



Alonso, Mercedes. "Las tormentas: naturaleza y clima regional en dos novelas de Carlos María Domínguez".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 70-82

Las tormentas: naturaleza y clima regional en dos novelas de Carlos María Domínguez

Storms: nature and regional weather in two novels by Carlos María Domínguez

Mercedes Alonso¹

Recibido: 28/03/2019

Aceptado: 01/06/2019

Publicado: 05/07/2019

Resumen

Las novelas y crónicas que Carlos María Domínguez escribe en la primera década del siglo XXI transcurren en una región particular que se define en los desplazamientos de los personajes entre puntos que se conectan por agua: las islas del Río de la Plata, la orilla argentina y la uruguaya y la costa de Uruguay sobre el Atlántico. Si la delimitación geográfica los une, el significado del que se cargan las costas del río y el mar producen una diferenciación interna en la región. Aunque la distinción entre las dos masas de agua dependa de un imaginario más amplio, en los textos, los sentidos se especifican en la relación con las costas. La forma en que se representan las tormentas en *Tres muescas en mi carabina* (2002) y *La costa ciega* (2009) permite confrontar el valor de estos espacios y su función dentro de región literaria. Propongo una lectura de esa construcción espacial a partir de la confluencia entre la dimensión afectiva de la narración y los pasajes descriptivos modelados por la tradición pictórica.

Palabras clave

Región literaria; literatura rioplatense; representación del espacio; artes visuales.

Abstract

Carlos María Domínguez' novels and non-fiction dating from the first decade of the XXI Century take place in a specific region that is defined in the itineraries takes by its characters: the Río de la Plata islands, its argentinean and uruguayan coasts and the atlantic shore of Uruguay. If geography links them, the meanings they convey opposes sea and river coast in the literary region. Even though the distinction between types of water relies on a larger imaginary, both specify their representation when connected to the lands they reach. The way storms are depicted in *Tres muescas en mi carabina* (2002) and *La costa ciega* (2009) confronts each space value and function as part of the literary region. In this paper, I read this spatial construction in the interplay between the affective dimension of the story and the pictorial tradition that descriptive passages are modeled after.

Keywords

Literary region; literature of Río de la Plata; representation of space; visual arts.

¹ Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde desarrolla sus estudios de Doctorado en Literatura. Se desempeña en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Contacto: meralonsa@gmail.com.



Que llovió es un decir, que hubo tormenta.
 Se acabó un rato el mundo y después
 volvió a aparecer de nuevo
 Santiago Craig. “Tormentas”
 (2018)

Tres muescas en mi carabina (2002) de Carlos María Domínguez narra la creación de una isla en el Río de la Plata. Un episodio fundamental que se transmite de una generación a otra es la tormenta a la que sobrevive Enrique, el fundador, encaramado a un árbol y protegido del frío por las garzas con las que cubre su cuerpo. “Un hombre y un árbol. Un hombre y unas cuantas garzas en medio del temporal y la noche” (*Tres muescas* 93). La imagen se repite en *La costa ciega* (2009), pero en Las Malvinas, un pueblo de la costa atlántica uruguaya, el hombre no trata de crear nada sino de destruir su pasado, no sobrevive, sino que muere y su historia no se convierte en mito. La imagen, sin embargo, es idéntica: “hallaron el cuerpo de Arturo sobre la rama de un árbol tendido en la playa. Pulida igual que una pica, le entraba debajo del pecho” (*Costa ciega* 172). En la confrontación de las dos escenas busco leer el significado de los espacios –la isla en el río, la costa del mar–, la relación entre ellos y su función en la región literaria que construyen las novelas.

Los textos que Carlos María Domínguez escribe en la primera década del siglo XXI transcurren en una región particular que se define –se delimita y adquiere un sentido– en los relatos de las novelas *Tres muescas en mi carabina* (2002), *La casa de papel* (2004) y *La costa ciega* (2009); algunos cuentos de *Mares baldíos* (2005) y las crónicas *Escritos en el agua: aventuras, personajes y misterios de Colonia y el Río de la Plata* (2002) y *Las puertas de la tierra. La escena de acero de los puertos y los marinos uruguayos* (2007). Todos los espacios se conectan por agua; la región empieza en el nacimiento del estuario del Plata –el kilómetro 0 donde se ubica la isla Juncal–, sigue el curso fluvial hacia la desembocadura en el mar donde las aguas se mezclan y termina en la costa atlántica uruguaya. Más allá de la conexión geográfica, los significados de los que se cargan río y mar producen una diferenciación interna en la región, un procedimiento habitual en este tipo de construcción literaria. La oposición depende de un imaginario más amplio sobre aguas serenas y violentas, dulces y saladas que Gastón Bachelard y Alain Corbin han abordado desde perspectivas diferentes. En los textos, además, las masas de agua se localizan en espacios particulares, con identidades definidas que especifican su sentido. En su semejanza, los paisajes arrasados por la tormenta en el río y el mar señalan esa diferencia.

