



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE LENGUAS**

MAESTRÍA EN CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS

TESIS

CIUDADES IMAGINARIAS EN EL ESPACIO SEMIÓTICO

RIOPLATENSE:

LAVANDA, PASSO DA GUANXUMA, SATOLEP

Autora: GRACIELA ESTHER FERRARIS

Directora: MARÍA SUSANA GÓMEZ

Córdoba, República Argentina

Mayo de 2014

RESUMEN

La creación de ciudades imaginarias dentro del contexto de la literatura rioplatense establece un diálogo que planteamos como relaciones especulares. Las ciudades son Lavanda, Passo da Guanxuma y Satolep, creaciones de Juan Carlos Onetti, Caio Fernando Abreu y Vitor Ramil respectivamente. Nuestros objetivos son describir la representación de estos espacios urbanos y vincularlos entre sí; considerarlas entre las ciudades imaginarias de la literatura latinoamericana; contribuir al conocimiento de la producción cultural rioplatense a través de la obra de estos tres autores. A nivel de la lengua, establecer relaciones entre el portugués y el español hablados en la región, que aproximarían el español rioplatense hablado en Uruguay al portugués, y el portugués del sur de Brasil respecto del español en su variante rioplatense; como también dedicar un breve espacio al denominado portugués uruguayo. En Abreu y Ramil, observar la inscripción identitaria de pertenencia a este espacio semiótico a través de marcas lingüísticas del portugués de Rio Grande do Sul. Nuestro trabajo será de tipo descriptivo y en él se intentará ver la relación entre literaturas a nivel de observaciones culturales y semióticas. Nos proponemos realizar una contrastación y reflexión conceptual que permita resolver la traslación de las categorías críticas y teóricas que serán utilizadas en la argumentación principal: semiosfera y simetría especular, de la semiótica lotmaniana, y “délíbáb” que adoptamos de la obra de Ramil. Observamos la relación de cada uno de los autores con su ciudad natal, en la ficción donde la crean. La simetría especular nos permitió asistir al intercambio dialógico planteado entre ellas; el délíbáb nos llevó a “leer” los elementos internos de la irregularidad semiótica de este espacio rioplatense expresado en su literatura.

Palabras: semiosfera rioplatense; ciudades imaginarias; simetría especular; délíbáb.

PRÓLOGO

*... es aquí abajo donde tenemos nuestro mate,
nuestra cama y nuestra ventana.*

Gustavo Roldán

Caminar intentando encontrar la ciudad que ha sido o está siendo leída. Así comenzó este recorrido por tres ciudades que hasta entonces existían en mis lecturas, porque literarias, pero porque remiten a una ciudad real también existen en un mapa. Para visitarlas seguí el orden en que las había conocido en la literatura, que es el mismo en que fueron incorporadas a la investigación: primero, Santiago do Boqueirão o Passo da Guanxuma; después Pelotas o Satolep y, por último Montevideo, la Lavanda de Onetti.

El cuento “Introdução ao Passo da Guanxuma”, de Caio Fernando Abreu es el único de sus textos totalmente abarcado por ese lugar, lo define, lo describe, lo narra. Apareció entre mis lecturas de Abreu como una “joya rara” que me pareció interesante y necesario explorar. El autor afirmaba allí su condición de brasileño del sur, de “gaúcho da fronteira” como solía decir, y era la frontera con Argentina a la que se refería. El contacto con la cultura de nuestro país fue plasmado en buena parte de su narrativa, aquí y allá, como “gotas” aparecían en su escritura palabras en español, letras de tangos, nombres de escritores, cantantes y otros artistas del Río de la Plata. En su última crónica¹ Abreu cuenta la disyuntiva que vivió frente a una invitación que recibida desde Uruguay para asistir a la inauguración de una librería. Sucede que por esos mismos días en su tierra natal, en la Casa da Cultura le harían un pequeño homenaje incluyéndolo entre los escritores santiaguenses, con foto y nombre en la sala respectiva. “Ah, Montevideo. No Uruguai que não conheço mas que tanto amo literariamente. Onetti, Quiroga, Felisberto Hernández. Poder conhecer pessoalmente o Alfredo Fressia, que fez uma bela matéria comigo para o suplemento literário do jornal El País (...) Mas e Santiago? E meu Passo da Guanxuma?” (Abreu, 1995). Finalmente él decidió estar presente allí, para ir al encuentro de su “pampa budista” y llegar a Santiago -antes Santiago do Boqueirão, como se llamaba cuando él nació.

¹ “Raíz no pampa”, publicada en el diario *Zero Hora*, de Porto Alegre, el 30 de diciembre de 1995.

Hoy el nombre de Caio Fernando Abreu se cuenta entre uno de los poetas de la Rua dos Poetas, en pleno centro de la ciudad y junto a su imagen una sentencia que dice “Te amo Santiago... Tua história seria um novo romance se eu ainda tivesse tempo. É curioso minha literatura ser tão urbana. Minhas raízes são todas gaúchas, platinas”. El escritor también es mencionado en una canción que Nenito Sarturi le dedica a Santiago do Boqueirão. La pregunta que surge es por qué Abreu, que se caracterizó por una narrativa urbana, escribió en y sobre grandes ciudades, y hasta se incomodaba con el “provincianismo” de Porto Alegre, iniciaría una escritura sobre esa pequeña ciudad fronteriza.

Durante una visita a la ciudad en octubre de 2009, plena primavera santiaguina que derrocha color con sus lapachos amarillos y rosados *–ipês amarelos e roxos–*, recorriendo los probables lugares a los que alude Abreu, entrevisté al doctor Valdir Amaral Pinto, según una sugerencia recibida en la Casa da Cultura. En medio de los avatares de una nueva campaña política para inminentes elecciones, me recibió en su gran biblioteca. Revisamos el cuento “Introdução ao Passo da Guanxuma” buscando pistas y, entre intentos de descifrar si la sanga de Caraguatatá es real o no, si existe pero con otro nombre o es producto de la ficción y otros temas varios, Amaral Pinto concluyó diciendo que ‘Caio había escrito la Santiago de los setenta’, la que había conocido y a la que volvía cada verano durante los años en que su familia aún vivía allí, mientras él estudiaba en Porto Alegre. Ese recorrido quedó plasmado en “Raíz no pampa”, última escritura de Abreu sobre su ciudad, donde se relata el camino desde la capital hacia Santiago en la descripción de un paisaje bucólico

Deus, como é belo o Pampa. Pela janela pouco a pouco foram vindo as paisagens a bico de pena e aquarela. Capões solitários entre colinas suavíssimas, revoadas de garças alvas. Ranchos perdidos, taperas solitárias no descampado. Açudes transparentes refletindo fiados de nuvens do céu absolutamente azul. Gradações de luz e cor, nos verdes, nos claros, nas sombras. Tudo como que pintado e quase sem seres humanos. Alguma chinoca na beira da estrada. Oriental, o Pampa é oriental. Budista. Essencial. (Abreu 1995)

y así retorna al sur; como en una presentación de su libro *Morangos mofados*² que tuvo lugar en San Pablo, en la que para buscar la imagen poética de las frutillas vuelve a

² *Morango* es frutilla, en portugués. Abreu toma esta palabra de la canción *Strawberry fields forever*, de Lennon & Mc Cartney, para utilizarla como metonimia de su generación. La metáfora cobra mayor

Porto Alegre, que lo decepciona: “um amor e trânsitos dangerousos de Saturno me trouxeram de volta à Casa IV deste Porto, em busca de morangos. Ledo engano: soja, talvez encontrasse. A xenofobia de Portinho só admite bombacha, cuia, chimarrão e machismo” (Abreu, 1984). Sin embargo, el lugar donde nació y vivió su infancia no provocará ese sentimiento y a partir de ese mismo año comenzará a visibilizarse en la narrativa de Abreu.

La sureña Satolep llegó para mí a comienzos de 2009 en la novela homónima donde la ciudad es protagonista principal. El viaje a Pelotas se concretó dos años más tarde: cinco días de otoño buscando la neblina, el frío, la humedad a que alude *Satolep*. Conversaciones en la cocina, entre mates, con Vitor y Ana Ruth su mujer, y en otros puntos de la ciudad con amigos de la familia, profesores y alumnos de la UFPel ayudaron a ir componiendo el “mosaico de Satolep”, mencionado por el Cubano. Caminatas apuradas y recorridos en auto para repasar los espacios de la novela: el café Aquarius, el canal donde apareció muerto el poeta Lobo da Costa, el lugar donde se presume fue fundada la ciudad, el teatro Guarany, la Biblioteca Municipal, el mercado, el arroyo Pelotas y otros tantos rincones, libro en mano, confrontando ciudad real y ciudad imaginaria. En la despedida de Pelotas era Satolep la que dejaba atrás, ciudad piedra y nube que parecía guardar en su neblina algo que se quedaba en otro tiempo.

Más al sur Montevideo, la última en formar parte de mi tesis, la que más anduve, donde más permanecí, para “leer” en los espacios y nombres de *Dejemos hablar al viento*. Con una extensa lista de calles, edificios, monumentos citados en esa novela, salí a recorrerla. Sin habérmelo propuesto viví muy cerca del lugar donde nació Onetti, y de los lugares que menciona, siguiéndolos en un plano esos nombres me llevaron hasta su barrio natal. Pude entender que Onetti desde su exilio no sólo había regresado a su ciudad, sino a su barrio Sur, donde había nacido y al que regresó después de una larga estadía en Buenos Aires, cerca de donde pasó sus últimos tiempos en Montevideo.

relevancia cuando después de la separación de The Beatles, John Lennon dictamina “dream is over”. Para Abreu, al verse frustrado el sueño de un mundo mejor que sostuvo una parte de la generación de los sesenta, esos *morangos* pierden vida y crean moho, se pudren. Asimismo, el último cuento de *Morangos mofados*, que lleva ese título, abre una posibilidad de esperanza.

A la memoria de Ruy Krebs,
que también vivió su infancia en Passo da Guanxuma

¿Nos contarás tu historia?
 ¿Nos hablarás al oído alguna vez?
 ¿Nos dirás: yo fui trazada
 en el camino de una bala de cañón,
 humillada por el viento, barrida,
 salvada de las pestes
 por el viento que sopla del sur?
 ¿Nos dirás: yo fui sangrada,
 vaciada, quemada, traicionada?
 ¿Nos entregarás espadas para vengarte?
 ¿Espejos para multiplicarte?
 ¿Vino para celebrarte, voces para nombrarte?

Ciudad enmascarada que nos escondés el
 rostro a nosotros tus hijos:
 ¿Bailan juntos en tus noches
 los vivos y los muertos?
 ¿Salen juntos de cacería los vivos y los muertos?
 ¿Por qué tan larga nuestra vela de armas?
 ¿Con qué tinta se dibuja tu rostro? ¿Con qué sangre?
 ¿Mueren de estafa los hombres que mueren
 para que nuevamente nazcas?
 Ningún dios nos ama, ningún dios nos escucha.
 ¿Adónde, a qué comarca o cielo ajeno
 se nos llevaron el alma?
 ¿Qué pájaro la robó, qué gaviota?
 ¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá,
 nacido acá?

Ciudad mía, ciudad nunca:
 ¿Seré digno de hundir la cabeza entre tus pechos?
 ¿Mereceré beber tus jugos
 amargos, poderosos?
 ¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba?
 ¿Cantar con voz de ciego tu canción?

ÍNDICE

Unas palabras a modo de prólogo.....	4
Introducción.....	12
CAPÍTULO I	
Ciudades imaginarias	20
Escribir la ciudad rioplatense: Juan Carlos Onetti	26
Un escritor urbano: Caio Fernando Abreu.....	31
La ciudad y el tiempo: Vitor Ramil.....	34
CAPÍTULO II	
Espacio semiótico	39
CAPÍTULO III	
Lavanda, Passo da Guanxuma, Satolep	47
Lavanda	48
Passo da Guanxuma	60
Satolep	82
CAPÍTULO IV	
Discursos en circulación	95
Historia	96
Lengua	100
Arquitectura	108
Música	117
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	131

IMÁGENES

Plano en manuscrito de <i>Dejemos hablar al viento</i>	59
Montevideo: esquina de Gonzalo Ramírez, mirando hacia el río.	59
Calle de los Plátanos, en Santiago	67
Mapa de Passo da Guanxuma y foto del centro.....	68
<i>Calçamento</i> en una calle de Pelotas.	86
Fotografía del Álbum de Pelotas.	87
Fotografía de la tapa de <i>Satolep</i>.	88
La línea fría del horizonte.....	125

AGRADECIMIENTOS

A Eugenia y Carlos, mis padres, por heredarme su amor al estudio.

