

Montevideo centralista y descentrada

Teresa Torres

Teresa Torres

Egresada del Instituto de Profesores Artigas, se desempeñó como profesora de literatura en Enseñanza Secundaria y en el I.P.A., donde dictó los cursos de Literatura General I y II. Cuenta con algunas publicaciones de apoyo docente: Dante (Ed. Técnica), Cervantes (Ed. Técnica), prólogo y análisis de Antígona (Ed. del Pizarrón), entre otras. Jubilada en el 2002, en la actualidad se desempeña como profesora de Literatura Uruguaya en la Universidad Católica Dámaso A. Larrañaga.

Othram Pamuk afirma que “el arte de escribir novelas consiste en la capacidad de percibir los pensamientos y las sensaciones de los protagonistas en el entorno de un paisaje, es decir, entre los objetos y las imágenes que los rodean”.

En nuestra literatura el paisaje “ciudad” aparece tardíamente, para desesperación de la generación del 45, que será la encargada de privilegiar ese espacio de acción de los personajes, borrando, a través de la crítica o el silencio implacable, los anteriores paisajes rurales en los que se desenvolvía la acción. El héroe se traslada a lo urbano y la función del escritor parece adecuarse a las frases pronunciadas por Theodore de Banville ante la tumba de Baudelaire: “Aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y su desesperación. Así, fue capaz de dar belleza a paisajes que en sí mismos no tienen belleza no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a luz la parte del alma humana oculta en ellos; de este modo reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna.”

Pero ¿cuándo Montevideo se transformó en una ciudad “moderna”? La consagración simbólica del cambio se efectuó a través de la demolición de las fortificaciones coloniales decidida en 1829 por la Asamblea Legislativa, aunque este proceso se desarrolló a lo largo de un dilatado lapso durante el cual la ciudad fue asumiendo su vocación de abierta y extendida, con sus ojos fijos permanentemente en Europa y, fundamentalmente, en París, paradigma de la urbanidad de entonces.



Vendedor ambulante de una ciudad perdida

Avenidas que unen

En los primeros años del siglo XX la ciudad-puerto ingresa definitivamente a la modernidad y encuentra su escritor, José Pedro Bellán, designado como “El Primer Montevideano” por Ángel Rama, y quien, precediendo a la generación del 45, comienza a explorar el espacio ciudadano como escenario de sus personajes. “Maní”, uno de sus cuentos, nos servirá de eje para reconocer no solo el espacio ciudadano sino, fundamentalmente, el concepto de ciudad que implica una visión diferente a la actual.

Luigi, un emigrante italiano, transita la ciudad en una gélida noche voceando su mercadería: “Maní”, al tiempo que recuerda su vida en América; el espacio que recorre va de la Estación Central “junto al portón de la calle Paraguay” hasta la estación Yatay: “Su casa estaba cerca ahora: cuatro o cinco cuadras, por entre caminos vecinales, en el pueblo Victoria”.

El tiempo que abarca el relato es de apenas dos horas, desde las 20.45, “El tren llegará a las 21. Aún faltan quince minutos”, hasta cerca de la hora 23 en que llega a su casa. Ha atravesado la ciudad caminando y ha atravesado su vida uniendo recuerdos. Si bien no se especifica el año en el que se desarrolla la acción, el texto nos da una fecha aproximada, pues “en 1907 se produjo en el hogar un acontecimiento: Amalia se casó en Paysandú (...) Este fue el primer paso dado por la familia hacia la ciudad, el primer movimiento de desbande”. La ciudad por la que camina Luigi es la que corresponde a algún momento entre 1925 y 1930; tiempo y espacio del personaje coinciden con los del autor. La nostalgia por un tiempo pasado, aureolado por la felicidad y/o la heroicidad tan propio de la literatura gauchesca, se sustituye por la melancolía e incluso la rabia de un trabajador incansable que no conoce otra gloria que ir “en busca de su reposo, de su descanso, del único placer de su vida: caer sobre algo y

poder dormir sus sueños”.