Tormenta en el mar

En *La costa ciega* la tormenta está al final. Arturo llega a la playa de Las Malvinas para superar dos relaciones amorosas, una fallida en el pasado y otra incipiente pero prohibida con la hija de Doghram, para quien trabaja como jardinero. Camboya hace el mismo viaje para dejar atrás un amorío con un hombre casado, un aborto, la pelea con su familia. Los personajes coinciden dos veces: en el parador de la ruta donde ella hace dedo y al que él llega con su auto y en el rancho de la playa donde se refugian. Durante su conversación frente al fuego, una de las escenas de narración que sostienen la trama, el montaje de los fragmentos que cada uno aporta les permite reconstruir una historia en común y otra que los excede, pero los involucra. La mujer a la que quiere olvidar Arturo es la tía de Camboya a través de quien se entera de su secuestro y desaparición durante la última dictadura militar en Argentina. El relato de Arturo sobre su presente con Doghram, a su vez, le permite a Camboya recordar algunas conversaciones oídas durante su infancia a partir de las que identifica a la actual enamorada de Arturo y a su hermana como hijas apropiadas en el mismo contexto.

El paisaje afectivo que deriva de la conversación coincide con el paisaje climático que se despliega afuera del rancho. La tormenta en el mar cuenta con una tradición de representación dentro del código de lo sublime, el goce estético del terror y la confrontación con la finitud humana frente a la inmensidad y el poder de las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, la playa, además del límite con el mar y un punto de vista para contemplarlo, puede ser refugio y lugar de armonía después del diluvio, como sostiene Corbin (*The Lure*) en su estudio sobre la historia de las ideas y representaciones sobre la costa marítima. Lo que sucede en la tormenta de *La costa ciega* es que se borra el límite entre agua y orilla y no queda ningún lugar seguro. “En pocos segundos la playa se convirtió en una confusión de cuajos que saturaban el aire y se le adherían al cuerpo” (*Costa ciega* 167).

La playa es de por sí una frontera problemática en la que se confunden dos materias, dos especies de espacios. En la literatura argentina, es el final abrupto del campo al que llega extrañado Fabio en *Don Segundo Sombra* (1926). Un espacio ambiguo, un “colchón amable” (Güiraldes 121) a donde sin embargo se desplaza el desierto erradicado de la pampa por el sistema de propiedad de la tierra dentro del que trabajan los reseros que tienen que ir allí a recuperar los “animales matreros que sabían esconderse” (119). Aunque a ellos les toque trabajar en “campo limpio”, cerca del mar existen los cangrejales donde “no podían aventurarse sino los que eran muy baqueanos” (119) y que le producen terror a Fabio porque, como sostiene Sergio Pastormerlo, quedan afuera de la construcción del mundo sin conflictos de la novela. Dos décadas más tarde, los cangrejales reaparecen en *Los que aman, odian* (1946) de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, una incursión de la literatura culta en los márgenes de la literatura y el espacio, el policial y la playa: “la más horrenda y la más desesperada visión: una playa estremecida de cangrejos, negra, viscosa, interminable” (Bioy Casares y Ocampo 122). La imagen funciona junto con otros elementos que hacen de la playa algo muy distinto del territorio recreativo y libre de conflicto que llega a ser en la representación habitual. Igual que en *La costa ciega*, la tormenta acompaña el clímax narrativo que en el policial es la enloquecida búsqueda de los sospechosos después de la cual todo se resuelve. Que en la novela de Domínguez la tormenta sea el final no significa mayor diferencia que el cambio de género: los enigmas –esta vez relativos al pasado de los personajes– ya fueron develados y no hay necesidad de una recapitulación o coda que reestablezca el orden como demanda el policial.

La tormenta deriva de una necesidad narrativa; no subraya momentos de intensidad dramática, sino que es parte de ellos, la forma en que los personajes dirimen sus conflictos. “¡Estás en el confín del mundo –se dice Camboya– y esa cosa ensopada y loca es tu realidad!” (*Costa ciega* 164). La playa es un punto de vista amenazado por las fuerzas combinadas del agua que viene del mar y del cielo. Esos tres espacios –playa, cielo, mar– organizan la representación de la tormenta como en la convención pictórica que divide el plano en franjas horizontales. La intervención de las artes visuales en la representación es explícita en la descripción que hace Camboya:

Copos y gaviotas volaban por la playa, el mar estaba henchido y el este mostraba finas cortinas de lluvia, entre manchones lanosos, sin que ninguna presencia humana sumara una confianza sobre el sitio al que se dirigía. Parecía una de esas marinas que se encuentran en los consultorios de los médicos y los estudios de los abogados, salvo por el viento. (49)

La marina, un género bien establecido en los siglos XVIII y XIX que se volvió excesivamente convencional y, como percibe Camboya, decorativo, introduce una referencia pictórica que modela descripciones centradas en lo visual. Los personajes de Domínguez miran la tormenta desde la playa y esa posición organiza el campo visual como en las vistas y en los paisajes marinos en los que el horizonte permite ubicar elementos en el plano.