A Karoly su presencia y paciencia, junto a Lautaro, Federico, Amaro
y el pequeño Yamil.

A mi hermana Laura, su fuerza y aliento para que la tesis siguiera creciendo.

A Suny, mi directora, apoyo y guía para ver otros caminos en la lectura y la escritura.

A Miguel por presentarme a Caio Fernando Abreu.

En Lavanda/Montevideo

A Fernando Cabrera, el haber inventado una hora en Ciudad Vieja para un café y
palabras sobre música, *El Dirigible*, Onetti y *El Pozo*, Montevideo
o la “posible Lavanda”, el Uruguay, el Río de la Plata.

En Passo da Guanxuma/Santiago

A Ruy Krebs, *in memoriam*, las charlas tranquilas y el viaje de Passo da Guanxuma a
Porto Alegre con transbordo en Santa María, yerba santiaguense y lecturas.

A Ayrton Flores Abreu la tarde con merienda, libros y anécdotas del primo,
junto a la tía Elzy.

A Cláudia Abreu y Jorge Iglesias, en Porto Alegre.

En Satolep/Pelotas

A Vitor Ramil, Ana Ruth y Dalva Ramil, su hospitalidad y compañía.

INTRODUCCIÓN

“La ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje. La ciudad habla a sus habitantes, hablamos nuestra ciudad, la ciudad donde nos encontramos, simplemente por habitarla, por recorrerla, por mirarla”.
Roland Barthes

En la literatura del sur de Brasil y de Uruguay emergen, con cierta diferencia temporal, tres ciudades que se constituyen en nuestro objeto de estudio. Nos interesa su aparición en este contexto; cómo están representadas; el diálogo que establecen entre sí, que planteamos como relaciones especulares, y que podría equipararlas a otros espacios similares del ámbito rioplatense, como las orillas borgeanas y la “zona” saeriana. Las ciudades en cuestión son Lavanda, Passo da Guanxuma y Satolep, creaciones de Juan Carlos Onetti (1909-1994), Caio Fernando Abreu (1948-1996) y Vitor Ramil (1962-) respectivamente. Son ciudades imaginarias, forman parte de una construcción ficcional, pero en ellas subyace una ciudad real. Por este motivo adoptamos dos conceptos para observar cómo funcionan en el corpus elegido para esta tesis, que detallamos más adelante. Dichos conceptos, referidos a la relación especular que nos proponemos indagar en nuestro estudio son la “simetría especular”, de la semiótica lotmaniana, que plantea la existencia de una imagen otra, reflejada en forma invertida como sucede en la pintura axial, donde ambas imágenes se corresponden como una sobre la otra, como una mano izquierda colocada sobre una mano derecha. Esto nos serviría para observar la relación especular entre la ciudad creada en la ficción y la referencial; por medio de la cual podríamos reconocer que habría una intencionalidad por parte de estos autores al contar de su ciudad natal y no de otra. Aunque esa representación de ciudad fuese realista lo que interesa es pensar la significación de las desviaciones entre una y otra, la real y la escrita (Sarlo 147).

Es especial en el caso de Onetti, que crea a Lavanda desde su exilio en Madrid, y no había sido ésa su creación urbana más ampliamente difundida, sino la emblemática Santa María. Por qué Onetti, a través de Lavanda vuelve a Montevideo, y más precisamente al Barrio Sur de esa ciudad, el barrio natal que significa Montevideo para él, el lugar de la experiencia, el que un día dejó para no volver.

Passo da Guanxuma está evocada desde un espacio exterior, lejano, marcado por la interdicción de regresar, y en un tiempo posterior; siempre se vuelve a ella desde un recuerdo, en una gran ciudad y un presente.

La ciudad de Satolep es contada desde el cotidiano que se está viviendo, en un estado de preocupación y angustia frente a la posible pérdida de su rico patrimonio arquitectónico, debido a los cambios experimentados en la vida económica y social de la región.

El otro concepto es “délibáb”, que plantea una duplicación, un reflejo en el que la imagen espejada es plana, clara y no invertida. Esto nos posibilitaría observar el funcionamiento de los diversos textos de la cultura que circulan en el espacio semiótico rioplatense, entendiendo por texto el “espacio de significación en el interior del cual los lenguajes interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente” (Lotman, *La semiosfera...* 97). En esa circulación de textos creemos que es posible comprender el fenómeno del *délibáb*, retomando la idea propuesta por el escritor y músico Vitor Ramil en su trabajo³ sobre las milongas de Jorge Luis Borges (1899-1986) y João da Cunha Vargas (1900-1980).

La emergencia de estas ciudades se traza en una espacialidad rioplatense que abarca un gran sector, acotado para nuestro estudio a Passo da Guanxuma y Satolep, situadas en Rio Grande do Sul, y Lavanda, en Uruguay. Sin embargo, no es posible delimitar ciertos aspectos que hacen a la cultura de esta área comprendida por la cuenca del Río de la Plata, dado que ha sido un espacio de experiencias compartidas por motivos históricos, geográficos y climáticos, desde tempranas épocas. Por lo tanto, observaremos cómo se manifiesta la circulación de algunos textos de la cultura en esta región comprendida por el Litoral y parte de la pampa de Argentina, Uruguay y el sur de Brasil correspondiente al estado de Rio Grande do Sul.

Respecto de investigaciones realizadas sobre el tema, hemos consultado trabajos de investigación y publicaciones⁴. En todos los casos han tratado en forma individual de una de las ciudades objeto de nuestro estudio, por separado; así sobre la ciudad de Passo

³ “délibáb”, disco editado en 2010, contiene seis milongas de Borges y seis de Cunha Vargas. Incluye un DVD documental sobre el proceso de creación del trabajo musical a partir del concepto “délibáb”. Hemos tomado esta reflexión de Ramil para observar otros textos de la cultura rioplatense presentes en nuestro corpus.

⁴ Cfr. Bibliografía

da Guanxuma, ha sido de gran contribución la tesis de maestría en Letras, *Idas e vindas ao Passo da Guanxuma: a relação entre espaço ficcional e memória na obra de Caio Fernando Abreu*, de Ana Paula Cantarelli, presentada en la Universidad Federal de Santa Maria, Brasil, en enero de 2010. En ella estudia las alusiones al lugar encontradas a lo largo de toda la obra del autor, en relación con personajes, acciones, referencias temporales y espaciales.

Del mismo modo, Marlise Buchweitz Klug indaga sobre la creación ficcional de la ciudad de Satolep y escribe su tesis *Por Satolep (per)seguido Selbor*, para la maestría en Letras, de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil, que defiende en junio de 2011. Klug analiza los diversos recorridos que Selbor emprende en la ciudad de Satolep, y el significado que éstos podrían tener para él, que no es un extraño en el lugar.

El estudio de la ciudad de Lavanda ha encontrado un eco menor entre la crítica, que podría entenderse proporcional al espacio que Lavanda ocupa dentro de la narrativa de Onetti. La gran creación del autor había sido Santa María, ciudad que nació como ficción dentro de *La vida breve* (1940), y a partir de entonces a lo largo de toda su obra, en que se perpetuó la denominada “saga de Santa María”. En la crítica Lavanda se menciona con motivo del análisis de la novela *Dejemos hablar al viento* (1979) en que aparece por primera vez, o de la nouvelle *Cuando entonces* (1987), dado que allí se sitúan las acciones del primer capítulo. En el resto del texto el escenario de los hechos narrados es Buenos Aires.

Entre enero de 1979 y diciembre de 1981 Miguel Espejo escribe un análisis de *Dejemos hablar al viento*, que ocupará el capítulo “La angustia y el viento” e integrará el libro *Senderos en el viento*, editado por primera vez en Méjico, en 1985. Allí corrige la noción de Lavanda como “mero símbolo”, según lo había considerado antes, y admite que la ciudad “no hace más que reforzar los ingredientes de los cuales está hecho Santa María” por considerarla “un lugar disuelto dentro de coordenadas míticas, que no se asienta firmemente en la tierra, que más bien es un espacio indeterminado, lleno de sugerencias, pero nunca plenamente establecido” (Espejo 89). Sin embargo, por esa misma época y también en Méjico, Ida Vitale escribe un artículo breve denominado “Lavanda y un nuevo símbolo onettiano”, en el que reconoce la identificación de la ciudad con Montevideo, según lo que ella considera una especie de “homenaje casi

póstumo” en que Lavanda “se separa con repentina vida propia, que se manifiesta en los nombres de ciertas calles y lugares” (Vitale 2), evidente también en coloquialismos y mención de asuntos de la vida cotidiana uruguaya.

En el cuarto capítulo de *La figura en el tapiz. Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, (1990) Sonia Mattalia analiza la novela y dedica un segmento a Lavanda, como “espacio y tiempo de exilio” (118) y a la relación del narrador Medina con el lugar, los sucesos y los personajes.

Para Omar Prego Gadea y María Angélica Petit esta es “acaso la más compleja y desconcertante de las novelas que integraban la Saga de Santa María” (205), que aquí parece clausurarse definitivamente en el incendio que termina con la ciudad. Integrando el análisis de esa saga, en la segunda parte de *Onetti: la novela total. Opera prima/Opera omnia* (2009) Prego y Petit le dedican el capítulo llamado “El Juicio Final. Dejemos hablar al viento”, y solo mencionan de Lavanda el hecho de ser “una ciudad tras cuya fachada es fácil redescubrir a Montevideo” (206) evocada como “una idea de fragancia antigua y desvaída, como un recuerdo tercamente guardado...” (214).

Es parte del objetivo de este trabajo estudiar autores que no ocupan una posición central en el canon de la literatura del Brasil, pero que remiten a una diversidad y una pluralidad cultural no comúnmente contemplada en el eje Río-San Pablo. Además del interés inicial por indagar en la obra de estos autores, asume relevancia dar a conocer a un Brasil que tiene más en común con el área rioplatense que con el resto de su extenso país; sin desvincular una zona de ese territorio de su contexto geopolítico, sino para sumarlo a un “mapa cultural” del que forma parte. Cuando hablamos de mapa cultural nos referimos a la ubicación sobre un plano cartográfico de la distribución espacial de diversos códigos, símbolos e imaginarios de la vida cotidiana de una comunidad, por medio de los cuales se explica el significado y la prioridad que para esos grupos y sectores sociales tiene cada uno de los elementos identificados. A través de él se puede establecer una estrecha interacción entre la vida cultural y la vida cotidiana, teniendo en cuenta el entorno natural y humano de las comunidades. Por esa razón, resulta interesante ahondar en la literatura de los países vinculados con el Río de la Plata, como también profundizar en el conocimiento de su cultura y sus manifestaciones. Para establecer ese vínculo, proponemos incluir parte de la obra de Juan Carlos Onetti, quien

es y ha sido de fundamental importancia en la región, además de pionero en la constitución de mundos propios en dicho espacio.

En similar línea investigativa, hemos consultado el trabajo comparatístico de Karina Lucena⁵ sobre la escritura urbana de Dyonelio Machado (1895-1985) y Juan Carlos Onetti en que retoma la tesis de Ángel Rama (1926-1983) sobre la literatura latinoamericana y utiliza el concepto de comarca para referirse a esta región rioplatense. Rama explicita su postura en concordancia con la teorización de Antônio Cândido (1918-) de reunir e historizar una literatura latinoamericana, donde la literatura brasileña sea incluida, superando el estudio de una literatura nacional, como ha sido habitual en la tradición crítica de Brasil, en que “é muito difícil dissociar a literatura da ideia de nação” (Lucena, 2012). Dicho artículo de Karina Lucena está incluido en su tesis doctoral⁶ sobre las primeras publicaciones de Onetti⁷, donde ella defiende un compromiso del autor con su tiempo y la historia política de su país, compromiso no reconocido como tal por un amplio sector de la crítica sobre la obra onettiana que habitualmente le ha atribuido una desvinculación de todo hecho histórico. Idéntica consideración fue tema de la ponencia⁸ presentada por María Angélica Petit en las Primeras Jornadas de Literatura Rioplatense, en 1994, en la ciudad de Montevideo.

