,  
la que no deja un solo día de rugir.  
Y se balancea primordial como un parpadeo.  
Yo no nací aquí pero el mar me hizo suyo*

*.....*  
*somos siempre los primeros a las orillas del mar,  
a merced de las olas que no escuchan más que su propio  
latido.(35-36)*

Fin del recorrido. Sabemos de las omisiones por ignorancia u olvido pero las cartografías imaginarias encierran, desde siempre, la utópica incompletud. Decíamos antes que la villa veraniega y la ciudad de los marplatenses son las dos representaciones sociales clásicas. La literatura lo sabe y juega con ellas. Dejo una coda en la última nota.<sup>19</sup>

## Notas

1. Georges Perec, *Tentativa de agotar un lugar parisino*, 15
2. Cfr. *The Graphic*, septiembre 14, 1895. Rescatamos algunas líneas más en las que se entrevé otra imagen urbana pero que sólo sirve de huella exótica: "A colony of Italian fishermen are established at Mar del Plata, who, on a fine day, bring in quantities of beautiful fish and magnificent prawns"
3. Cfr. Fernando Cacopardo, "Aspectos materiales de una Mar del Plata 'apócrifa'. Conflictos, representaciones y prácticas en el proceso de formalización de las riberas entre 1890 y 1939", en Fernando Cacopardo (ed.) *Mar del Plata, ciudad e historia*, 19-36.
4. Ernesto Tornquist manda a construir el Torreón en 1904. Su amigo, el escritor chileno Antonio del Solar inventa un manuscrito del siglo XVII que refiere la historia del soldado español, la cautiva y el cacique. Cfr. Roberto T. Barili.
5. Completeemos con una cita la diferencia entre ciudad real y utopía: "La representación requiere un grado de libertad que de ninguna manera lo ofrece una ciudad real, ella misma generadora de los males sociales que deben ser erradicados [...] El proyecto alternativo supondrá entonces un lugar "otro", obviamente ideal, que llevará implícita la sustitución y destrucción de la ciudad real". Cfr. Alberto Sato, 8.
6. No puedo sustraerme a la tentación de transcribir algunos fragmentos que tematizan la ciudad moderna y la multitud. Primero Baudelaire: "No es dado tomar un baño de multitud: gozar de la muchedumbre es un arte, y sólo puede darse, a expensas del género humano, un atracón de vitalidad aquel a quien un hada haya otorgado desde la cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio por el domicilio y la pasión por el viaje. ("Las muchedumbres") *Poesía francesa del siglo XIX*, Buenos Aires: CEAL, 1989. P.27. Luego Rimbaud: "Soy un efímero y no demasiado descontento ciudadano de una metrópoli que se juzga moderna porque todo gusto conocido se ha evitado en los mobiliarios y en el exterior de las casas tanto como en el plano de la ciudad" Arthur Rimbaud, *Iluminaciones* (Prólogo y traducción de Cintio Vitier), México: Premiá, 1989. 60. Finalmente -y para no agotar a mi paciente lector- una de las "Aguafuertes" de Verlaine, "Croquis Parisien": "La lune plaquait ses teintes de zinc/ Par angles obtus/ Des bouts de fumée en forme de cinq/ Sortaient drus et noirs des hauts toit pointus", Paul Verlaine, *Poesía Completa*, Barcelona: Libros Río Nuevo, 1979. (Ed. Billingüe. Tomo Y).46.
7. Agrega Matamoro: "El remoto pasado de las ciudades peruanas o mexicanas, por ejemplo, no tiene nada que ver con la antelación de París o Londres. Faltan etapas, viñetas, ruinas o nombres". Cfr. 45-47.