El problema es que la tormenta hace que el horizonte se pierda y el espacio se desordene:

Parecía que un pedazo de cielo hubiese caído y aislado el horizonte. El mar estaba alto, de un color terroso, casi rojo, y la rompiente exudaba gruesos vellones de yodo que giraban en la orilla y se derramaban en sucesivas capas lechosas, luego aireadas y trémulas, igual que un inmenso rebaño de corderos empujado contra los médanos. Más allá podían verse unas cabañas inclinadas y otras sumergidas en el suelo bajo una luz amarillenta, otra violácea y otra verde, que por momentos semejabán gruesos cilindros sostenidos en el aire. (*Costa ciega* 161)

El cielo baja –cae–, el mar sube –está alto sobre la orilla o sobre el cielo– y las cabañas de la franja intermedia que deberían recortarse sobre el horizonte se sumergen por el avance del suelo hacia arriba y de la luz que las aplasta hacia abajo mientras los cilindros que forma remplazan las verticales que destacan sobre el fondo. En *Don Segundo Sombra*, ya que la referencia está establecida, es la sola presencia del mar la que produce este efecto. Para Fabio el mar es “una franja azul entre las pendientes de dos médanos” (Güiraldes 120), un tercer elemento agregado entre cielo y tierra que produce una disrupción en la percepción y descripción del espacio que se traduce en la asimilación del mar a alguna de las otras franjas que organizan el paisaje marino: “De abajo para arriba, surgía algo así como un doble cielo”, “Llegaba tan alto aquella pampa azul y lisa, que no podía convencerme de que fuera agua” (120-121).²

En las descripciones de Domínguez, en cambio, la playa conserva las tres franjas horizontales siempre y cuando los elementos se queden quietos. El desarreglo que produce la tormenta es parte de la crítica al modelo decorativo de representación del mar. La crítica Sarah Monks sostiene que la fórmula de las marinas, a las que considera un lugar común igual que Camboya, está definida por la ubicación de la línea del horizonte a la altura de los ojos del espectador con quien establece una relación directa. La tormenta impide esa relación, así como la belleza que es resultado del orden y la claridad en la representación estética, como sostiene Penhos. De allí lo sublime que aparece en la reconfiguración de las vistas marinas con que J.M.W. Turner revitaliza el género. La clave es la destrucción de la línea del horizonte. El cielo y el mar se funden o se superponen por el movimiento de uno de los elementos y por los colores que tienden a la indiferenciación.³ Turner reinventa el mar a través de la perturbación violenta que define la tempestad y la estética sublime del romanticismo (Ilustración 1).

² La asociación entre pampa y mar es conocida. Adolfo Prieto ha trabajado su emergencia en los escritos de los viajeros ingleses que comparan la pampa con el mar que les es familiar; Amante analiza la inversión de la asociación en la descripción que Sarmiento hace del Río de la Plata; Biglieri traza un recorrido por las formas de representación de la pampa que incluye esta comparación recurrente.

³ Es visible la pérdida gradual de la definición de la línea del horizonte desde las obras de principios de siglo y las de 1830-1840. Puede consultarse una amplia selección en el catálogo virtual de Tate Gallery: <https://www.tate.org.uk/>.



Ilustración 1. J.M.W. Turner. *Rough Sea with Wreckage* (c.1840-5). Tate Collection

La tormenta de *Los que aman, odian* comparte el desorden de la representación: “un paisaje infernal; el suelo en disgregado y rauda movimiento, levantándose en remolinos iracundos y en trombas” (Bioy Casares y Ocampo 65), “un mundo vacío y abstracto, donde los objetos se habían disgregado” (119). El efecto visual de la disgregación produce un infierno que reaparece en Domínguez: “aquello que parecía salido de un infierno escondido en el océano” (*Costa ciega* 171). El mar desordena el lenguaje, como dice Pastormerlo sobre la experiencia de Fabio en los cangrejales, y el plano. Ese desafío a la representación produce diferentes respuestas. Domínguez construye imágenes maquínicas:

A medida que se acercaban, pasaban de la luz cobriza a un umbral de acero, agrisado y duro, como una inmensa máquina que usara el cielo de polea y el mar por yunque, y al cabo de andar doscientos metros bajo agua entraban al relumbro de bronce, igual que peregrinos dentro de una luminosa fragua. (165)

La naturaleza como máquina o su sometimiento a ella, que le quita el poder y la irracionalidad, instala un registro sublime diferente del establecido por el romanticismo en el siglo XIX.

La playa y la tormenta de Domínguez se apartan de las de Ocampo y Bioy Casares. Mientras *Los que aman, odian* transcurre en los meses de verano, en un hotel turístico y con un protagonista que viaja para descansar, los personajes de Domínguez van a la costa del mar fuera de temporada para olvidar, cambiar de vida, deshacerse del pasado. Es lo que Camboya pretende de Arturo cuando la lleva al barrio de pescadores: “Lo único que debía hacer era dejarla en la costa y olvidarla” (*Costa ciega* 18). Y lo que Arturo pretende hacer con sus recuerdos: “La voluntad, digo, de abandonarlo en un lugar desierto, neutro, sin sentido” (117). Entre las ensoñaciones del agua que analiza, Bachelard señala esa correspondencia entre un elemento enfurecido, el agua violenta, y la consciencia desdichada. El valor afectivo del paisaje, cuyo descubrimiento Alison Smith ubica en el último tercio del siglo XIX, es uno de los elementos que sobreviven del registro sublime después del romanticismo. En literatura, la manipulación de elementos meteorológicos y atmosféricos para proyectar emociones puede comprobarse hasta el presente.