“La historia de Luigi era de lo más común, de lo más vulgar, de lo más estúpido”; venido de Italia, entró a América por la gran ciudad, Buenos Aires, pero siguió hacia el campo —Entre Ríos, Paysandú—, el matrimonio, los hijos en racimo y la tierra trabajada de sol a sol. Pero los cambios que trae aparejados la historia son tiranos hasta con los mínimos seres que la conforman: los hijos crecen, acceden a otras formas de vida, de cultura, y la familia se desintegra. Luigi no puede aceptar el cambio, la ruptura del modelo, y la ciudad se presenta como único destino: “(...) compró una casita en el pueblo Victoria. Luigi se hizo jornalero.” Montevideo centralista capta a uno más de los tantos extranjeros que la habitan y ayudan a construirla, a vestirla con las mejores galas. La historia trasciende la individualidad del personaje y pasa a ser la representación de la historia de muchos.

Esta idea de historia representativa de múltiples situaciones reales queda reafirmada si la confrontamos con datos provenientes de otras áreas: según el censo de 1908 casi la mitad de los habitantes del país vivían en ciudades y, de ellos, casi un treinta por ciento, cerca de 310.000 personas, en Montevideo, entre los cuales había 90.000 extranjeros. El triunfo del modelo batllista y su modelo urbanizador representaba la consolidación de esta violenta modernización: en la década del veinte Uruguay ocupaba el tercer lugar en el mundo en cuanto a la cantidad de automotores per cápita, había teléfono en casi once mil hogares montevideanos y los biógrafos —cines, para los que no reconocen el término— brotaban por diversos puntos de la ciudad. En el cuento que nos ocupa, por ejemplo, el Cochero se queja de que la gente joven prefiere trasladarse en automóviles y que “si no fuera por los viejos nos moriríamos de hambre”; y Luigi en un momento se encuentra con un colega manicero y compatriota frente “al biógrafo del Paso Molino” —se refiere al cine Alcázar, inaugurado en 1928.

La posibilidad que tiene este cuento de poder plasmar en lo individual el conflicto general me remite a Aristóteles en su *Poética*: “(...) no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad”.

La caminata de Luigi une el Centro con la periferia: de la Estación Central toma por Agraciada, pasa frente a la iglesia de La Aguada, sigue por Nicaragua hasta Sierra, de nuevo Agraciada, frente al Congreso, pasa por la estación de Arroyo Seco llegando hasta el cine del Paso Molino; continúa por la calle Iglesias —Vicente Basagoity en la actualidad—, pasa por la estación Yatay y allí cruza la vía férrea y “anduvo aún una cuadra sobre empedrado, y luego

entró en la sombra, pisando en el barro, metiéndose en los charcos, tranquilo, seguro, resignado.” Este periplo nocturno ha sido precedido por la jornada laboral “formal”, ya que ese día había trabajado “ocho horas en la pavimentación de una de las calles de Pocitos”.

Hacedor y habitante-testigo de una ciudad que despliega sus galas de modernidad ante esos ojos absortos en el pasado, en la tierra y la labranza, en el trabajo y los hijos. La caminata por Montevideo se acompaña con los recuerdos, y la calle, la avenida, une estos dos mundos: el espacio íntimo que se aferra a un pasado y el espacio exterior que se encamina hacia un futuro de mayor equidad, de mayor comunicación. La historia de Luigi es la historia del difícil tránsito de una época a otra, del campo a la ciudad, de lo antiguo a lo moderno. Sin embargo, no será él el que disfrute de estos nuevos tiempos, de las oportunidades, las distracciones o el bienestar, sino que serán sus hijos, profesionales algunos, viviendo en otra ciudad o en el norte del país o en el Cerro, cumpliendo el sueño de “la casita propia”.

Una historia común, mínima podríamos decir, pero que contribuye a crear la otra, “la gran historia”, la que rescatan los textos especializados. Montevideo, la ciudad, es, a la vez, destino y marco de la narración, y ella muestra vividamente su vocación de ciudad moderna atravesada por avenidas que permiten la circulación y el contacto entre los diferentes estratos sociales.