Como hipótesis nos planteamos la creación de ciudades imaginarias dentro del contexto de la literatura rioplatense, situada en un espacio semiótico configurado por un mapa cultural en el que es posible observar actuaciones especulares que dan cuenta de un diálogo entre los diversos textos de la cultura que allí circulan, desde una perspectiva lotmaniana. Entre los múltiples abordajes posibles de la ciudad como texto se trata de ver cómo se constata la ciudad imaginaria.

Como objetivos, con este trabajo nos proponemos evaluar la posibilidad de incluir a Passo da Guanxuma, Lavanda y Satolep entre las ciudades imaginarias de la literatura latinoamericana. Del mismo modo considerar este espacio semiótico rioplatense y el mapa cultural que se establece allí como herramientas críticas que permiten vincular la

⁵ Lucena, Karina de Castilhos. “Dyonelio Machado e Juan Carlos Onetti: aproximações na comarca do pampa”, artículo anexo en su tesis.

⁶ Lucena, Karina de Castilhos. *Um retrato do escritor quando jovem: os anos iniciais de Juan Carlos Onetti*. Tesis de doctorado presentada en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, Brasil, 2012.

⁷ Publicaciones realizadas entre los años 1933 y 1941.

⁸ “Ética y estética, compromiso y ficción en la escritura de Juan Carlos Onetti”, en Prego Gadea, Omar y Petit, María Angélica, p. 331..

literatura brasileña a la comprensión latinoamericana. Por último nos interesa contribuir al conocimiento de la producción cultural rioplatense a través de la obra de Caio Fernando Abreu, Juan Carlos Onetti y Vitor Ramil.

Específicamente nos proponemos describir la representación de las ciudades de Passo da Guanxuma, Lavanda y Satolep y vincularlas entre sí, considerando que podrían relacionarse con otros espacios de la literatura del Río de la Plata como la zona saeriana, las orillas borgeanas, que también permitirían entenderlas como imágenes especulares. Nos parece interesante indagar en esas vinculaciones entre los textos del corpus estudiado y la obra de Juan José Saer (1937-2005) y Jorge Luis Borges en lo que respecta al tratamiento del lugar natal, para completar el mapa cultural objeto de nuestra investigación con las invenciones urbanas de escritores argentinos, sin embargo consideramos que eso deberá formar parte de una investigación posterior dada la extensión y complejidad que significaría.

A nivel de la lengua encontramos interesante establecer relaciones entre el portugués y el español hablados en la región, que aproximarían el español rioplatense hablado en Uruguay al portugués, y el portugués del sur de Brasil respecto del español en su variante rioplatense; como también dedicar un espacio al denominado portugués uruguayo. Y, en el caso de los dos autores brasileños Abreu y Ramil, observar la inscripción identitaria de pertenencia a este espacio semiótico que realizan a través de marcas lingüísticas propias del portugués de Rio Grande do Sul.

El carácter de nuestro trabajo será de tipo descriptivo y en él se intentará ver la relación entre literaturas a nivel de observaciones culturales y semióticas en un sentido lotmaniano. Por lo tanto, nos proponemos realizar una contrastación y reflexión conceptual que permita resolver la traslación de las categorías críticas y teóricas que serán utilizadas en la argumentación principal: semiosfera y simetría especular (Lotman) y délibáb (Ramil).

El corpus fue seleccionado de acuerdo a los siguientes criterios: que los hechos narrados tengan como escenario la ciudad en cuestión, o sean evocados en relación a ella; que dicha ciudad se corresponda con un referente real y que éste coincida con la ciudad natal del autor. De acuerdo a estas consideraciones, nuestro corpus está compuesto por la novela *Dejemos hablar al viento* y la nouvelle *Cuando entonces*, de Juan Carlos Onetti, para la ciudad de Lavanda; los textos de Caio Fernando Abreu que

aluden a Passo da Guanxuma son los cuentos “Uma praiazinha de areia bem clara ali na beira da sanga”, e “Introdução ao Passo da Guanxuma”, “Morangos mofados”, “O destino desfolhou”, “Linda, uma história horrível”, “Pequeno monstro”; la nouvelle *Pela noite*; las novelas *Limite branco*, *Onde andará Dulce Veiga?*; y las crónicas “Para lembrar Tia Flora” y “Raíz no pampa”; por último, la novela *Satolep*, la nouvelle *Pequod*, las canciones “Satolep” y “Joquim”, y el ensayo *A estética do frio*, de Vitor Ramil para la ciudad de Satolep.

Este trabajo se encuentra dividido en cuatro partes. El primer capítulo corresponde a las ciudades imaginarias comenzando por definir el concepto de ciudad, que es complejo una vez que permite un abordaje múltiple, para tal fin adoptaremos las consideraciones de Raquel Rolnik y Charles Monteiro respecto de la ciudad, y de Beatriz Sarlo con relación a la ciudad escrita (2009), con algunas breves referencias a Ángel Rama, a través de *La ciudad letrada* (1984). A continuación una reseña sobre la relación existente entre la escritura de ciudad y cada uno de los autores de nuestro corpus. Por lo tanto tres espacios se abren para dedicar a cada uno de ellos: Juan Carlos Onetti aparece como uno de los iniciadores de la escritura de la ciudad en el Río de la Plata, Caio Fernando Abreu destacado como cuentista aunque también incursionara en novelas y *nouvelles* de temática urbana, y Vitor Ramil, tematizando el rescate del patrimonio de una ciudad que inicia su decadencia.

El segundo capítulo se centra en el estudio del espacio semiótico o semiosfera, atendiendo al concepto creado por Iuri Lotman (1922-1993) en su teorización sobre la semiótica de la cultura, expuesta en *La semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*; en nuestro trabajo consideramos la semiosfera rioplatense como un espacio de significación y de cruce de variados textos de la cultura. El texto como reservorio de la memoria.

Para el tercer capítulo arribamos a la descripción de cada una de las ciudades objeto de estudio; para ello nos ocupamos de revisar el corpus en que están comprendidas y cómo aparecen, qué lugar ocupan, puestas a la luz de la simetría especular lotmaniana, que permite pensar en un reflejo no exacto, en una desviación de la ciudad imaginaria respecto de la real, en la construcción de una relación dialógica. Es entonces cuando ciertos anclajes presentes en el texto nos posibilita reconocer a Montevideo en Lavanda, a Santiago en Passo da Guanxuma y a Pelotas en Satolep;

presentadas por orden cronológico, de acuerdo a cuándo fueron escritas las narraciones que dan cuenta de ellas, iniciadas por Onetti, seguido de Abreu y más tarde, Ramil.

El último capítulo refiere a los textos de la cultura, reservorios de memoria que constituyen diversos discursos en circulación en esta semiosfera, de los cuales sólo tomaremos el discurso de la historia, de la lengua, de la arquitectura y de la música. A través del fenómeno óptico denominado délibáb, cuya traducción sería “ilusión del sur” o “espejismo del sur” dichos textos se presentan con rasgos propios pero conservan una imagen especular, nítida, no invertida.

Por último, expondremos las conclusiones obtenidas en nuestro trabajo.

CAPÍTULO I

Ciudades imaginarias

*Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos,
aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas,
sus perspectivas engañosas y toda cosa esconda otra.*
Ítalo Calvino

Pensar una ciudad es pensar en una creación del hombre: erigida con diferentes materiales, formas, colores e intención en lo que antes puede haber sido, tal vez, un espacio vacío, una nada. Así han surgido pequeñas o grandes urbes en valles, pampas, desiertos o junto al mar, de a poco esos nuevos espacios fueron siendo ocupados por las historias de los seres que acudieron a habitar en ellos. La percepción que se tiene de esos lugares difiere para cada sujeto, cada tiempo, cada experiencia y la representación que ella significa. Así también serán diversas las definiciones de ciudad que podemos encontrar; entre ellas la que Raquel Rolnik propone en uno de sus estudios sobre la categoría *ciudad* en Brasil (1998). Para esta autora la ciudad funciona como un “espaço de confluência de dinâmicas econômicas, políticas, sociais, demográficas, culturais e simbólicas”⁹. Basándose en esas consideraciones, Charles Monteiro (2006) en su tesis-ensayo sobre las crónicas de Aquiles Porto Alegre¹⁰, concluye que

a cidade é uma realidade física e histórica, ligada às experiências espaciais e temporais (fluxos populacionais e econômicos; demandas e disputas políticas; conflitos, tensões, consensos entre os grupos urbanos; formas de sociabilidade; relações e produções culturais e imaginárias) percebidas e representadas pelos sujeitos urbanos (historiadores e cronistas) que elaboraram as memórias de suas

⁹ Rolnik, Raquel. *O que é cidade?* pp.11-29. Traducción nuestra.

¹⁰ Monteiro, Charles. *Porto Alegre e suas escritas. História e memórias da cidade*, pp. 20-21. “la ciudad es una realidad física e histórica, ligada a las experiencias espaciales y temporales (flujos poblacionales y económicos; demandas y disputas políticas; conflictos, tensiones, consensos entre los grupos urbanos; formas de sociabilidad; relaciones y producciones culturales e imaginarias) percibidas y representadas por los sujetos urbanos (historiadores y cronistas) que elaboraron las memorias de sus experiencias en el espacio urbano de Porto Alegre a través de la producción de diferentes escrituras: textos históricos y crónicas”. Traducción nuestra.

experiências no espaço urbano de Porto Alegre através da produção de diferentes escrituras: textos históricos e crônicas” (Monteiro 20).

Por lo tanto Monteiro considera a la ciudad como “uma realidade plural e polifônica” dado que los diferentes sujetos y grupos sociales que se establecen en ese espacio urbano lo “experianciam e produzem uma memória escrita que explica a dinâmica própria do construir-se desses grupos sociais na cidade, bem como desses grupos construírem a cidade enquanto tecido, trama, rede de relações sociais, econômicas, políticas, culturais e simbólicas” (21). En su investigación aparecerán “faces, vozes e experiências vividas pelos sujeitos nessa cidade lembrada”, con eso busca entender “como essas narrativas permitem aos grupos e individuos estabelecer laços com o espaço urbano (cidade, bairro, rua, praça) e definir uma identidade de grupo no seio de uma sociedade neste espaço urbano”. (21) El trabajo de Monteiro problematiza la construcción de una memoria de las experiencias urbanas, por parte de historiadores y cronistas como productores de esas memorias e historias en la Porto Alegre, entre 1940 y 1970; considera entonces la producción escrita a través de la cual la ciudad es construida y dedica un capítulo a las crónicas de Aquiles Porto Alegre, como “otra forma” de contar la historia, que retoma la tradición iniciada en Rio Grande do Sul a través de las crónicas de viajeros, jesuitas, soldados y administradores de la corona portuguesa desde 1605 aproximadamente. Esas “versiones de ciudad” se pueden relacionar con el concepto de “ciudad escrita”, que Beatriz Sarlo¹¹ toma del análisis barthesiano sobre la moda escrita; ella plantea una analogía al referirse a la ciudad escrita y explica que, por haber sido tratada en artículos periodísticos, ensayos, crónicas, etc. no es exclusividad de la ficción literaria (Sarlo 145). En su ensayo sobre la moda¹² Roland Barthes se refiere al vestido que en una revista de modas está “descrito, transformado en lenguaje”, de ese modo el vestido que aparece en la fotografía “se convierte (...) en: *cinturón de piel por encima del talle, con una rosa prendida, sobre un fluido vestido de shetland*; es un vestido escrito” (Barthes 19). Entonces no es uno solo sino “dos vestidos distintos”, dado que el otro se presenta “fotografiado o dibujado, es un vestido imagen.” (19). Si bien ambos vestidos aluden a la misma

¹¹ En el capítulo “Versiones de ciudad”, del ensayo *La ciudad vista*, Sarlo trata la escritura que Jorge Luis Borges realizó sobre Buenos Aires después de su retorno de Europa, en la década del 20.

¹² *Le système de la mode*, 1967. En él realiza un estudio sobre la moda escrita a través de la producción de algunas revistas y describe tres tipos de vestido: uno es el real que ha sido confeccionado, otro el que se ve en la foto y, por último, el que se describe junto a ella y que constituye el vestido escrito.

realidad, tienen una estructura diferente -lengua e imagen- porque “no están hechos con los mismos materiales y, por lo tanto, esos materiales son formas, líneas, superficies, colores y su relación es espacial, mientras que en el otros son palabras y la relación, si no lógica, es cuando menos sintáctica; la primera estructura es plástica, la segunda, verbal” (20).