“Salvo por el viento”, el remate de la cita principal, agrega una dimensión táctil que se aparta de la imagen convencional apta para la decoración de interiores de las marinas de consultorio. Agrega, también, un elemento de desorden y una amenaza más real que la estética sublime que se caracteriza por el goce del horror que solo puede lograr un espectador resguardado. Ni Arturo ni Camboya están en esa posición. Al contrario, la historia consiste en su acto de ponerse en peligro no solo por el viaje hacia el mar sino por la posición desde donde ven la tormenta. El rancho es un refugio, pero sus ventanas están tapiadas; el único punto de vista es la experiencia. La distancia necesaria para producir el efecto sublime es, en cambio, la que tiene el narrador que reconstruye los hechos y las imágenes a partir de lo que le cuenta Camboya que logra, a diferencia de Arturo, ponerse a salvo. La cercanía de la experiencia de primera mano, por otro lado, marca una diferencia entre la palabra y la pintura. Si lo visual tiende a descripciones estáticas, los otros sentidos las dinamizan. Uno de los pocos pasajes que involucran lo táctil y sonoro convierte la descripción en narración: “Los recibió un aire helado y húmedo, adormecido por la campana de la costa que hacía sonar el badajo del mar y lo derramaba en un largo trueno” (*Costa ciega* 162). El sonido es duración, el frío necesita cuerpos presentes para dar cuenta de él de la misma manera que no se puede pintar la sensación del viento sino únicamente su efecto visual sobre las franjas del paisaje.

A diferencia de las marinas, obligadas a congelar el instante de peligro a pesar de su dimensión narrativa, la novela organiza una sucesión de paisajes visuales a través de los que se podría contar la historia completa. Cuando Arturo y Camboya llegan, la escena anticipa el final. En el camino de ida, Arturo ve lo que todavía no puede comprender como anuncio del futuro, pero sí como un rastro de tormentas pasadas y un indicio de la fuerza de la naturaleza: un “árbol arrastrado por la marea, con el lomo cubierto de conchillas y una rama inclinada que parecía pulida por un orfebre” (*Costa ciega* 20). Es el mismo árbol del final en un paisaje construido por elementos visuales que sostienen la tensión narrativa. Sin embargo, si la rama solo se puede reconocer retrospectivamente como anuncio, hay otros signos que funcionan explícitamente porque anuncian la destrucción que los personajes van a buscar. Los más evidentes son los ranchos. “Levantados sobre la playa, torcidos por los vientos y las mareas, los lejanos ranchos de Las Malvinas libraban su condenada guerra en la lluvia” (*Costa ciega* 19). El árbol es el mismo en el que va a morir Arturo, los ranchos son los mismos que se hunden en el médano; el paisaje contiene todo el desarrollo narrativo.

Tormenta en el río

Una primera diferencia entre las tormentas de río y mar podría encontrarse en la función que cumplen en el relato. En *Tres muescas en mi carabina* son varias las que sacuden la isla Juncal y cada una tiene un sentido fundacional para la familia Lanfranconi y el orden que instala en la isla. Si la multiplicación del fenómeno puede atribuirse a la cantidad de años que abarca la novela frente a la breve tarde en la que transcurre *La costa ciega* –flashbacks aparte– la semejanza entre los momentos en que aparece y la forma en que interviene en ellos supone atribuirle un sentido particular al espacio del Río de la Plata.

La escena del árbol forma parte del relato sobre cómo Enrique construye una isla donde solo había un banco de arena, cómo hace emerger la tierra del río. La sudestada durante la que grita “¡questa terra é mía!” (*Tres muescas* 90) aferrado al ceibo es fundamental porque es una fundación, el momento crítico en que sobrevive a la inundación que lo amenaza al tiempo que acumula los sedimentos que forman la isla. Esa primera tormenta es el paradigma de las que vienen después: cuando Enrique conoce a María, que va a ser su compañera y madre de toda su descendencia, en una playa de Salto; cuando nace Julia, la primera hija y sucesora, “cuando el río trepaba medio metro dentro de la casa” (*Tres muescas* 66); cuando Enrique dinamita la isla

para abrir el canal que la cruza y permite la circulación; cuando María hace lo mismo pero en el pico de locura destructiva que marca su salida de la isla y la instalación de un nuevo orden y, finalmente, cuando Enrique muere para dar paso a la era de Julia que queda velando el cadáver para después enterrarlo como la piedra fundacional de la civilización isleña o como el último de los sedimentos que componen la tierra:

comenzaron a cavar con las palas en la tierra negra y blanda, donde un día que ninguno de ellos había conocido fue a enredarse un camalote, lo siguió un tronco que trajo la corriente, dos granos de arena, la mitad de una semilla traída por el viento, un junco arrancado a miles de kilómetros, y desovaron los peces cuyas huevas comió y cagó una garza, hasta que innumerables restos desechados a lo largo de los dos grandes ríos, débiles y perdidos para siempre, se juntaron en la debilidad común para levantar del resto entumecido y olvidado un negro montículo de tierra. (*Tres muestas* 173)

El entierro de Enrique en la isla es simétrico del episodio del árbol. Uno inaugura y el otro culmina la fundación de la isla, los dos intervienen en el proceso de lucha y cooperación con la naturaleza.