La calle es el patrimonio común, donde se pasea, se canta, se discute. Hasta pasada la mitad del siglo XX, las calles de Montevideo son el lugar donde vemos a los otros y los otros nos miran, y “en la calle codo a codo somos mucho más que dos.”

Rejas que separan

Problemas propios y ajenos afectan al país en la segunda mitad del siglo pasado y la ciudad, fiel a su espíritu moderno, se transforma de acuerdo a las nuevas orientaciones urbanísticas. Las calles, las avenidas, se convierten en espacios peligrosos por su potencialidad de encuentros y/o desencuentros, y hay que replantear la ciudad como espacialmente segmentada respondiendo a una profunda división social. Los shoppings, los barrios privados, los cementerios privados, los cantegriles, son la nueva modalidad urbanística. Aquí el trabajo, allí las viviendas; aquí los ricos, allí los pobres; y entre medio barreras de hierro u hormigón, límites precisos que pueden ser una calle, una autopista o un humilde zanjón que divide al “cante” del barrio. Un elemento común cimienta esos límites: el miedo y el rencor, una explosiva combinación. Precisamente el cuento “La Zona” de Laura Santullo comienza marcando esta realidad:



La puerta de la ciudad “segura”

“Esos muros están llenos de odio, los fabricaron con ladrillos y con argamasa de cal y miedo”.

La narración no tendrá otra ubicación espacial que esa pequeña ciudad dentro de la otra, de la que procura separarse y defenderse; la ausencia de una ubicación geográfica específica permite al lector proyectar la situación en su propio espacio; en este caso Montevideo. En un reportaje hecho a la autora y al director de la película basada en el cuento, Rodrigo Plá afirma: “Optamos por no decir en qué época sucede, en qué lugar, y nunca se dice que sea en México”. La coincidencia, en este punto, de ambas versiones obviamente subraya la voluntad de llevar la significación a un plano más general, abarcativo de todas las grandes ciudades latinoamericanas, ya que el fenómeno urbano de la aparición de barrios cerrados ha tomado gran relevancia, en las últimas décadas, particularmente dentro de nuestro continente.

La Zona, “primera colonia modelo, autosuficiente y hermosa (...) si debo creerle a mi memoria, era perfecta”; así la describe el personaje que tiene a cargo la narración del episodio que derrumbará el equilibrio de este pequeño paraíso de seguridad. “Tres individuos, tres intrusos (...) se habían metido para robar. En el intento fallido resultó muerta una anciana residente y dos de los hombres fueron abatidos por la guardia privada (...) El tercero prófugo”. La sensación de vulnerabilidad dispara el miedo de los residentes del barrio, la búsqueda del enemigo escondido desata una paranoia colectiva y el desenlace es previsible: el culpable es descubierto y linchado por los vecinos.

Esquemática de esta manera, la situación narrada parece propia de un cuento policial o de acción, pero el tema, la idea central, es muy otro y cala hondo en las realidades vitales de los dos grupos sociales, de las dos ciudades que se enfrentan. El aprendizaje de vida que se ve obligado a hacer el joven personaje central y que consiste en la posibilidad de ver y entender al otro —y en esa categoría está el intruso, su padre y sus vecinos—, no admite simplezas maniqueístas.

Criado en un ambiente casi perfecto, no tiene “conocimiento de las formas de existencia de la ciudad exterior”; su único miedo es heredado y es el determinante de que su familia habite en La Zona: su padre había sido “testigo impotente frente al atraco perpetrado a su único hermano. El botín escaso había encendido la brutalidad de los asaltantes, quienes sin motivo dispararon al hombre indefenso que permanecía hincado en el suelo con las manos en alto. Lentamente se había desangrado en la calle”.