Esa “diferencia de sistemas materiales de representación, que existe entre la ciudad real y la ciudad escrita” (Sarlo 145) mediante los cuales “escribir la ciudad, dibujar la ciudad, pertenecen al círculo de la figuración, de la alegoría o de la representación. La ciudad real, en cambio, es construcción, decadencia, renovación y, sobre todo, demolición” (Sarlo 145). Comenzaremos por definir este adjetivo que acompaña a las ciudades de nuestro estudio citando, en primer lugar, el verbo “imaginar” como 1. Construir o concebir en la imaginación; fantasear, idear, inventar; 2. Tener o hacer la idea de, representar en la imaginación; 3. Suponer, presuponer, conjeturar; 4. Recordar, rememorar. Respecto de “imaginaria” es el femenino sustantivado del adjetivo “imaginario”, entendiéndolo a éste como lo que sólo existe en la imaginación, ilusorio, fantástico¹³.

Por su parte, ella puede ser referencia para la ciudad escrita, como sucede en nuestro caso, cada una de las ciudades escritas, refleja a su contraparte real y es posible notarlo a través de ciertos “anclajes”, como son los nombres de calles y barrios, lugares “donde el lenguaje parece conectar con la realidad, el punto en que una superficie se une con otra para separarse inmediatamente” (Sarlo 146), puesto que la calle nombrada como referencia de una espacialidad en la ficción no tiene por qué reflejar en ella los hechos, personajes y avatares de la realidad.

Si se compara la ciudad escrita con la ciudad real, la perspectiva no puede ser la de un inexorable control realista. De todos modos, aun frente a una representación realista, no se trata siempre de controlar si la ciudad real está adecuadamente captada por la ciudad escrita, sino qué significan las desviaciones entre una y otra. (Sarlo 147)

En ese significar se encuentran las intenciones de quien escribe de representar, rememorar, crear o imaginar para materializar, o no. La guía de turismo de una ciudad mostrará una imagen de ella y, muy probablemente, un slogan para presentarla de una

¹³ *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 918. Traducción nuestra.

determinada manera que seguramente será ajena para quien la habita y que mantiene con ella otro tipo de relación. Cómo transitamos por esa ciudad, cómo experimentamos sus calles y rincones, cómo practicamos sus espacios al decir de Michel De Certeau (1999), difiere ampliamente según vivamos allí o estemos de paso; por lo tanto las ciudades que producen las guías de turismo también son imaginarias (Sarlo 185). Respecto de estas dos modalidades de relacionarnos con las ciudades, en *La ciudad letrada* (1984) Ángel Rama señaló que las ciudades despliegan dos formas distintas y sobrepuestas de experimentarla: la física, y la simbólica; mientras la primera impone a quien se aventura en la ciudad los peligros del extravío “el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación”, la segunda entrega todas las señales del orden y de la interpretación para quien sabe descifrar sus códigos “sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden” (Rama, *La ciudad...* 40). De esa forma dos ciudades “superpuestas” conviven, donde la una impone mediante la letra una ciudad ideal, concebida “como pura especulación”, proyectada para existir “más allá de su ejecución material”, y veda el paso a quien no es capaz de descifrar ese “laberinto de signos”, que coloca en oposición al “laberinto de las calles” por donde circula el hombre común en la ciudad real. Para Rama, eso es obra de la ciudad letrada.

El interés de la ciudad escrita y su poder de revelación o de verdad pasan por las desviaciones tanto como por los reflejos; ellas, las desviaciones, indican el modo en que se piensa a la ciudad desde una experiencia o desde un ideal de ciudad, desde un orden literario (los géneros realistas, la ciudad de la novela policial, la de la ciencia ficción) o prescriptivo (los géneros morales, las distopías y utopías). (Sarlo 147)

En los relatos que corresponden a la ciudad de Lavanda -*Dejemos hablar al viento* y *Cuando entonces*- se menciona una serie de lugares que permanecen en la Montevideo de hoy y otros que existieron en los años 70, cuando Onetti partió hacia España; también se registran algunos hechos sucedidos en épocas anteriores. Es posible realizar un recorrido y comprobar que, en ambos textos, se abarca un sector importante de la ciudad, ocupado por el centro y barrios aledaños, principalmente Barrio Sur y Ciudad Vieja.

Passo da Guanxuma presenta su toponimia en el segundo texto escrito sobre esa ciudad¹⁴, donde se reconoce su ubicación en el mapa de Rio Grande do Sul, como ciudad fronteriza al igual que Santiago, cercana a la frontera argentina. El relato se estructura en base a hechos, personajes y trascendidos; la ciudad se caracteriza por ser provinciana, su edificación es moderna y poco relevante, no hay en ella ningún edificio notable, salvo la iglesia como centro, frente a la plaza, pero sí es posible percibir los rasgos identitarios de un enclave en el territorio de Rio Grande do Sul: topografía, naturaleza, paisaje y cielo propios, constantemente señalados en los textos de Abreu referidos a ese lugar.

La ciudad de Satolep está representada en el plano escrito y visual en la novela homónima; a diferencia de los otros textos en que aparece nombrada, aquí se acompaña por las fotos del álbum de Pelotas, realizado por el fotógrafo Brisolará en 1922, en que se conmemoró el centenario de la independencia de Brasil. Además de esa construcción imagética y la descripción de lugares de la ciudad, la novela congrega una serie de personajes de la vida real de Pelotas y otros ajenos a ella, elegidos por el autor para una convivencia con algunos anacronismos. Cabe señalar que más adelante volveremos sobre la descripción de cada ciudad, en el capítulo correspondiente.

Respecto de los anclajes aludidos por Sarlo, éstos pueden, en ciertos casos, suministrar una noción temporal, además de la habitual ubicación en el espacio; calles que cambian de nombre, o dirección de circulación; monumentos que se erigen; edificios que se construyen, demuelen o modifican sustancialmente su actividad o nombre son marcas que remiten a un lugar y un tiempo vividos en un pasado y evocados en el presente. Por ejemplo, como sucede con la iglesia matriz de Passo da Guanxuma que cambió esencialmente no solo su fisonomía sino que fue erigida en otro lugar y perdió la imagen con que Abreu la compara, incluso ya no tiene aquella aguja mencionada en “Introdução ao Passo da Guanxuma”; o el Mercado Viejo de Lavanda, donde tiene su taller de pintura Medina en *Dejemos hablar al viento*, atrás del Teatro Solís, y que poco tiempo después sería demolido “(...) el dinero terminó en el Morini, porque estabas sentimental y querías visitar las ruinas del mercado, adivinar la ventana de la pieza, del taller donde puede decirse que vivía antes que resolvieras mantenerme...” (123)

¹⁴ “Introdução ao Passo da Guanxuma”, escrito en 1990 e incluído en *Ovelhas negras*, 1995.

En la ciudad escrita los nombres propios funcionan como anclajes (Sarlo 146), permiten situar las acciones dentro de determinado espacio y, cuando esa ciudad escrita corresponde a una ciudad real, es posible percibirlo a través de esos anclajes, aun cuando la ciudad tenga un nombre diferente en la ficción, como en este caso. Cuando no hay tales anclajes, es probable que a la narración se le confiera un espacio real sin nombrarlo, y que se pueda inferir de acuerdo a otras marcas del texto, como sucede con el cuento “Mascarada”, de Onetti. En cada una de las tres ciudades que conforman nuestra investigación, esos anclajes que nos permiten percibir o inferir la presencia de una ciudad real, son diferentes.

Los nombres escritos en los textos aparecen también en las indicaciones de las calles y en los planos; el lenguaje interviene en esos procesos de designación, el del espacio escrito y el del espacio real, y en ambos los nombres tienen pesos diferentes que han adquirido cuando capas de historia, de literatura, de canciones populares, de acción pública se acumularon en ellos. La ciudad real entra en colisión o ratifica a la ciudad escrita, pero nunca se superponen ni se anulan ni intercambian sus elementos, porque su orden semiótico es diferente. (Sarlo, 7)

Porque la ciudad escrita puede tener como referente una ciudad existente en la realidad, o puede ser una suma de ciudades, de lugares vividos, de experiencias; la forma como percibimos la ciudad tiene que ver con una dimensión biográfica que interviene en nuestra percepción de ciudad, en eso interviene la experiencia. Por eso recordar es volver a un lugar, como señala Bachelard en su *Poética del espacio* (1965), volver a un tiempo, en realidad, es más volver a un espacio, la dimensión temporal se significa a través de una dimensión espacial. En ella, analiza las imágenes del espacio feliz, que relacionaría con el término ‘topofilia’ y que define como aquéllas que “aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (29). Las tres ciudades de nuestro estudio significan ese espacio tibio de la infancia, pero Passo da Guanxuma y Lavanda han dejado de ser un lugar de pertenencia para convertirse en lo prohibido, lo vivido y practicado por quienes imponen esa interdicción; Satolep, en cambio, se encuentra en riesgo de no poder enfrentar esas adversidades y dejar solo a Selbor, en su lucha por conservarla. Para Bachelard, los ecos de un pasado lejano resuenan en el resplandor de una imagen, y no es posible percibir qué tan profundo van a repercutir y extinguirse. Este enfoque estaría ligado a los espacios analizados en nuestro trabajo,

dado que en cada caso se trata de un espacio “captado por la imaginación (...) vivido (...) con todas las parcialidades de la imaginación” (29), un espacio que no podría “seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra” (29). La imaginación, considerada por Bachelard como “una potencia mayor de la naturaleza humana” (28) es capaz de desprendernos a la vez “del pasado y de la realidad”, y abrirse en el porvenir. Es así como los espacios de nuestro estudio son espacios imaginados, porque han sido experimentados en un pasado y el hecho de narrarlos posteriormente los crea en una dimensión no real, que los aleja de acuerdo a lo vivido por cada uno de los autores/creadores de ellos. Son ciudades imaginarias porque imaginadas por esa figura que la recorre muy evidentemente en la creación de Ramil y un poco menos en Onetti, que la evoca en el caso de Abreu; con la melancolía de lo intangible, de lo perdido en éstos dos últimos, de lo que pronto no será, en el primero. Tocan la existencia real en un punto para luego abrirse a su propia existencia creada por la imaginación, reproduciendo la imagen del capitoné¹⁵ barthesiano citado por Sarlo para referirse a los anclajes mencionados.

La ciudad imaginaria es definida por Gisela Heffes dentro del “discurso narrativo de América Latina como una construcción literaria, que puede ser utópica o no, fundada en un mito o un proyecto político, y que puede (o no) tener correspondencia con una ciudad existente u otra organización social” (Heffes 16). Ella distingue entre esas construcciones aquellas que dan cuenta de una creación *ex nihilo*, o sea que tienen existencia puramente lingüística y carecen de un referente urbano real, de las que sí lo poseen, como es el caso de las ciudades de nuestra investigación: Lavanda, Passo da Guanxuma y Satolep son ciudades imaginarias y su referente es la ciudad natal del autor que las creó y hay, en ese discurso, marcas, señales, huellas que así lo evidencian.

Escribir la ciudad rioplatense: Juan Carlos Onetti

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es

¹⁵ *Capitoné*: voz francesa que significa acolchado, guateado, mullido. Roland Barthes llama así a los lugares donde el lenguaje parece conectar con la realidad, los nombres de calles y barrios respecto de los mapas y recorridos correspondientes a una ciudad escrita.

Montevideo y la gente que la habita. Y aquí no cabe el pretexto romántico de la falta de tema. Un gran adentro, el Bajo se nos fue para siempre sin que nadie se animara con él. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. (Periquito el Aguador, 1939)¹⁶

Juan Carlos Onetti nació en Montevideo el 1 de julio de 1909, en una casa de la calle San Salvador, en el Barrio Sur. Inició su carrera como periodista y escritor de cuentos; “Avenida de Mayor-Diagonal-Avenida de Mayo” fue el primero de ellos, publicado en 1933. Hijo de Carlos Onetti, funcionario de aduana y Honoria Borges, oriunda del sur de Brasil.

En las palabras que Onetti firma como Periquito el Aguador, en una “columna de alacraneo literario, nacionalista y antiimperialista”, creada para el Semanario Marcha, donde se empeñaba “en arrojar su piedra semanal en la desolación del charco vacío”, es posible entender su preocupación por el tema urbano. Aunque Ángel Rama (1969) reconoce algunos antecedentes dentro de la literatura uruguaya, como son “el teatro de Florencio Sánchez, la poesía de Herrera y Reissig, Frugoni, Herrerita (...) la creación definitiva de una literatura urbana admite dos figuras mayores que cumplen su tarea entre 1910 y 1925: en prosa narrativa, José Pedro Bellán, y en poesía, Juan Parra del Riego” (*Origen de un novelista...* 75), y que pueden ser considerados como “los fundadores de esta corriente literaria que toma como centro de interés la vida conocida de la ciudad en pleno crecimiento” (76). Según Rama, las imágenes de ciudad que ellos ofrecen corresponden a una en especial, a la de “la época batllista, y lo hacen impregnándola de los sentimientos e ideales que la mueven” (76).