El sentido inaugural de estas tormentas marca la diferencia con la del mar, aunque la forma en que se perciben y representan parezca idéntica. Al final de la tormenta fundacional, Enrique “Estaba vivo pero para contemplar su ruina. Para sentir la humillación de una fuerza que le mostraba de lo que era capaz y lo que haría cuantas veces quisiera con él y su descendencia” (*Tres muestas* 93). El código de representación es el mismo: en el río la naturaleza también escapa al control humano, produce terror y desordena las franjas que organizan el paisaje, como en el mar y en las pinturas de Turner. “Tumbado por el mareo, vi una línea violeta sobre el horizonte, después una franja oscura y luego una costura de espuma unió el agua con el cielo” (*Tres muestas* 86).

Esta representación del Río de la Plata desde la isla y en medio de la tormenta contrasta con sus imágenes convencionales. La cantidad de franjas en que se reparte el plano suele estar asociada al tipo de paisaje. En los ríos, el horizonte está marcado por la orilla de enfrente, entre el agua y el cielo, por lo que las franjas pueden ser tres o cuatro según el punto de vista esté o no situado en un espacio de tierra visible. Esta es la primera divergencia del Río de la Plata con respecto a las convenciones de representación –o de conceptualización– de los ríos: no hay orilla al otro lado. Esto se ve muy claro en las vistas de Buenos Aires y Montevideo hechas por viajeros del siglo XVIII que estudia Marta Penhos. El punto de vista alto es una estrategia que les permite adaptar el espacio nuevo a las convenciones de representación. Situados en la orilla del río, incluida o no en el plano, las embarcaciones aparecen en primer plano seguidas por la franja de agua y el perfil de los accidentes geográficos o edificios en los posteriores recortándose sobre el cielo que es la última franja.⁴

Esa imagen, que llega a volverse iconográfica, aparece en otros textos de Domínguez. En *La casa de papel* (2004), la llegada a Montevideo compone una vista: “La ciudad entraba al río con una decisión desprotegida que daba a los pocos edificios altos un aire de grúas, similares a las de un gran pesquero encallado, y la bahía, coronada sobre el extremo opuesto por un cerro bajo, reverberaba con un recogimiento maternal” (Domínguez, *La casa*: 22). Otra abre el libro

⁴ Penhos utiliza tres ejemplos fundamentales. *Vista de Montevideo desde el río*, de Felipe Bauzá, y *Buenos Aires desde el río*, de Fernando Brambila tienen tres franjas porque no llega a verse la tierra en la que se ubica el punto de observación. En cambio, *Buenos Aires desde el camino de las carretas*, también de Brambila, tiene cuatro porque se sitúa en una curva que permite abarcar dos franjas de tierra aunque ambas estén del mismo lado del río. Se trata de una estrategia para adaptar la convención al paisaje: “puede decirse que el lugar es un ‘invento’” (335), dice Penhos.

de crónicas *Las puertas de la tierra* (2007): “La proa de un barco asoma al fondo de una calle colmada de ómnibus, bancarios y quioscos de revistas, mientras una grúa levanta automóviles detrás de la anciana que vende violetas en la esquina de Piedras y Treinta y Tres. La proa roja, la ciudad gris, se enciman fuera de escala como dos mundos incrustados” (Domínguez, *Las puertas* 9). Barcos, edificios, grúas, escenas cotidianas, perfiles de accidentes geográficos componen las franjas que se ordenan desde el primer plano hacia el fondo en la primera y al revés en la segunda.

El modelo son los puertos de Joaquín Torres García a quien Domínguez remite en el libro de crónicas inmediatamente después de la descripción de tal manera que cuesta determinar si las palabras se refieren a la observación de la realidad o del cuadro. Entre la enorme serie de puertos que Torres pinta a lo largo de los años montevidianos, *Puerto y ciudad* (1942) (Ilustración 2) y *Puerto en perspectiva con monumento* (1947) (Ilustración 3) permiten hacer visibles las semejanzas. En el primero, los elementos de la naturaleza, el agua y el cielo, desaparecen frente la modernización de la ciudad, las embarcaciones y los perfiles de edificios que los tapan, y de la pintura: los grandes espacios vacíos no admiten las líneas que cruzan el plano constructivista. El segundo vuelve a la perspectiva, corre hacia atrás el punto de vista y muestra más de la ciudad que termina en un barco y un edificio que se recortan sobre un fragmento de agua y un cielo que solo sirve de fondo. Tampoco las descripciones de Domínguez incluyen el agua o el cielo a pesar de que pretende contrastar Montevideo con el avance urbano de Puerto Madero.⁵

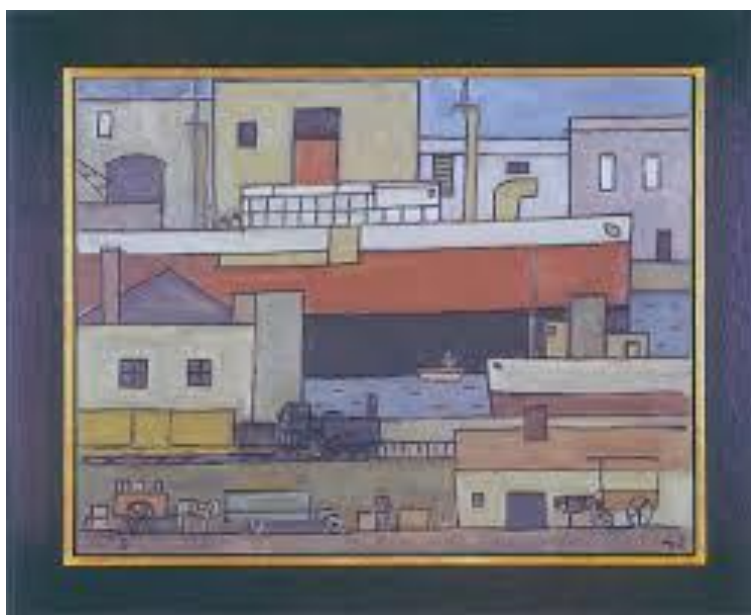


Ilustración 2. Joaquín Torres-García. *Puerto y ciudad* (1942) (Catalogue Raisonné)

⁵ La imagen Montevideo que evoca el pasado porteño en que se podía pasear por el puerto es parte de otra representación convencional.