- <sup>8</sup> Cfr. David Viñas, "Eugenio Cambaceres" en *En la sangre*, 6.
- <sup>9</sup> La idea de mapa nos surge del libro de Alberto Manguel y Gianni Gaudalupi. En el Prólogo, Manguel relata que el libro comenzó a escribirse una tarde de 1977, cuando los dos autores intentaron orientar a los viajeros por los laberintos de Selene, la ciudad vampiro de Paul Féval. Surgió la idea de componer así un diccionario turístico de lugares ficticiales.
- <sup>10</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, 84.
- <sup>11</sup> "La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista en el instante de su cognoscibilidad. (...) El materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se conozca mentado en ella". Cfr. Walter Benjamin, 180.
- <sup>12</sup> Un epigrafe en una de sus novelas dice así: "Mar del Plata es una gran prostituta. La hermoseamos y pintarrajeamos no para disfrutarla, sino para aquilarla". Cfr. *La ciudad donde llueven mariposas*.
- <sup>13</sup> Cfr. *Antología Arbitraria*, 45-49.
- <sup>14</sup> Completamos la cita: "Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta". Cfr. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo veinte: 79.
- <sup>15</sup> Cfr. Beatriz Sarlo, 62 a 67.
- <sup>16</sup> Cfr. *Antología arbitraria*, Op. Cit., 20. Por otra parte, este romance forma parte de la comedia musical *Juegos en la arena* que compusieron María Wernicke, Claudia López Celaya y Rómulo Pianacci y que dio lugar a un curioso *Chotis audiovisual con la excusa del Torreón*.
- <sup>17</sup> "Mi paisaje" en *La Capital*, domingo 5 de mayo de 1965.
- <sup>18</sup> Cfr. *Antología arbitraria*, 16. Es digno de destacar el paréntesis que precede al poema con la referencia precisa: ("En la ruta 11, apenas pasando el Parque Camet, hay una roca metida en el mar. En él anidan centenares de gaviotas").
- <sup>19</sup> Esta nota tiene dos propósitos. Por un lado, citar dos poemas que refieren estas representaciones de Mar del Plata. César Fernández Moreno ironiza la villa de los porteños ("Mar del Plata es el arroyo de Buenos Aires/a descansar de la edad señores/cuanto más miserable más divertido", "El auténtico Mar del Plata" en *Argentino hasta la muerte*, Buenos Aires: CEAL, 1982.). Graciela Tarantino reconoce el relato vedado de la otra figura ("Mar del Plata, ¿quisiera caminar de a ráfagas/desde la piel hermosa/ desde el cristal del agua/ a las villas" *Antología arbitraria*, Op. Cit.: 51.).

---

El otro propósito es destacar que me ha sido de mucha utilidad la ponencia "Acercamiento a un estudio de la evolución literaria en Mar del Plata" de Gustavo Bombini presentada en el *Primer Congreso de Historia Regional Marplatense*, en septiembre de 1985. Si bien el enfoque es diferente, algunos datos de su investigación contribuyeron a mi mapa urbano.

## Bibliografía

- Balmaceda, Carlos y Balmaceda Oscar Eduardo (1993). *Guía fantástica de Mar del Plata*, Mar del Plata: Propuestas.
- Barili, Roberto T. (1978). *La historia de Mar del Plata*, Mar del Plata: Dársena.
- Benjamin, Walter (1989). "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Borthiry, David (1983). *La ciudad donde llueven mariposas*. Bs. As.: Galerna.
- Cacopardo, Fernando (Ed.) (1997). *Mar del Plata, ciudad e historia*, Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Calvino, Italo (1990) *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela.
- García Reig, Juan Carlos (1984). "Volverás en invierno", en *Bacará*, Buenos Aires: Corregidor: 37- 43.
- Girondo, Oliverio (1993). "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía". *Obras*, Buenos Aires: Losada.
- Jitrik, Noé (1997). *Mares del Sur*, Buenos Aires: Tusquets.
- Marianel, Alberto y Gaudalupi, Gianni (1992). *Guía de los lugares imaginarios*. Madrid : Alianza.
- Matamoro (1997). «El viejo modernismo», en Cuadernos Hispanoamericanos 560, febrero, Madrid.
- Pianacci, Rómulo y Bueno, Mónica (comp) (1999). *Antología Arbitraria, La Fiesta del Recuerdo '99*, Mar del Plata: Comisión Asesora Honoraria Archivo Museo Histórico Municipal "Don Roberto T. Barilli".
- Piglia, Ricardo (1995). "El fin del viaje" en *Cuentos morales*, Buenos Aires: Planeta: 110-135.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica*. Bs. As.: Nueva Visión.

Mar del Plata. Imágenes de una ciudad literaria

Sato, Alberto (1977) (Introducción, notas y selección de textos), *Ciudad y utopía*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

Sica, Paolo (1977) *La imagen de la ciudad*, Barcelona: G. Gilli.

Tabucchi, Antonio (1986). "Carta desde Casablanca" en *El juego del revés*, Barcelona: Anagrama, 1986: 27-45.

Viñas, David (1967). "Eugenio Cambaceres", en *En la sangre*, Bs. As : Eudeba.