El desconocimiento y el miedo se unen y hermanan a los dos jóvenes —ladrón e improvisado investigador— cuando se encuentran: “Creo que grité al verlo o tal vez fue él quien gritó, si fuimos ambos, la voz salió de dos gargantas pero con la misma frecuencia de terror.” ¿Puede haber una solución justa, un entendimiento entre estos dos jóvenes personajes determinados en su ser por la situación social en la que les tocó vivir? ¿Estamos ante un conflicto trágico del que no hay salida? Son esas las preguntas que el texto plantea, las dudas que inmovilizan al personaje entre la denuncia y la protección: “Estaba tan atrapado como él. Lo intenté pero ya no pude sentir ni odio, ni miedo, ni desprecio, que son los ingredientes esenciales para distinguir al enemigo. Sólo sentía una lástima fría y descarnada, y aunque no estaba seguro de que la piedad fuera una buena consejera en materia de justicia, me bastó aquel sentimiento para dejar atrás la culpa que me embargaba por ayudarlo”.

La solución es transitoria y el protagonista pasa a ser testigo del “caudal de rabia y tensión que se había acumulado en esos días”. Los vecinos se transforman por el resentimiento, el joven ladrón también se transforma por el miedo y saca un arma, “muy pequeña, parecía de juguete”, con la que arrebató una nueva vida: “el segundo disparo se incrustó en el cuerpo de una joven que estaba a mi lado, lentamente la mujer se deslizó hasta el suelo”. Luego los golpes, la locura, la muerte. El cadáver de un joven que nadie se atreve a mover: ¿culpabilidad o miedo a la propia violencia que puede surgir dentro de cada uno? Lo cierto es que en las proliferas calles del barrio privado hay un cadáver sin nombre, testigo de su vulnerabilidad, de sus miedos y, también, de su propia brutalidad.

En el prólogo de la edición de Banda Oriental, a cargo de Alcides Abella, se reconoce en la obra de Santullo “una escritura sobria, precisa, cuidadosa e inteligente; textos de impecable estructura y resolución donde se cree reconocer la influencia de Horacio Quiroga”. Es cierto, la influencia del maestro salteño —y también de toda la formidable cuentística latinoamericana— se ve claramente en la economía de recursos, en la soterrada tensión que recorre cada uno de los textos y, sobre todo, en el propio desenlace de

cada cuento que opera como “otra vuelta de tuerca” que sorprende al lector. Por ejemplo, “La Zona” no termina con la barbarie del cadáver abandonado sino que culmina con el personaje central, el joven que no conocía el mundo de afuera del barrio, cargando el cuerpo en el auto de su padre y conduciendo “sin parar el resto de la noche. Atravesé la ciudad, la otra, la fea, la miserable”. Todo ha terminado, pero queda la duda que se extiende de lo personal a lo colectivo: “Habíamos actuado en legítima defensa, protegíamos el derecho a la paz que la corrupción nos había robado, el derecho a la seguridad de nuestro territorio, pero tal vez estábamos equivocados; tal vez este lado y el otro lado son el mismo, somos la misma cosa. Tal vez debía existir una forma de justicia que nos amparara a todos sin convertirnos en enemigos, sin obligarnos al odio y a la miseria humana”.

La misma autora señala al respecto que este “es un final esperanzador. A través del personaje del adolescente, el que cuenta la historia, al principio le convencen los argumentos del padre, luego modifica eso, conoce al ladrón y lo ve de distinta manera. Ese personaje logra cambiar. Abre las puertas a otro destino.” Es cierto, el personaje reconoce al otro como igual, como humano, y de ahí que pida al encargado del cementerio que no olvide poner el nombre —Miguel— sobre la cruz. Nombrar es conocer y reconocer. Pero también es cierto que la posibilidad de cambio se presenta como individual y lejana; la ciudad segmentada, descentrada, sigue rodeando a los personajes, y los escritores pasarán a mostrar estos espacios cerrados que, cercados de rejas o no, determinan a sus personajes y reflejan una realidad cada vez más injusta. El paisaje ya no es la ciudad sino el barrio privado, el cantegril, el Shopping, espacios reducidos que se ofenden y defienden los unos de los otros, que se ven pero no se conocen. Curiosamente “los barrios privados generalmente se encuentran ubicados cerca de vías rápidas de circulación para facilitar el desplazamiento desde el lugar de residencia hacia las áreas centrales de la ciudad donde se desarrollan las actividades cotidianas. Asimismo, al estar localizados en zonas periféricas de la ciudad, en muchas ocasiones, los barrios cerrados se encuentran cerca de villas inestables, lo que hace que los contrastes sociales se tornen más evidentes”. (*Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* – Universidad de Barcelona)