Más tarde el tema de la ciudad será tratado de acuerdo a modelos europeos, por la generación ultraísta que le imprimió un dinamismo y un “análisis realista de la vida burocrática” (76) en que se destaca la producción de Guillot Muñoz, A. M. Ferrero, J. Ortiz Saralegui “es el puerto, las máquinas, los edificios modernos como el Salvo, los autobuses y los transportes eléctricos, las costumbres de los ‘twenties’” (76). Tanto Onetti como Bellán, que presentaban en común “los temas urbanos y la inclinación hacia asuntos de extraño erotismo”, aparentemente no tenían mucho conocimiento de la producción de aquellos autores. Hubo sí, entre 1925 y 1940, el desarrollo de una narrativa de temática rural, por parte de escritores del interior atraídos hacia la capital

¹⁶ Publicado en “La piedra en el charco”, la columna de Periquito el Aguador, Semanario Marcha, año I, nº 10. 25 de agosto de 1939, p. 2

dado el crecimiento experimentado por Montevideo, pero que en ella reprodujeron “una reconstrucción de sus vidas pueblerinas” (76). Entre ellos se destacaron Zavala Muniz retrospectivamente, y Enrique Amorim, Francisco Espínola, Juan José Morosoli en una “literatura modernizada y original”. Ellos constituyeron “figuras superiores dentro de una pléyade muchas veces mediocre” (76).

Fue a través de estos autores que los “temas pueblerinos” se prolongaron dentro de la narrativa uruguaya; ellos sustituyeron a la literatura sobre los gauchos y el campo. Para Rama esa distinción entre literatura urbana y rural tiene como criterio clasificador el tema y no el tratamiento literario que es lo que debería interpretarse y valorar, y por ello constituye una clasificación demasiado simplista.

En relación a su afirmación “A mí me interesa muy poco lo que se llama paisaje”, Onetti se estaba refiriendo a la falta de descripción de un espacio físico, en cambio esa presencia “se revela como un personaje fantasmal que sobrevuela y en ocasiones se apodera de la escena y coadyuva a configurar el ‘ambiente humano’, ‘la psicología de los personajes” (Prego Gadea y Petit, *Juan Carlos Onetti... 77*). Ejemplo de esa relación entre individuo y paisaje es el siguiente trecho de *Tierra de nadie* (1941), citado por Prego Gadea y Petit (78), quienes arriesgan un posible diálogo entre la escritura de Onetti y la obra de Torres García¹⁷

El río se balanceaba, suavemente, con manchas espesantes de sol en su agua marrón, dando contra las piedras, mientras voces y bocinas, alrededor, lejos, se quebraban en la tarde. Aránzuru tenía la ciudad a sus espaldas; estaba inmóvil frente al río, solo en el centro del enorme círculo que encerraba el horizonte (...) Ya era de noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino. Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha grasa en el río sucio, quieto, endurecido. (*Tierra de nadie* citado en *Juan Carlos Onetti... 78*)

Con esa novela Onetti ya entregaba “una Buenos Aires infernal”, aun antes de que Marechal nos presentara su “visão alegórica do inferno portenho” (Arrigucci, *O escorpião...149*), y es con ella que “se tornaria, ao lado de Borges, um dos primeiros

¹⁷ Joaquín Torres García (1874-1949) pintor, profesor, escritor, escultor y teórico del arte, nacido en Montevideo. “Determinados textos onettianos suelen integrar o ‘representar’ por medio de la escritura rasgos de la pictografía torresgarciana; a la inversa, cuadros del Maestro y/o de artistas formados en su Taller, inscriben en su paleta tintes o temas del bagaje literario onettiano” (*Juan Carlos Onetti... 78*).

narradores realmente urbanos da literatura hispano-americana e o verdadeiro profeta da nova narrativa. Onetti é o primeiro romancista da grande cidade” (149). El espacio real de Onetti es el espacio urbano que él habita y el que recrea la ficción literaria. El tiempo se corresponde al de la modernidad enajenada, propio del tiempo y el espacio de la periferia de la que hace parte el Río de la Plata. El Sur respecto a un occidente europeo y a un Norte del continente americano. (*Juan Carlos Onetti... 72*)

Es más probable que Onetti quisiera afirmar que la literatura -pensando siempre en la narrativa- debía expresar la nueva ciudad que era Montevideo, en esto eco atenuado de la monstruosa capital porteña: una ciudad tensa, dramática, moderna, más que nunca parecida a las europeas y norteamericanas o más decidida a parecerseles. Esto, que está prefigurado en las novelas de Arlt y se desliza en Mallea, ha de constituirse en tarea concreta de los novelistas que emergen a partir de 1940 (en nuestra banda será Onetti y Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti, y en la vecina será Onetti y Sábato y Marechal y Viñas, entre muchos otros). (Rama, *Origen de un novelista... 77*)

En extensa entrevista realizada por Omar Prego a Onetti en el otoño de 1974 en París, aquél le preguntó por el génesis de la que constituía hasta entonces su creación urbana, apuntando que “al lector de *La vida breve*, que es donde nace Santa María, le da la impresión de que la ciudad se fuera gestando un poco a sí misma, de que es un mundo que se va construyendo a medida que Brausen experimenta la necesidad de evadirse” (*Juan Carlos Onetti... 343*). Onetti, que debía responder si Santa María es anterior a esa novela o si se fue desarrollando a medida que avanzaba el relato, explicó que

El “móvil primo” es éste, eso que se llamó el gobierno del general Juan Perón, que en realidad fue una dictadura. A tal punto que llegó un momento en que Perón decidió prohibir algo que se llamaba “Montevideo, Uruguay”. Me acuerdo que una vez, para poder viajar a Montevideo tuve que pasar primero por Paraguay y decir allí unas cuantas mentiras (...) yo, en ese momento, allí en el puerto de Montevideo, tuve ese reflejo de miedo. Yo tenía el deseo, cómo te puedo explicar... el deseo de no estar en Buenos Aires, de venirme a Montevideo. Y sabía al mismo tiempo que no podía hacerlo, por razones económicas. (*Juan Carlos Onetti... 343*)

Onetti resuelve su dilema situando la novela en un lugar que no fuera Montevideo porque, según declaró, le hubiera sido imposible al no tener la suficiente información para plantearla como escenario de las acciones -ejercicio de memoria que muchos años

después sí pudo concretar cuando viviendo en Madrid “inventa” la ciudad de Lavanda. Decide entonces buscar un lugar intermedio y lo encuentra en el recuerdo de un viaje que había realizado a la provincia de Entre Ríos, donde permaneció por dos o tres días en su capital, Paraná. Como Santa María había sido pensada con una rambla -ícono de Montevideo- y Paraná tenía una, la “creó a su imagen y semejanza”, en sintonía con Brausen, el demiurgo de *La vida breve*. En el momento de la entrevista, más de veinte años después, recuerda “En ese tiempo dos *ferriboats* la unían con Santa Fe. Ahora parece que hay un túnel... En la próxima novela de Santa María tendré que poner un túnel”. (*Juan Carlos Onetti...* 344)

En un trabajo comparatista de Erminio Corti¹⁸, perteneciente a la Università degli Studi di Bergamo, en el que estudia la presencia del río a lo largo de toda la obra de Faulkner y Onetti, refiere también a ese viaje que éste último realizó para acompañar a uno de sus amigos. El escritor dice haber experimentado “una sensación de felicidad” en ese lugar, “aún recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que se desplazaba y abordó la balsa. (...) Más tarde necesité una ciudad para situar la acción de *La vida Breve*. (...) Entonces me acordé de aquel viaje a Entre Ríos, del río Paraná y su barranco, con sus dos balsas que lo unían con Santa Fe”. Y volvió a ese sitio en su escritura, “porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo”. (Onetti citado en Corti 2010)

En primera instancia, por lo tanto, la ciudad mítica nacida gracias a la imaginación de Onetti aparece como una re-creación literaria de Paraná o Santa Fe, dos grandes centros urbanos cuya economía y cultura gravitan alrededor del río. Sobre esta primera matriz sacada del mundo real se superponen, como ya se ha señalado, imágenes y atmósferas de Montevideo y Buenos Aires y, más en general, de la cuenca del Río de la Plata. (Corti 2010)

Se podría pensar que un mecanismo similar tuvo lugar en la gestación de la ciudad de Lavanda, debido a la imposibilidad del escritor de vivir en Montevideo y de haber querido, de alguna manera, estar allí.

¹⁸ Corti, Erminio. *El río en la obra de Juan Carlos Onetti y William Faulkner: referencialidad, figuración, artificio narrativo*. Publicado el 16 de noviembre de 2010, online, acceso en enero de 2014. <http://es.scribd.com/doc/42751701>

Un escritor urbano: Caio Fernando Abreu

Caio Fernando Abreu nació el 12 de septiembre de 1948 en la ciudad de Santiago do Boqueirão -hoy Santiago-, ubicada al oeste del estado brasileño de Rio Grande do Sul, cercana a la frontera argentina. Fue el primogénito de Zael Menezes Abreu, natural de São Borja y Nair Loureiro de Abreu, de Itaqui, ambos “gaúchos da fronteira”, como Abreu solía decir para referirse al temperamento fuerte que caracterizaba a algunos miembros de su familia.

Abreu inicia su actividad de escritor muy tempranamente cuando participa y gana el primer premio en su escuela con “A maldição do Vale Negro”, relato que después sería una pieza de teatro. Ya adolescente, estudiando en Porto Alegre gana un concurso con el cuento “O príncipe sapo”, que fue publicado en la revista Cláudia. En 1968 comienza a trabajar como periodista en medios portoalegenses y paulistanos, paralelamente a su tarea de escritor. La mayor parte de su obra fue producida y tuvo como escenario predilecto a la ciudad de São Paulo, con la que mantuvo siempre una relación manifiesta de amor-odio; pero sus personajes también transitaron otras grandes ciudades como Porto Alegre, Rio, Londres, París.

El profesor e investigador Luís Augusto Fischer estudió la literatura de Rio Grande do Sul, estableciendo etapas que van desde 1870 hasta 1990, y caracterizó a cada una de ellas de acuerdo a su temática y principales abordajes. Según Fischer, a partir de los años '90 surge una nueva generación en las letras riograndenses; esa nueva generación, que todavía no sabía que lo era, asumió una postura vanguardista. En ella Fischer incluye la literatura de Caio Fernando Abreu, que correspondería a la quinta generación de escritores “gaúchos”, de la cual sería uno de sus principales exponentes, junto a João Gilberto Noll. Ya la anterior había incursionado en un espacio cosmopolita “con temas todavía regionales, pero no dentro del tema del gaúcho campero” (Fischer, citado en Porto 15); como uno de los nuevos rasgos que presenta este grupo de escritores, se encuentra el no compromiso con el color local, por lo tanto no hablarán de “gaúcho, peão, coronel, nem procura delimitar fronteiras numa abordagem da história regional” (Porto 15). Abreu retoma la escritura urbana de Rio Grande do Sul que iniciaron Érico Veríssimo (1905-1975) y Dyonélio Machado.

En la obra de Abreu convergen todas las expresiones del arte, su escritura se alimenta de la música, la plástica, el cine, el teatro, la poesía, la danza, la literatura. Cierta vez, durante el tiempo que vivió en São Paulo, tomó clases de danza en el estudio de J. C. Viola, coreógrafo y bailarín paulista; allí fue donde trabajaron con *Years of solitude*, es probable que entonces surgiera en él la decisión de incluir no solo esa música, sino también la danza de Pêrsio en la trama de su relato. Otros saberes también formaron parte de su interés como fueron las religiones y misticismos de todo tipo, creencias en general, como el caso de la astrología.