Ilustración 3. Joaquín Torres-García. *Puerto en perspectiva con monumento* (1947).
Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné

El código de representación está muy lejos de Turner, pero el predominio urbano-terrestre no solo contrasta con la costa del mar sino también con el paisaje de la isla Juncal, dominado por el cielo y el agua. La diferencia está en el punto de vista. Cercana a las dos orillas, la ausencia de elevación, además de ser una característica de la tierra emergente, impide dirigir la mirada al horizonte. No hay, por lo tanto, orilla de enfrente ni escenas de puerto ni actividades cotidianas para el primer plano. Si la marca humana balancea el espectáculo natural y neutraliza su amenaza, como sostiene Penhos, la ubicación del punto de vista no solo define el código estético, sino que anticipa la trama narrativa.

Frente a los paisajes organizados del río desde la costa continental, una escena de tormenta en la isla:

El río se había erizado de estrías y enseguida llegó otra racha más fuerte. Los nubarrones que alzaban vientres oscuros y grandes crestas blancas sobre la franja del sur se abrieron en ramillete, unos arriba, por delante de otros, y echaron a correr sobre la escasa claridad del cielo hasta cubrir la tarde de una penumbra mugrienta. (87)

El Río de la Plata se representa igual que el mar porque se parecen. En *Escritos en el agua* (2002), un libro de crónicas que comparte escenarios y personajes con *Tres muescas en mi carabina*, el “Prólogo” de Domínguez funciona como un manifiesto regional que define la mirada sobre el río:

Desde que Juan Díaz de Solís lo descubrió por error en 1516 y fue cena de los indígenas, la muerte y el equívoco no le han sido ajenos. Los bañistas conocen su bondad, fulgor y desahogo, pero un inglés lo llamó ‘el infierno de los navegantes’ y los marinos entendieron que le hacía justicia. No sólo es capaz de subir cuatro metros de marea, provocar grandes inundaciones y mostrar furias marinas. Sus bancos de niebla abandonan los barcos a la suerte de temerosos silbatos, el Sur lo violenta y el Norte lo fuerza a retirarse varios kilómetros de ambas márgenes y, así como las tormentas alcanzan olas de dos metros en la superficie, su lecho desplaza lentas pisadas de arena (Domínguez, *Escritos* 7).

Otro atributo del agua violenta de Bachelard: dar forma a la idea del mundo como adversario, la grandeza del mundo con la que se mide la grandeza humana. De nuevo, aunque Bachelard no esté pensando en eso, el código sublime, la naturaleza insensata e ingobernable, la confrontación del hombre con su finitud.

El río es un mar por su nombre –Solís lo llamó “mar dulce”, “de Montevideo al Este, se conoce por mar” (*Escritos* 8)– y por sus características y comportamiento. Por eso el vocabulario marítimo y el énfasis en la violencia de sus aguas, que Bachelard atribuye al mar por oposición a la “supremacía del agua dulce” en las ensoñaciones naturales ligadas a lo benéfico. La novela repite esa cadena asociativa que convierte las aguas del Río de la Plata en mar durante la tormenta: “Alcanzó a ver gruesos torniquetes de espuma [...] que le dieron la impresión de hallarse en el fondo de un mar aborrecido” (*Tres muescas* 88), “Ese mar que había descendido sobre la Juncal” (91). El río que se transforma en un mar, opuesto a las perspectivas humanas o humanizadas desde la orilla o el puerto, corresponde a un espacio y un tiempo –un momento y un clima– muy diferentes.

Pero por qué si el río es un mar el tratamiento narrativo de la tormenta que le da sentido es tan disímil en los dos espacios. A partir de la idea de que diferentes estados del agua conducen a distintas interpretaciones, Graciela Silvestri confirma la asociación del mar con lo sublime y del río con lo íntimo y profundo. Sin embargo, se pregunta qué pasa con los ríos de esta región que “hacen horizonte” (5), que organizan paisajes de tres franjas sin orilla de enfrente, como el mar. El cruce de ambos señalamientos permite avanzar sobre el sentido de las variantes de la representación común. El Plata no deja de ser un río, aunque se parezca al mar por su tamaño, sus movimientos o sus aguas. Pero no es ese espacio el que produce la variación sino la tierra donde se sitúa el punto de vista. La Juncal es una isla, tiene su propio peso como símbolo y como tópico de la literatura. Si en las islas se ubican las utopías –al menos desde que Moro que le diera nombre y forma al género–, la Juncal es el sueño de Enrique; no de una sociedad ideal sino de la emergencia de la tierra. La lucha con la naturaleza no consiste en transformar la isla desierta como Robinson Crusoe, personaje paradigmático de un sistema de pensamiento, sino en crearla. La organización de una sociedad, es, en todo caso, tarea de la segunda generación.