La basura puede ser una muralla

A fines de la década del 20 un cuento de Bellán nos muestra a un personaje que vive y recuerda su historia en una ciudad que se abre como espacio transitable e integrador; en los primeros años del siglo



Cantegril, una ciudad casi invisible

XXI Laura Santullo encierra su historia entre las rejas de un barrio privado, perteneciente y ajeno a la ciudad; y en el 2007 Andrés Ressa Colino publica su novela *Palcante* en la que se aborda la historia de personajes que habitan ese otro espacio ciudadano: “el cantegril”.

El texto plantea serias dificultades para su caracterización literaria así como, por momentos, para su lectura. En el prólogo a cargo de Carlos Ansesi, licenciado socioanalista, se nos informa que este es el producto de una investigación realizada en la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación, cuyo fin era explorar –a través de textos conservados y testimonios– “cómo era la vida realmente en aquel lugar y cómo vivieron sus habitantes su desaparición”. Fracasado el proyecto se resolvió publicar un compendio en el que aparecen textos de Andrés Gutiérrez (personaje central), Fabián Blanco (único testigo de los hechos al que se logra entrevistar) y de Ernesto Irigoyen Prado, Alex Marquedo y Carlos Ansesi (firmante del prólogo); a estas voces se agregarán otras que supuestamente responden a la realidad que aspira reproducir el texto; a esta polifonía de voces se agrega la descripción de videos que se incluyen “como un pequeño relato descriptivo a modo de guión literario”.

Planteado de esta forma estamos ante una “novela testimonial” o, como la define Roberto Echavarren en la contratapa del libro, “*Palcante* aparece como una novela histórica, pero es una historia del presente”, cuyo autor es un ordenador del material narrativo. Pero también es posible realizar otra lectura de la estructura novelística que nos llevaría a otra categorización; si yo dudo de la identidad del prologuista en el mundo real y de los distintos narradores puedo concluir que el prólogo oficia como elemento definitorio para crear la “novela de la novela”, recurso bastante utilizado que permite introducir visiones diferentes ante los hechos narrados; recordemos a Tomás de Mattos y al entrañable personaje-autora Josefina Peguy. Esa lectura me llevaría a pensar, sin dejar de reconocer su

enraizamiento histórico, en la posibilidad de estar ante una forma de confrontación de una utopía (“el Cante”) con una distopía (la vida vacía de los habitantes de la “ciudad formal”). “El Cante” visto como un espacio no idílico, pero sí como resguardo de valores que concuerdan con una vida más natural. “Se dice que era un refugio de valores humanos. Se dice que había allí una vida en comunidad, una comunicación constante entre familias. Vecino con vecino en mutuo conocimiento y apoyo. Solidaridad y compromiso social. Se dice que había esperanza”. Destruído “el Cante” y realojadas las familias que lo habitaban, ¿se pierden esos valores?; ¿desarticular esa realidad es la causa de la violencia de los jóvenes marginales? Esas y otras preguntas son las que promueven la investigación y a las que, quizás, responde la novela.

Andrés Gutiérrez vive en “el Cante” desde su nacimiento; quizás sea descendiente de aquella primera generación que, en el entorno de 1940, expulsada del medio rural por razones económicas se refugió en asentamientos precarios que la amarga ironía popular bautizó con el nombre del fraccionamiento más suntuario de la época, en los bosques de pinos de Punta del Este: “Cantegril”.

El personaje, narrador en ocasiones y eje de la narración en toda la novela, es el que inaugura el relato con un fragmento de “Novela Costumbrista”, que así es el título de este primer testimonio en el que se muestra su vinculación con la literatura y con el porro: “después de fumar porro leer me gustaba todavía más.” Como sus libros provenían de la basura, es allí donde va a buscar uno que estaba leyendo y que no aparece, contemplando con desolación su entorno: “Estuve mirando los papeles mojados y embarrados que cubrían el suelo; la pilas altas –casi el doble de mi altura– del color homogéneo que agarra el papel que ha estado humedecido en la basura por un buen tiempo, los pedazos de cartón, las tiras de plástico, y no sé bien, si de bronca o de vergüenza, me puse a llorar.”