Acredito em Deus e em muitas formas do mistério. Sou astrólogo, embora não profissional, há 20 anos. Tenho uma curiosidade imensa de saber por que estou vivo, o que significa o céu, o que significa morrer. Portanto, é natural que em meu trabalho estejam presentes todas essas ânsias filosóficas exaltadas. Muitas vezes o que torna digna a vida de um homem é o fato de ele olhar para o céu e dizer “Meu Deus, que coisa imensa...” E perguntar: “Por que eu estou aqui?” Toda forma de criação artística é uma maneira de procurar essas respostas.¹⁹ (Abreu, citado en Costa 51)

Amanda Costa, astróloga y amiga de Abreu escribió su tesis de maestría sobre el simbolismo de los cuatro elementos –agua, fuego, tierra, aire– y de la tríada de signos astrológicos relacionados con ellos, en el interior de la producción literaria de Abreu, según un proyecto iniciado por él con la publicación del *Triângulo das águas*, y que se continuaría hasta completar los 360 grados, de allí el título-homenaje que Amanda hizo al amigo²⁰. Además de analizar el *Triângulo das águas* en detalle, y desde el punto de vista de la astrología, Costa dedica un capítulo al proceso creativo del autor, identificado por él mismo²¹ como formado por “tres tiempos del escribir”, el primero denominado de “creación inconsciente”

Um período sem limites temporais definidos em que ocorre a gestação da obra, a partir de ideias que brotam de forma intuitiva, através de experiências pessoais, leituras diversas, música, cinema, etc., e que vão sendo magnetizadas e elaboradas interiormente. Anotações sobre personagens, enredos, situações, frases, desenhos de personagens e lugares e seleções musicais vão sendo registrados em cadernos e

¹⁹ Fragmento de la entrevista “Eu quero biografar o humano do meu tempo”, realizada en setiembre de 1990, que permaneció inédita hasta su publicación en 1996, por “O Estado de São Paulo”.

²⁰ Costa tituló a su tesis “360 graus. Inventário astrológico de Caio Fernando Abreu”.

²¹ Declaración sobre su propio proceso de creación literaria, presentada por Abreu en la Casa de Rui Barbosa, en 1990.

diários íntimos, em que ele anota “caoticamente, absolutamente tudo, inclusive sonhos”. (Costa 52)

El segundo tiempo o del fluir práctico consiste en sentarse y escribir, en una disciplina cotidiana que Abreu cumplía durante horas, acompañado de músicas, libros y algunos rituales propios. Intercalado a ese momento el tercer tiempo, el de la lapidación, en el cual, a medida que escribía, anotaba, revisaba el texto, pasaba en limpio hasta despejar completamente. Si bien para Abreu escribir era un ejercicio diario, podríamos pensar en cierta “conjunción” de diferentes textos que habrían participado del primer tiempo, de creación inconsciente de una Passo da Guanxuma que iría creciendo y volviéndose visible con el transcurso del tiempo y la escritura.

Aparentemente “Pela noite” habría sido escrita entre 1980 y 1983, entre São Paulo y Rio de Janeiro, en Santa Teresa, donde Caio se mudó a modo de “retiro espiritual” que le brindara la paz necesaria para concretar la escritura de *Triângulo das águas*. Algunos de los textos que podrían considerarse que forman parte de una inscripción literaria del sur del país y en una cartografía otra – *gaúcha*, sul-riograndense, rioplatense, la frontera que significa Passo da Guanxuma –, aparecen en “Pela noite” anticipando el texto de 1984, señalado por Abreu como el que inaugura su escritura sobre Passo da Guanxuma. Mencionamos Cortázar, la música de Piazzolla, nombrar “equivocadamente” o *bandoneon* como “acordeon”, nombre dado en el sur y no *sanfona*, como se lo llama en el norte de Brasil; otros, podríamos arriesgar que tal vez formaron parte de esa “creación inconsciente”, de ese período sin límites temporales definidos: en noviembre de 1982 Abreu recibe como regalo el primer libro escrito por Charles Kiefer, la nouvelle *Caminhando na chuva*, en que se cuenta la infancia y adolescencia de Túlio. El joven reflexiona sobre la fronteriza ciudad de Pau-d’Arco, su lugar de origen, que planea dejar para mudarse a Porto Alegre.

Não sei se devo dar as coordenadas geográficas de minha cidade... acho que nem vale a pena. A geografia é prescindível, e, ademais, todas as cidades se parecem. Sei que há livros em que o grande personagem, o personagem central, não é o homem, mas a cidade. Não será o caso deste. Pau-d’Arco, com seus quinze mil habitantes, é o pano de fundo, a tela em que o filme há de se desenvolver (...) A origem do nome? (...) Pau-d’Arco é o nome de uma árvore, pelo que sei. Vai ver que é porque a região tinha muitas árvores. Tinha, isso mesmo. Que agora não tem. Em compensação, tem bastante soja, e latifúndios. (*Caminhando... 7*)

¿Podríamos pensar en algún reflejo entre Pau d'Arco y la Três de Maio natal de Kiefer? En carta fechada el 16 de noviembre de ese mismo año, en São Paulo, Abreu agradece el regalo a su amigo y le recomienda que “cuide” a Túlio, que no permita que la capital lo devore, y que podría continuar esa historia con el mismo personaje en un próximo libro²². La sugerencia de Abreu sobre el cuidado de Túlio tiene eco en su pensamiento y su preocupación por Pérsio, de temperamento fuerte, confrontador y viviendo en una gran ciudad, en tiempos del HIV.

La ciudad y el tiempo: Vitor Ramil

*As fachadas dos velhos sobrados no cristal
do dia o dia de Satolep (...) a alma nas cousas
o cheiro bom das bibliotecas antigas e o luar*
Vitor Ramil

Vitor Ramil nació el 7 de abril de 1962 en la ciudad de Pelotas, situada al sur de Rio Grande do Sul, a pocas horas de la frontera uruguaya. Hijo de doña Dalva Ramil, brasileña y de Klebér Ramil, uruguayo, mencionados ambos en la canción “Satolep”, de cariz autobiográfico, el primer texto en que la ciudad natal apareció con ese nombre. Entrevistado por el periodista Dellano Rios, del *Caderno 3* del *Diário do Nordeste*²³, Ceará, el autor explicó que la inversión de Pelotas para Satolep obedece a una razón muy simple

... quando tinha uns 19 anos e estava fazendo uma canção, que viria a se chamar “Satolep” (...) Estava escrevendo um verso, só que a palavra Pelotas não ficava boa e, não sei direito porque, decidi inverter. E, com Satolep, o verso funcionou bem melhor. Depois ela foi se transformando para mim e passou a ter significado. Passou a ser uma entrada diferente e começou a caracterizar algo que não é exatamente Pelotas. Satolep é uma espécie de mitificação de Pelotas. Não a Pelotas dos dias de hoje, mas uma cidade do começo do século XX. Ela também apareceu na versão que fiz de “Joey”, do Bob Dylan (“Joaquim” do disco

²² La carta que Abreu envía a Kiefer fue publicada en la compilación *Caio 3D: O essencial da década de 1980*, por Agir Editora en 2005.

²³ Rios, Dellano. “Vitor Ramil, o artista tranqüilo”. Entrevista publicada originalmente en el *Diário do Nordeste*, 20 de junio de 2006; y posteriormente en la *Agulha Revista de Cultura*, nº 64, Fortaleza-São Paulo – julio/agosto de 2008. Online, acceso en enero de 2014.

“Tango”, de 1987). Depois, quando escrevi meu primeiro romance *Pequod*, também nomeei Satolep a cidade em que as coisas se passam. No *Satolep*, lido com figuras reais, como o João Simões (Lopes Neto, escritor) e o Lobo da Costa (poeta), mas de uma forma livre, sem nenhuma preocupação com rigores históricos. Algo que seria bem mais difícil se trabalhasse com Pelotas. (Ramil, entrevista de Rios, 2006/2008)

De esa forma, a partir de 1984 varios textos de Ramil tendrán a Satolep como escenario. Inició su carrera como compositor y letrista en 1980 con la canción “Estrela estrela”, pero además es cantor y escritor. Realiza esas actividades en forma paralela y con ellas ha configurado, a lo largo de los años, una unidad en relación a temas, forma de expresión, posicionamiento político e identidad sureña. Desde siempre se ha interesado por la literatura y uno de sus autores preferidos es Jorge Luis Borges, que leyó desde adolescente y de quien reconoce influencia en su tarea compositiva, musical y literaria.

La discografía de Ramil comprende diez discos, que van desde 1981 hasta 2013²⁴. En el segundo de ellos incluyó la “Milonga de Manuel Flores”, una de las “Milongas para las seis cuerdas”, del autor argentino; con música propia y traducción de Alfredo Jacques. En ese mismo trabajo discográfico aparece “Semeadura”, la primera milonga compuesta por Ramil, junto a José Fogaça; estaba inspirada en la figura de Mercedes Sosa, quien años más tarde la grabó y la dio a conocer a nivel internacional. Es interesante observar que esa canción compuesta a comienzos de los ochenta, cuando la gran mayoría de los países latinoamericanos vivía en dictadura, es un llamado a la participación, a producir cambios, a no tener miedo, y habla de la “americana patria” en un sentido de unión de los pueblos, posicionándose desde el Rio Grande do Sul natal, manifiesto en signos como la pampa y el poncho gaúcho, desde ese lugar incluyendo a Brasil en el mapa de la patria grande.

Si bien en sus discos se percibe una unidad donde prevalece la historia de la región, de la ciudad de Satolep, personajes y hechos históricos, será “Ramilonga” (1997) el trabajo considerado bisagra en la obra musical de Ramil, esa unidad se plasmará posteriormente en prosa en la novela *Satolep* (2008) que conforma nuestro corpus. Integran dicho disco once milongas, propias y ajenas, y poemas de autores

²⁴ “Estrela estrela, 1981; “A paixão de V segundo ele próprio”, 1984; “Tango, 1987/1996; “À beça”, 1995; “Ramilonga”, 1997; “Tambong”, 2000; “Longes”, 2004; “Satolep Sambatown”, 2007; “délibáb”, 2010; “Foi no mês que vêm”, 2013.

riograndenses del sur, como Juca Rubio y João da Cunha Vargas, musicalizados por Ramil. En “Ramilonga” Vitor Ramil funda las Siete ciudades de la milonga: “Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia”, cuya ciudad-madre es Satolep, o “Satolep Fields Forever” (Ramil, concepto del disco “Ramilonga”, 1997). El matiz identitario presente en trabajos anteriores a *Ramilonga* (1997), fue configurando una unidad que aparecería tanto en *Estética do frio*, como en “Longes”, al mismo tiempo en que el autor iba componiendo su novela *Satolep*, entre 1998 y 2008, año de su edición.

Del trabajo discográfico de Ramil solo consideraremos para nuestro estudio lo estrictamente relacionado con la ciudad de Satolep, debido a la extensión que significaría entrar en un análisis más pormenorizado de las letras de las canciones y las músicas. Nos resulta interesante incluir algunos aspectos de su composición relacionados al acto creativo del autor, según su propia definición y según es posible constatar a lo largo de su obra musical y literaria; Ramil ha declarado en diversas ocasiones que su imaginación es visual, la forma de concebir una idea, un concepto es a través de imágenes. Hemos podido verificar esta afirmación en las letras de sus canciones, y principalmente en el arte de sus discos, como es el caso de “Longes” (2004), en que el pequeño libro donde se incluyen las letras contiene quince fotografías, que corresponden a esas lejanías²⁵. De las quince, hay una foto de cada una de las siguientes ciudades: Porto Alegre, Buenos Aires, Berlín, París, Ginebra y Roma; dos fotos de Montevideo y de Rosário do Sul; y cinco fotos de Satolep -nombrada así la ciudad de Pelotas. Satolep cobra existencia real al situarse entre fotografías de ciudades reales que han sido visitadas y transitadas por Ramil, y tienen mucho que ver con su historia personal; en el caso mencionado del disco “Longes”, muchas de ellas fueron tomadas en su viaje a Ginebra, en 2004, para presentar una conferencia sobre la “estética del frío”²⁶. Pero además, hay junto a ellas imágenes de lugares cercanos y de gran significación para el autor, son las que aparecen en mayor número: dos fotografías de Montevideo, ciudad donde nació su padre; otras dos pertenecen a Rosário do Sul,

²⁵ *Longe* en portugués significa “lejos”. *Longes* corresponde a un plural substantivado de ese adjetivo. El uso en plural significa 1. “objetos representados en tela como distantes. 2. Leve semejanza; rasgos vagos; indicios. 3. Grandes distancias de tiempo o de espacio”. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 1047. Traducción nuestra.