La Juncal no es una utopía en una isla sino la utopía de una isla. La diferencia responde a dos rasgos distintivos fundamentales: la probable inexistencia de islas desiertas o territorios sin mapear en el mundo actual y la ubicación en el río frente a una larga tradición de islas de mar. Además de otra confrontación entre las dos masas de agua, esa particularidad es idiosincrática de un río que “hace horizonte”. Las islas sobre las que Sarmiento escribe entre 1849 y 1885 permiten armar una tipología local. En *Viajes* (1849), Más-a-fuera, que es la única marítima, moviliza deseos y referencias literarias ligadas a la aventura y la “robinsonada”. Las otras, Martín García en *Argirópolis* (1850) y las del Delta en los artículos publicados en *El Nacional* entre 1855 y 1885 y reunidos en *El Carapachay*, son el centro de proyectos políticos y civilizatorios como los ríos en que se ubican, que desde el *Facundo* (1845) son el sustento material de una nación futura que necesita vías para el comercio y la comunicación. La Juncal se opone a la Martín García por su pertenencia nacional, o la falta de ella, y por la organización social, familiar y jurídica heterodoxa que puede leerse como un rechazo del proyecto civilizatorio sarmientino. Sin embargo, sus islas funcionan como tradición literaria. En las islas de río, la tormenta puede ser objeto estético en el relato, pero también es un peligro real que amenaza el proyecto fundacional y un adversario, como en la imagen del agua violenta de Bachelard. No se trata, sin embargo, de dominar la naturaleza, lo que correspondería a otras tramas narrativas y sistemas de pensamiento. “Trabajar con la voluntad del río era el único secreto” (*Tres muescas* 71), dice Enrique: negociar con la naturaleza o resistir sus fuerzas desatadas.

Naufragios

La diferencia de sentido entre el río y el mar organiza el sistema de oposiciones que le da forma a la región literaria donde transcurren estas novelas de Carlos María Domínguez. No se trata de una abstracción sino de la discontinuidad espacial entre lugares concretos. La isla Juncal está en el kilómetro cero del Río de la Plata; Las Malvinas, sobre la costa atlántica uruguaya. Podría trazarse en el mapa un recorrido que uniera ambos espacios siguiendo, por ejemplo, el viaje de Arturo desde Palmira, en la costa del río, a la playa. *La costa ciega*, sin embargo, no lo cuenta. Esa ausencia señala la ruptura entre los dos espacios porque contrasta con la precisión de otros itinerarios. Cuando Arturo vuelve a Uruguay después de un período en Buenos Aires a fines de los '70, sale de Tigre en lancha de pasajeros hasta una isla del Guazú desde donde cruza a Palmira con los contrabandistas; Camboya sale desde Montevideo en ómnibus y después hace dedo en la ruta. En cambio, los dos simplemente aparecen en un parador en el acceso a Dallás donde sus caminos se cruzan y el trazado reaparece recién camino a Las Malvinas. Las regiones literarias están hechas de esas circulaciones, la forma de viajar y los lugares por los que pasan definen las circunstancias de los personajes y el sentido que se le atribuye a cada punto en el mapa; la ausencia de representación también. La oposición entre la costa de río y de mar en la construcción regional está señalada por ese vacío en el mapa.

Por otro lado, en los textos cada espacio se carga de un significado diferente: fundar o morir, negociar con la naturaleza o dejarse arrastrar. En su estudio sobre la iconografía romántica del mar, W.H. Auden ubica a Shakespeare como mediación hacia el romanticismo. Ese lugar intermedio le permite desplegar una doble asociación simbólica de la tempestad: conflicto y desorden, por un lado, posibilidad de orden y reconciliación por otro. “Las aguas se sitúan al comienzo y al final de los eventos cósmicos”; “preceden toda creación y toda forma”, dice Corbin (*Reflexiones 7*) sobre las aguas primordiales. Entre Shakespeare y las grandes cosmogonías occidentales alcanzaría para establecer la existencia de un tópico. Su permanencia, en cambio, se constata en la imagen de la Juncal emergiendo del agua, un comienzo o posibilidad de orden, y de la tormenta en el mar, el diluvio que destruye un orden o que, a lo sumo, puede ser una purificación. Principio y fin oponen el agua de río a la de mar. Enrique busca crear una isla y un linaje familiar en el Río de la Plata. Arturo y Camboya buscan destruir su pasado o sus vidas en Las Malvinas. Los recorridos de los personajes definen el sentido de cada espacio, que abarca sus fenómenos climáticos característicos.

La crecida del río y la tormenta en el mar comparten la imagen del naufragio. Las casas que habitan estos personajes resguardan de la naturaleza, como los barcos, y como ellos, pueden ser destruidos, hundidos, tragados. La confusión de territorios que producen las tormentas, el avance del agua sobre las costas, hace de la casa un barco. Si la tormenta borra el horizonte que delimita agua y cielo, también cubre la tierra de elementos que le son ajenos. En *La costa ciega*, la espuma “desbordó la playa y entró al pueblo, lenta, sigilosa, hasta tomarlo por completo. Durante dos días permaneció estacionada sobre la calle principal, sobre el bañado, los laterales, recostada contra las puertas y ventanas de las casas tapiadas” (*Costa ciega 171*). En *Tres muescas en mi carabina*, el agua del río cubre la isla hasta hacerla desaparecer; el naufragio consiste en la alteración del plano que se vuelve todo agua.