Estos mismos sentimientos se reafirmarán cuando encuentre las páginas de ese libro, destinadas a cumplir los oficios de papel higiénico; una golpiza del padre como respuesta a su vehemente reclamo y un abandono de la casa marcan el final de este episodio. La literatura, el placer de leer por el gusto de hacerlo, y la escritura “como catarsis ante el espanto de este mundo” son los elementos centrales del personaje. Sin embargo también son elementos de separación con el resto de la sociedad, por lo menos con aquellos que representan el quehacer cultural, que construyen su castillitos “con fosa, muralla y todo” –profesores de literatura por ej.–, a los que tilda de “Intelectual de mierda”.

El abuelo de Fabián también establece una relación confusa entre literatura y realidad; su nombre

es William y relee incesantemente “Mientras Agonizo” de su tocayo William Faulkner, y “cuando se le empezaron a cruzar los cables confundió, o asoció, la familia de aquel libro con una familia similar que pasaba seguido por su casa en un carrito, aunque claro, ellos no llevaban ninguna muerta en un cajón, sino apenas lo que levantaban de los contenedores de basura de otros barrios, y a veces también del suyo”. Don Quijote de la Mancha transforma la realidad de acuerdo a los libros de caballería, estos personajes usan la literatura, también degradada –libros que aparecen en la basura, en el baño, o ejemplares únicos cuya lectura se transforma casi en manía–, para escapar de la realidad o para confundirla con la ficción, aceptando que este híbrido real-literario es siempre de menor volumen trágico: la muerta es cambiada por basura. Podríamos, quizás, hacer otra lectura de esta referencia: la familia faulkneriana que sigue fanáticamente ese derrotero y la que guía el carrito se hermanan también en su carga: llevar la muerte, los desechos de la humanidad.

La característica de los espacios en los que se desenvuelve la novela es la fragmentación, pues si bien la mayor parte de la acción se desarrolla en Montevideo, la comunicación entre los distintos núcleos de la ciudad es siempre problemática y a veces hasta imposible. Fabián proviene de un pueblo del interior, Curuyí, y vive en la casa de su abuelo William, soñando con que su padre lo llevará a vivir con él a “otro barrio más lindo y con más cosas para hacer”; esa esperanza “lo ayudaba a mantenerse alejado de lo que pasaba en este barrio de mierda que era el de su abuelo. Porque realmente era un barrio pobre y sucio”. El personaje que actúa como una especie de nexo entre “el cante” y el resto de la ciudad es también un marginado; rechaza el medio en el que le toca vivir; tiene miedo al escalón que está cercano pero que es aún más sucio y maloliente que su propio habitat, y será rechazado por el otro espacio al que ve como ideal. El barrio, entonces, no está planteado a la manera tanguera como espacio ideal que alberga cálidamente la aventura juvenil, sino que es visto como un lugar cerrado y agobiante del que es muy difícil escapar.

Por otra parte, “el cante” es una pequeña ciudad en sí misma; el puente que lo une con el resto de Montevideo es una frontera que diariamente se defiende o se ataca; el conductor del ómnibus que “cruza el puente demasiado rápido, lanzándose sobre la salida del cante sin ningún cuidado”, “el vuelo de las piedras que los guachos dos por tres le tiraban con la apuesta de pegarle al parabrisas”, o la actitud del padre de Andrés que lanza su carro “como una fugaz, inútil y última reivindicación personal” provocando el accidente que le costará la vida. Del mismo modo que los barrios privados establecen sus propias jerarquías y

hasta sus propias leyes (recordemos el cuento “La Zona” en que se busca descubrir al ladrón pero también se impide el ingreso de la policía del otro lado de las rejas), “el cante” tiene sus espacios diferenciados y también sus clases sociales. El rancho del negro Pol está apartado y sus habitantes viven alegremente, podríamos decir que en una filosofía de corte postmodernista u horaciana que reivindica permanentemente el placer del presente con total independencia de cualquier tipo de deber: “Tenían luz eléctrica, equipo de audio nuevo y celular. Heladera no tenían. Casa se podría decir que sí. Vendían porro, a veces merca (cocaína y también pasta base). Compraban merca. Hacían asados, tomaban vino. Dos por tres decían que les salía un laburo y estaban todo el día fuera del barrio y llegaban cansados y unos días después volvían a la vagancia y al descanso.