²⁶ *Estética do frio* es un ensayo originalmente publicado en *Nós, os gaúchos*, publicación organizada por Luís Augusto Fischer en 1993. Se trata de una serie de reflexiones sobre la música urbana de Rio Grande do Sul, su modo de creación y el sur de Brasil como espacio externo al estereotipo de país tropical.

tierra de Ana Ruth, su mujer y, en mayor número, las correspondientes a la Satolep natal.

Pareciera que Ramil velara por el pasado de su ciudad, la otrora pujante “Princesa do Sul”, caída en desgracia después del cierre de los saladeros que le dieron su riqueza, la abolición de la esclavitud y, actualmente el aparente desinterés de las gestiones políticas por mantener activa su vida cultural. Amante de las antigüedades, Ramil se opone a la pérdida del patrimonio cultural de Pelotas, y lo revela a través de su escritura. Tal vez por eso el tiempo es un tópico recurrente en su obra, ocupa el epígrafe de *Pequod*²⁷ y de *Satolep*²⁸, aparece en las citas de Heráclito y de Borges de esta novela, en la que reconstruye una representación visual de Satolep por medio de 26 fotografías tomadas del álbum de Pelotas, de 1922. A ello se agregan las alteraciones cronológicas presentes en *Satolep*, donde diversos personajes comparten una misma época siendo que, en realidad, han vivido en diferentes momentos de la vida de la ciudad, no podrían haberse encontrado. Un ciclo se cumple en esta novela que inicia y termina el primer y el último relato con las mismas frases: “Seguem minhas visões de Satolep em ruínas (...) que futuramente não estaria mais ali”. (*Satolep* 7; 283-284)

Vitor Ramil realiza una creación de tipo “saudosista” de Satolep, que en su nombre manifiesta el reflejo, la inversión del nombre de la ciudad real, Pelotas, inversión de la imagen, simetría especular. El regreso de Selbor refleja un rasgo autobiográfico de Ramil quien, después de cinco años viviendo en “el norte”, refiriéndose a Rio de Janeiro, decide volver a Pelotas para establecerse. Así también Selbor, después de haber experimentado el calor del norte se instala nuevamente en el frío de su tierra natal, esta percepción de un Brasil frío es recurrente en el pensamiento de Ramil. Con el transcurso del tiempo su obra se irá estructurando como una unidad que tendrá a Satolep como uno de los principales escenarios: en la nouvelle *Pequod* (1995), en el concepto del disco *Ramilonga* (1997), en el ensayo *Estética do frio* (2004), en el título del disco *Satolep-Sambatown* (2007) y finalmente en la novela *Satolep* (2008) donde la ciudad es protagonista principal, contada por diferentes voces, de personajes reales o ficticios, muchos de ellos olvidados o marginados por la historia oficial cuentan historias de la ciudad desde sus bordes. Resonancias de la escritura que

²⁷ “La memoria, esa forma del olvido”. Jorge Luis Borges

²⁸ “Dispersei-me no tempo cuja ordem ignoro”. Santo Agostinho

realiza Borges cuando narra una Buenos Aires desde “sus orillas”, donde la ciudad terminaba para dar lugar a los arrabales y a la pampa. Asimismo después de su regreso, Borges “cree descubrir una Buenos Aires distinta a la que había dejado siete años antes”, pero constata que “la ciudad de la infancia pertenece al recuerdo, se ha vuelto *espacio pasado*” (Sarlo 149), aunque en realidad en los años que van desde 1914 a 1921 quien más ha cambiado es el escritor, ya que los cambios de la ciudad “se entrecruzan con la transformación de un adolescente en un hombre” (Sarlo 149). Hay una dimensión biográfica que no puede borrarse de la percepción de la ciudad que encuentra, y ese impacto entre ella y la ciudad recordada produce ese lugar de las orillas en la poesía borgeana “donde la ciudad recordada persiste pese a su inevitable disolución en la ciudad presente” (Sarlo 149).

Respecto de Satolep, es llamativo que Selbor, su narrador, habiendo nacido y vivido en esa ciudad, se comporte como un extranjero en ella. El hecho de que vuelva y entre en contacto solamente con personas desconocidas y, en algunos casos, foráneas, le permite ejercer el flaneurismo, a la vez que entender cómo los demás satoléticos o no, perciben a la ciudad. Es más, Selbor termina de formarse una idea acabada de Satolep y de su relación con ella cuando se aleja por unos días y se instala en una casucha de las afueras, en zona inundable.

Los tres autores que estudiamos plantean una relación diferente con su ciudad natal, cada uno de ellos desde el lugar de su experiencia, pasada y actual; de cómo fue su vivencia y cómo se construye en el momento de la escritura.

CAPÍTULO II

Espacio semiótico

*... por el resplandor de una imagen, resuenan
los ecos del pasado lejano, sin que se vea
hasta qué profundidad van
a repercutir y extinguirse.
Gaston Bachelard*

Los aportes de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman y la Escuela de Tartu en la que se inscribe, permiten observar las dinámicas culturales a través de su enfoque del texto y la cultura como generadores de sentido. Son ellos, Lotman y sus seguidores, quienes le confieren la denominación de semiosfera, por analogía con el concepto de biosfera de Vernadski²⁹ (1977, citado en Lotman 1996), al “*continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman 22). Si bien “el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto (...) en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico” (23), de manera que puede atribuirse a un espacio concreto, geográfico. La noción de semiosfera nos permite considerar la semiosis dentro de un espacio cultural, en este caso de carácter territorial, a través de la observación y análisis de algunos textos de la literatura producida dentro del espacio cerrado en sí mismo delimitado por su frontera, ésta como uno de sus rasgos distintivos dentro de la cual “resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (23). Como concepto espacial la semiosfera nos permite proponer una delimitación que responde a otra organización del espacio, diferente de la demarcada por fronteras establecidas geopolíticamente. Precisamente uno de sus rasgos distintivos es el carácter delimitado, que se relaciona con cierta

²⁹ El desarrollo del término se atribuye al geólogo inglés Eduard Suess (1831-1914) y al físico ruso Vladimir I. Vernadski (1863-1945). La biosfera es una de las cuatro capas que rodean la tierra junto con la litosfera (rocas), hidrosfera (agua) y atmósfera (aire), y es la suma de todos los ecosistemas. Consulta en <http://www.biodiversidad.gob.mx/>. Acceso en enero de 2014.

homogeneidad e individualidad semióticas, ambos conceptos según Lotman, de difícil definición desde el punto de vista formal y dependientes del sistema de descripción, pero que “presuponen el carácter delimitado de la semiosfera respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea” (24). Esto introduce el concepto fundamental de frontera. A través de la frontera semiótica un texto se traduce a otro lenguaje -o lenguajes- situado fuera de ella; lo realiza por medio de traductores bilingües o filtros. Para que esos textos llamados alosemióticos o no-textos puedan adquirir realidad para la semiosfera, deberán ser traducidos “a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos” (24). De esa manera los diversos puntos de la frontera se comportan como los receptores sensoriales del cuerpo humano, que envían al sistema nervioso impulsos o señales; como mecanismo bilingüe que es y traduce los mensajes externos al lenguaje interno y viceversa.

Respecto de las consideraciones de Vernadski acerca de la biosfera, ésta posee “una estructura completamente definida, que determina todo lo que ocurre en ella, sin excepción” (citado en Lotman 23), en ella todo el espacio está ocupado por la materia viva y el hombre, “como todo ser vivo, es una función de la biosfera, en un determinado espacio-tiempo de ésta” (Vernadski citado en Lotman 23). La película/membrana que recubre la superficie del planeta puede ser considerada una unidad orgánica, presenta una gran diversidad en su organización interna que retrocede a un segundo plano ante la función cósmica. Se podría realizar un enfoque análogo respecto de la semiótica, y concebir “el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros” (23-4). Aunque, en realidad “todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único” (24) u organismo vivo, por lo tanto es posible observar en él una irregularidad estructural de su organización interna que se debe a su naturaleza heterogénea y significa un desarrollo de “diferente velocidad en sus diferentes sectores. Los diversos lenguajes tienen diferente tiempo y diferente magnitud de ciclos: las lenguas naturales se desarrollan mucho más lentamente que las estructuras ideológico-mentales” (31). Esta distinta temporalidad por ciclos impide un desarrollo sincrónico de los procesos que tienen lugar en el espacio de la semiosfera, que entendemos como un sistema cultural complejo donde coexiste una interrelación de textos; esto nos permite pensar el surgimiento de las ciudades de la

literatura de esta región rioplatense como un espacio de significación dentro del cual se dan ciertas formaciones especulares que nos interesan para nuestro estudio.

La semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas ‘irrupciones’ semióticas orientadas de tal o cual estructura en un ‘territorio’ ajeno, determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información. (31)

Toda frontera o membrana limita la penetración de lo externo en lo interno, lo filtra y lo elabora adaptándolo (26), a nivel de la semiosfera opera de igual modo separando lo propio respecto de lo ajeno, filtrando los mensajes externos y traduciéndolos al propio lenguaje, convirtiendo los no-mensajes externos en mensajes, o sea, la frontera semiotiza lo que ingresa del exterior y lo convierte en información. En nuestro estudio consideramos el espacio así delimitado dentro del área de la Cuenca del Plata, sector “con un potencial histórico muy fuerte” (Pando y Vitalli, *El Río de la Plata...* 127), que se constituye en

(...) una de las seis más grandes áreas del Mundo como reservorio de alimentos y la primera en reservas hidroeléctricas. Su superficie es de unos 3,5 a 4 millones de km² y su población, que es de 60.000.000 de habitantes, crece un millón de habitantes anuales. Es una de las tres cuencas más grandes de América junto con el Amazonas y el Mississipi. Sus principales tramos fluviales son el Paraguay con sus afluentes Bermejo y Desaguadero, el Paraná con el Tieté y Paranaíba, el Uruguay y el Plata. (Pando y Vitalli, *El Río de la Plata...* 127)

Dicha área que, en adelante mencionaremos como *semiosfera o espacio semiótico rioplatense*, geográficamente abarca parte de Argentina, sur de Brasil y Uruguay. Observaremos en esta área la circulación de ciertos textos de la cultura como son la historia, la arquitectura, la lengua, la música; cómo ellos están presentes en el corpus estudiado y son comunes a una gran extensión que excede las fronteras geopolíticas; qué relaciones establecen respecto de los conceptos de simetría especular y *délibáb*, propuestos en nuestra hipótesis.

Dichos conceptos, referidos a la relación especular son: la “simetría especular” o enantiomorfismo³⁰, de la semiótica lotmaniana, que plantea la existencia de una imagen otra que se refleja invertida como sucede en la pintura axial, donde ambas imágenes se corresponden como una sobre la otra, como una mano izquierda colocada sobre una mano derecha. Esto nos permitiría observar la relación especular entre la ciudad imaginaria creada en la ficción y la ciudad real; en este caso la existente entre Lavanda y Montevideo, Passo da Guanxuma y Santiago, Satolep y Pelotas. En la novela *Satolep*, ese “espejamiento” se produce de manera gráfica entre el texto escrito y el texto fotográfico que acompaña a las páginas negras de una carpeta olvidada en la estación de tren, en relatos que incluyen múltiples voces anónimas de seres que habitan la ciudad, espejamiento multiplicado en reflejos de esas fotografías, a los que nos referiremos oportunamente.

El otro concepto es el *délibáb*, fenómeno óptico de la planicie húngara, que Ramil toma de una enciclopedia³¹ e incorpora en su novela *Satolep*, publicada en 2008. Coherente con su proceso creativo, asociado siempre a lo visual, que suele tener una imagen como disparador, el autor encuentra a las llanuras de Hungría muy semejantes a “nuestras planicies”, refiriéndose a la topografía de la pampa del sur de Brasil y de Argentina. Según comenta en el *délibáb* la imagen espejada es plana, clara y no invertida. Esta idea, presente ya en la novela es utilizada nuevamente por Ramil dos años más tarde para dar nombre a su trabajo discográfico sobre la poesía de dos contemporáneos, Jorge Luis Borges, argentino, y João da Cunha Vargas, brasileño.