En esos espacios transformados, los hundimientos imitan a los barcos en la tempestad. En *Tres muescas en mi carabina* “la casilla se acostó sobre las olas, giró bajo la presión de un torniquete y se partió en pedazos” (*Tres muescas 93*); en *La costa ciega*, los ranchos “sepultos en las dunas” (*Costa ciega 23*) se hunden como barcos en las olas igual que en la novela de Bioy y Ocampo, en la que el hotel se convierte en “un barco en el fondo del mar, o, más exactamente, [...] un submarino que se ha ido a pique” (Bioy Casares y Ocampo: 57). Si el naufragio reinstala la semejanza entre tormentas de río y mar, la diferencia está en la función

de la imagen en cada texto. Mientras en la playa remite al infierno;⁶ en el río, el naufragio es un obstáculo que pone a prueba la voluntad humana. El problema de Enrique es la tierra, no el agua. “En mar abierto no hay más que asegurar las velas y correr la tormenta, así como en el río fondeábamos a resguardo. Pero entonces esta isla no levantaba un palmo del agua y debía quedarme clavado frente al temporal” (*Tres muescas* 90). Ese quedarse clavado convierte la tormenta en un episodio fundacional. La resistencia del cuerpo de Enrique, que después se une a los sedimentos que forman la tierra, garantiza el arraigo de la isla. En la escena del árbol con que empieza este trabajo, Arturo muere clavado en una rama y Enrique sobrevive porque está “clavado” en una isla y las aventuras en las islas tienen que ver con la fundación. La diferencia entre las tormentas es un indicio de la construcción regional. Aunque dialogue con el peso cultural y simbólico de los elementos y los espacios, se trata de una construcción de sentido que no preexiste a los relatos, sino que surge de ellos para formar una región literaria delimitada por aguas opuestas.

Obras citadas

- Amante, Adriana. “Vistas y luces en el Río de la Plata durante el sitio de Montevideo.” *Cuadernos LIRICO*, n.º 18, 2018. DOI: 10.4000/lirico.5906.
- Auden, Wystan Hugh. *The Enchafèd Flood or, The Romantic Iconography of the Sea*. Vintage Books, 1967.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Biglieri, Anibal A. “Los espacios abiertos de la pampa argentina.” *452º F*, n.º 16, 2017, pp. 130-145, <http://www.452f.com/index.php/biglieri/>.
- Bioy Casares, Adolfo y Silvina Ocampo. *Los que aman, odian*. Emecé, 2005.
- Corbin, Alain. *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World. 1750-1840*. University of California Press, 1994.
- _____. “Reflexiones sobre el agua dulce, el agua salada y su historia.” *Cuadernos LIRICO*, n.º 18, 2018. DOI: 10.4000/lirico.4600.
- Domínguez, Carlos María. *Escritos en el agua. Aventuras, personajes y misterios de Colonia y el Río de la Plata*. Ediciones de la Banda Oriental, 2002.
- _____. *Tres muescas en mi carabina*. Alfaguara, 2002.
- _____. *La casa de papel*. Punto de Lectura, 2007.
- _____. *Las puertas de la tierra. La escena de acero de los puertos y los marinos uruguayos*. Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- _____. *La costa ciega*. Mondadori, 2009.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Colección Archivos, 1988.
- Joaquín Torres-García *Catalogue Raisonné*. Dir. de Cecilia de Torres, <http://torresgarcia.com/>.
- Monks, Sarah. “‘Suffer a Sea-Change’: Turner, Painting, Drowning.” *The Art of the Sublime*, ed. de Nigel Llewellyn y Christine Riding, Tate Research Publication, 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sarah-monks-suffer-a-sea-change-turner-painting-drowning-r1136832>.
- Pastormerlo, Sergio. “*Don Segundo Sombra*: un campo sin cangrejales.” *Orbis Tertius*, vol. 1, n.º 2-3, 1996, <https://revistas.fahce.unlp.edu.ar/index.php/OT/article/view/OTv01n02-03a05>.

⁶ Christine Riding señala que la experiencia del infierno atraviesa la narrativa de naufragios a partir de la historia del Conde Ugolino en *El infierno* de Dante. No señalo la fuente sino la persistencia de las imágenes.

- Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines de siglo XVIII*. Siglo XXI, 2005.
- Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Sudamericana, 1996.
- Riding, Christine. "Shipwreck, Self-Preservation and the Sublime." *The Art of the Sublime*, editado por Nigel Llewellyn y Christine Riding, Tate Research Publication, 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>.
- Silvestri, Graciela. "Empatía y distancia: formas de comprender el espacio fluvial." *Cuadernos LIRICO*, n.º 18, 2018. DOI: 10.4000/lirico.5698.
- Smith, Alison. "The Sublime in Crisis: Landscape Painting After Turner." *The Art of the Sublime*, editado por Nigel Llewellyn y Christine Riding, Tate Research Publication, 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/alison-smith-the-sublime-in-crisis-landscape-painting-after-turner-r1109220>.
- Turner Collection*. <https://www.tate.org.uk/>.