Créame, en algún momento llegué a envidiarles la vida en aquel rancho. En aquel rancho, no en el cante.”

En esta ciudad de miseria que vive dentro de la otra que la engendró se reproducen, también, los vicios y las desigualdades que afectan a la matriz; hay quien vive de las necesidades de su vecino y las explota en su propio beneficio, tal el caso del enano Oscar, único propietario de una empresa de crecimiento explosivo, “Carropartes”, quien llega a dominar económica y socialmente a casi todos los habitantes del “cante”. Intermediario de la basura, construye su depósito y lo aísla del resto mediante una empalizada, portón y candado; aparentemente solidario en un principio, logra crear un círculo tan fuerte de deudas y compromisos que establece el monopolio del tráfico de basura, impidiendo que los “rebeldes” puedan ganarse la vida de manera independiente: “(...) para tener una idea de cuánto había ampliado sus maniobras, una o dos veces por semana, por un trillo de cuadra y media abierto por el Matraca y el Cope, un camión destartado –casi una gran cachila con chata– llegaba hasta el predio por atrás y cargaba los atados de papel y cartón y el plástico y el vidrio que en pocos días ahí se acumulaban”.

El contacto con la ciudad de “afuera” siempre es dificultoso. Recordemos que para el personaje de Laura Santullo el mundo fuera del barrio privado era desconocido y peligroso; para Andrés también lo es, aunque de alguna manera le atraiga. Dos formas tiene para acceder a él: en ómnibus o en su carro. El traslado desde “el cante” hasta la rambla de Pocitos se presenta como una erogación casi imposible de afrontar, y es así que ambos adolescentes la tienen que realizar repartiendo almanaques y dependiendo de la “generosidad” de los pasajeros. “Tuvimos que tomar más de diez ómnibus para llegar hasta Pocitos”.

Los traslados en el carro, en busca de la basura o llevando “merca” que será consumida por los jóvenes

de la ciudad grande, tampoco cumplen con la misión de “conocer” que atribuimos a los viajes; el miedo, el desprecio que cada sector social dispensa al otro, es percibido por Fabián: “(...) ver cómo funcionaba la ciudad desde ahí, ver el apuro de la gente, los nervios del tránsito, ver cómo se desesperaban los veteranos en sus buenos coches con aire acondicionado cuando trancábamos la circulación en Benito Blanco y ellos, que parecían tan seguros encerrados en sus naves, igual se ponían nerviosos y actuaban como si les estuviéramos arruinando la vida por demorarlos un segundo. Y ver la gente, las viejas, cómo nos miraban; y los niños que señalaban el caballo y preguntaban a su mayor a cargo qué es eso qué es eso y las respuestas estúpidas de estos que se referían a nosotros como si fuésemos extranjeros, tipos llegados de otro planeta con extrañas costumbres, y no gente como ellos que se veía obligada a ganarse la vida buscando en la basura cualquier cosa que pudiese ser útil.”

Desprecio y desconocimiento marcan todos los encuentros; invitado Andrés a una fiesta de sus “clientes”, sufre una decepción al ver la forma “infantil y a la vez pretenciosa” con la que se manejan y decide ejecutar su propia justicia: “Indignado con tanta estupidez y asqueado del lujo exagerado del lugar, Andrés se llevó más de setecientos dólares, a modo de cambio chico, que encontró repartidos en algunos cajones del hogar.”

En conclusión podemos decir que si bien el paisaje novelístico “ciudad” tardó en aparecer en nuestra literatura, cuando lo hizo se mostró como una unidad capaz de albergar los conflictos individuales de los personajes, sin ser ella misma, en su geografía social, el gran problema; es el momento del Montevideo centralista. La literatura actual no tiene más opción que dar cuenta del descentramiento urbanístico que revela la feroz diferenciación social, las barreras de rejas, zanjones y desconfianza que separan unas zonas de otras, unos ciudadanos de otros. Montevideo centralista está descentrada, y la literatura da cuenta de ello.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo y MORAÑA, Mabel (2000): *Uruguay: Imaginarios Culturales*. Montevideo: Ed. Trilce.
- BAHRDT, Hans Paul (1970): *La Moderna Metrópoli*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BELLÁN, José Pedro (1967): *El Pecado de Alejandra Leonard y otros relatos*. Montevideo: Ed. Arca.
- BERMAN, Marshall (1988): *Todo lo Sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad. Siglo XXI de España*.
- CARRIQUIRY, Margarita y TORRES, Teresa (1989): “José Pedro Bellán: Testigo de Crepúsculos y Amaneceres”. Trabajo inédito —primer premio, categoría ensayo, Academia Nacional de Letras, 1989.
- PAMUK, Orhan (2011): *El Novelista Ingenuo y el Sentimental*. Barcelona: Literatura Mondadori.
- PIÑEIRO, Claudia (2005): *Las Viudas de los Jueves*. Buenos Aires: Clarín. Alfaguara.
- RAMA, Ángel (1998): *La Ciudad letrada*. Montevideo: Ed. Arca.
- RESSIA COLINO, Andrés (2007): *Palcante*. Montevideo: Galadriel Ediciones.
- ROCCA, Pablo: *El campo y la Ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)*. Montevideo: Universidad de la República.
- ROITMAN, Sonia: “Barrios Cerrados y Segregación Social Urbana”, en *Scripta Nova* (Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales). Universidad de Barcelona
- SARAMAGO, José (2001): *La Caverna*. Madrid: Santillana.
- SARLO, Beatriz (1996): *Instantáneas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- (1998): *Escenas de la vida Posmoderna*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Levrero y la representación de la peripecia creativa

Sandra D’Agnese

Del mito a la novela

Mircea Eliade ha señalado cómo la novela ha sustituido el lugar que ocupaba la recitación de los mitos y los cuentos populares en las sociedades tradicionales (1968: 209). Esta sustitución ha sido posible no solo porque el mito es normativo respecto a la estructura de la epopeya y de la novela, sino por la apelación a una dimensión simbólica y a arquetipos que se constituyen en una forma de acceso a estructuras psicológicas más profundas. Gran parte de la efectividad estética de la trilogía de Mario Levrero, constituida por las novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París*, descansa en el aprovechamiento de esos recursos que lo acercan al ámbito de lo onírico, del mito y del cuento popular. Entiendo por efectividad estética la capacidad que tiene una obra de generar en el receptor la sensación de no poder agotar la comprensión del discurso apelando a una decodificación meramente racional y única, sino que este se siente interpelado y convocado a recurrir a mecanismos de aprehensión que lo comprometen más integralmente.

Jung (1985:271) plantea que la proyección de formas arquetípicas es propia de todas las elaboraciones de la fantasía —mitos, fábulas, sueños, visiones— así como de la teoría de la alquimia, aspecto del que nos ocuparemos más adelante. El héroe —o en este caso el antihéroe, siempre sujeto al fracaso—, proyección simbólica de la libido e innominado en tanto representación del ánima como del individuo consciente que hace lo que el sujeto podría o desearía hacer y no hace, se desarrolla en lo inconsciente y por

Sandra D’Agnese

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Ha cursado estudios en la Facultad de Humanidades y en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Actualmente se desempeña como docente en la enseñanza media, tanto en el área pública como privada. Ha publicado algunos trabajos en revistas culturales como *Graffiti*, *Cuadernos de Marcha* y *Hermes Criollo*. Su última colaboración ha sido en el libro coordinado por Rómulo Cosse: *Mario Benedetti: papeles críticos*.