Às vésperas de partir para Buenos Aires para dar início à produção deste disco, ocorreu-me que eu voltaria de lá trazendo comigo o registro de um *délibáb*, tal qual Selbor, o narrador de meu romance *Satolep*. Gravar as milongas que havia composto para os versos de Jorge Luis Borges e de João da Cunha Vargas seria documentar uma projeção de imagens remotas de arrabaldes bonaerenses e ambientes campeiros, na urbanidade de nossos tempos atuais, seria registrar minha visão do que já fora visto por outros em outra parte. Cenas distantes, espelhismo, nitidez, horizonte, planícies. Com tantas sugestões, não demorei a

³⁰ Enantiomorfo: adj. Se dice de dos formas o figuras que no se pueden sobreponer, simétricas en relación a un plano, como por ejemplo un objeto y su imagen reflejada en el espejo. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 640, traducción nuestra.

³¹ *Nosso Universo Maravilhoso* (citado en Ramil, “*délibáb*” 2010), fue una enciclopedia de 5 tomos que estuvo a los cuidados de Ernesto Sábato y se publicó en Brasil (1960) por Livraria El Ateneo y en Argentina por Editorial Codex (1959).

achar que a palavra húngara *délibáb* poderia dar nome a este trabalho.³² (Ramil 2010)

Este concepto del área de los fenómenos visuales, ópticos, ofrece también la posibilidad de observar la circulación de otros textos de la cultura, así como fue expuesto en el caso de las milongas. Con ese propósito el *délibáb* nos permitirá “leer” otros textos tales como la historia, la lengua, la arquitectura, priorizándolos frente a otros que circulan en el mismo espacio semiótico rioplatense, como la religión, la geografía, manifestaciones afro, etc. Entendemos, de acuerdo con Lotman, como texto al complejo dispositivo que guarda variados códigos, que puede transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos (82), porque el texto, para ser definido como tal, debe estar codificado por lo menos dos veces y, los textos de la cultura, por poseer ésta carácter de políglota, siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos (85).

Genéticamente la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios, uno de ellos es la lengua natural del cotidiano y el otro lenguaje es el modelo estructural del espacio. Toda actividad humana se liga a modelos que clasifican el espacio en propio y ajeno, culto e inculto, divisiones que trasladan los diversos vínculos humanos - religiosos, sociales, políticos- al lenguaje de las relaciones espaciales (83). Es carácter inalienable de la cultura el que haya un espacio con sus divisiones y a cada espacio le corresponden sus habitantes, por eso todos los tipos de división espacial forman construcciones homomórficas (84); la ciudad sería entonces, para la semiótica de Lotman, lo opuesto a lo que se encuentra más allá de sus muros³³, aunque dentro de ellos la ciudad reproduce todo el universo, por lo tanto en su interior distingue su espacio propio y su espacio ajeno. De acuerdo con estas consideraciones, en la actualidad la fragmentación urbana existente nos muestra una polarización social que ha producido “porteros y rejas en edificios de standing, personal de seguridad en nuevas

³² “En vísperas de viajar a Buenos Aires para empezar la producción de este disco se me ocurrió que volvería de allá trayendo conmigo el registro de un *délibáb*, tal cual Selbor, el narrador de mi novela *Satolep*. Grabar las milongas que había compuesto para los versos de Jorge Luis Borges y João da Cunha Vargas sería documentar una proyección de imágenes remotas, de arrabales bonaerenses y ambientes camperos, en la urbanidad de nuestros tiempos actuales, sería registrar mi visión de lo que otros ya habían visto en otra parte. Escenas distantes, espejismo, nitidez, horizonte, planicies. Con tantas sugerencias, no tardé en creer que la palabra húngara *délibáb* podría darle nombre a este trabajo”. Traducción nuestra.

³³ El bosque, la estepa, la aldea, la Naturaleza, el lugar donde habitan los enemigos representan lo ajeno, lo abierto, lo inculto y se encuentran en oposición a lo propio, lo cerrado, lo culto y lo seguro. (Lotman 84)

urbanizaciones de acceso restringido, pero también pandillas y matones en las barriadas periféricas, prohibición tácita de acercarse a la extrema pobreza” (Aínsa, “Una ‘jirafa de cemento armado’... 30).

Dado que “el mundo de la lengua natural forma una duplicación del mundo-objeto y puede él mismo duplicarse en textos verbales y lenguajes del arte verbal organizados de manera más compleja” (Lotman 84) estas nociones son significantes en sí mismas para nuestro “pensar la invención de ciudades” que realizan los autores que estudiamos en esta tesis, puesto que el lenguaje literario es capaz de crear una imagen de mundo.

Fernando Aínsa, en su estudio sobre la “invención de Montevideo” en la literatura³⁴, no incluye a la Lavanda onettiana, probablemente por el desplazamiento de una escritura que, hablando de la ciudad no la nombra e “inventa” una Montevideo otra; sin embargo endilga a Onetti la “provocación”³⁵ en que dijo que la capital no tendría vida hasta que sus literatos no aceptaran la tarea de contar cómo es el alma de la ciudad, a la que los escritores y poetas de su breve ensayo parecen haber respondido. Aínsa recorrerá todas aquellas escrituras sobre Montevideo, comenzando por *Montevideo o la nueva Troya*, que Alejandro Dumas (1802-1870) escribiera por encargo³⁶, para llamar la atención sobre la causa de Montevideo, sitiada por las tropas de Oribe desde 1843 en el marco de la Guerra Grande (1841-1850). El escritor francés describe “la catedral. ‘Leviatán de ladrillo que parece navegar sobre el mar de casas’, rojas y blancas, coronadas de azoteas y *miradores*; las *quintas*, ‘delicia y orgullo de los habitantes’; los *saladeros*, ‘amplias construcciones donde se sala la carne’; y, del otro lado de la bahía, el Cerro con su fortaleza y su faro” (Aínsa 9). El breve ensayo sobre la invención literaria de esta ciudad incluye a escritores y poetas uruguayos -Carlos Maggi, Gerardo Ciancio, Juan Carlos Mondragón, Ida Vitale, Carlos Martínez Moreno, Julio Herrera y Reissig entre otros-, y extranjeros -entre los que menciona a Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Rodolfo Rabanal, Julián Millet, William Henry Hudson, Juan Francisco Aguirre-, que la visitaron; los que volvieron a ella para hablar de la mirada del que regresa “Quiero mirar a mi Montevideo antes de que este yo transitorio que acaba de

³⁴ En Javier de Navascués (ed.) *La ciudad imaginaria*, pp. 9-36

³⁵ Cita de la columna que Onetti firmaba como Periquito el Aguador, en el epígrafe del segmento “Escribir la ciudad rioplatense: Juan Carlos Onetti”, en capítulo I de esta tesis.

³⁶ El general Melchor Pacheco y Obes le encargó a Dumas el trabajo y le entregó un esbozo que guió su escritura sobre una ciudad en la que nunca estuvo. Al escribir, enumera lo más sobresaliente de Montevideo de 1850 “entre briznas de realidad y descripciones fantasiosas, con una deliberada voluntad de identificar los signos más emblemáticos de su toponimia” (Aínsa 9).

regresar al país, desaparezca sustituido por el yo permanente que ya siento salir del fondo de mi ser, al contacto del medio ambiente en que nació y para el que fue formado”, que expresara el poeta Juan Zorrilla de San Martín a su vuelta de París en 1887. Finalmente Aínsa concluye

Inventada o no, este u “otro” Montevideo, la ciudad sigue siendo la escenografía real levantada por sus poetas, narradores y por la sombra de los escritores que pasearon por sus calles, se detuvieron frente a la “jirafa de cemento armado” y se asomaron a las ambiguas orillas del “río como mar”; una ciudad hecha de nostalgias y recuerdos, pero también de la vida misma que “como el río, permanece y anda”, en la que se reflejan sus pasadas ilusiones y la sobria dignidad con que se afronta el presente. (34)

En la cita, dos íconos de la ciudad como son el Río de la Plata, que la rodea y ciñe con su rambla, y el Palacio Salvo, o como lo definiera Alfredo Mario Ferreiro en su poema “el rascacielos es una jirafa de cemento armado / con la piel manchada de ventanas”, que finaliza “El rascacielos del Salvo / es la jirafa de cemento / que completa el zoológico edificio de Montevideo” (22-3). Entre los autores uruguayos que “inventaron” a Montevideo dijimos que Aínsa incluye a Onetti desde su “provocación/invitación” a escribir sobre la ciudad, pero también lo menciona en su primera novela *El Pozo*, soliloquio de Eladio Linacero, que “cumple sus cuarenta años encerrado en una pieza de conventillo localizada en una ciudad de la que se adivinan los signos y la atmósfera de Montevideo, aunque no se la nombre nunca” (12).

Las tres ciudades creadas en la ficción sostienen un intercambio dialógico con su contraparte en la realidad; dicho intercambio es construido gracias a las relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural creadas por la simetría especular. Son ellas “la base de la formación del sentido, las divisiones enantiomórficas de lo uno y los acercamientos de lo diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador del sentido” (Lotman 37). En primer lugar, debido a ciertos anclajes ya mencionados, como nombres de calles, monumentos, lugares emblemáticos o hitos de estas ciudades; también el nombre propio atribuido a cada una de ellas, en el que se plantea una relación de semejanza dentro de la diversidad, así Passo da Guanxuma “representa” a Santiago do Boqueirão, manteniendo una estructura lingüística similar y una mención a un paso, un pasaje, una estancia no definitiva, no

permanente; sucede lo mismo con Lavanda, que en una sola palabra expresa una representación de Montevideo con ecos del nombre anterior que tuvo ese territorio, aunque la vacilación del autor hasta dar con el definitivo Lavanda es mucho menor que la cantidad de nombres que tuvo la capital uruguaya³⁷. Ya en Satolep es por demás evidente la simetría especular por su condición de palíndromo, dado que la lectura de su nombre en dirección opuesta, cambia el sentido y posibilitaría la atribución de un carácter mítico a ese “reflejo” de la ciudad de Pelotas. Para Lotman es interesante cómo el palíndromo cambia “los mecanismos de formación del texto y, por consiguiente, de la conciencia” (Lotman 37), es lo que produce la simetría especular que cambia radicalmente el funcionamiento del mecanismo semiótico. De esta forma su ley es uno de los principios estructurales básicos de la organización interna del dispositivo generador de sentido.

³⁷ El nombre Montevideo fue atribuido al cerro y de él se extendería a la ciudad. Daniel Vidart analiza las variantes históricas de ese nombre; en todos los casos habían sido aplicadas al cerro, y no a la ciudad y su cerro. Cita las dos variantes en que las agrupa el filólogo Baltasar Luis Mezzera: “1° Formas parecidas al nombre actual, cronológicamente las primeras desde 1520: Montevidi, Monte Vidio, Montevidio, Monte Video, Montevideo. 2° Formas de documentación germano holandesa, que son nuevas desde 1599: Monte Seredo, Seride, Serede (...). Formas de advocación religiosa: desde 1531: Monte de San Pedro, Monte de Santo Ovidio, Santovidio, de origen o contexto portugués, sin difusión ninguna”. (Mezzera, citado por Vidart, p.47)

CAPÍTULO III

Lavanda, Passo da Guanxuma, Satolep

*Los lugares en los que vivimos una vez, hace tiempo
 (...) no son geografías extrañas, sino geografías afectivas,
 Cargadas de pasado, de las que nosotros mismos somos parte.
 Cuando (...) pasan a la literatura,
 Nunca son, pura y simplemente, escenarios para la acción,
 Sino, como dijo alguien, una mezcla de tiempo y memoria
 Bernardo Atxaga, Geografías imaginarias*

En su ensayo *El río sin orillas* (1991) Juan José Saer alude a la toponimia que “en el Río de la Plata, y en América en general oscila entre lo simbólico y lo sensorial” (106), confiriéndole un carácter de revisión del pasado, la historia o la tradición a los nombres simbólicos o conmemorativos, siendo que, en contraposición a esto, los nombres sensoriales de los lugares parecerían resonar en un constante presente, principalmente refiriéndose a los de los ríos.

Los nombres de las tres ciudades de nuestro estudio han conservado, en la ficción, la misma estructura del que poseen en su dimensión real. De esta manera se mantuvo el sustantivo propio único en Lavanda, que corresponde a Montevideo, y en Satolep, referencia a Pelotas, y el sustantivo seguido de un modificador directo calificador como es Passo da Guanxuma, en alusión a Santiago do Boqueirão, como era denominada la ciudad natal de Abreu cuando él escribió sus textos sobre el Passo; en la actualidad se denomina Santiago.

El nombre de Pelotas proviene de las embarcaciones realizadas con ramas de ceibo y forradas con cuero, que se utilizaban en los comienzos de la historia de la ciudad para atravesar el arroyo rumbo a los saladeros, mientras que el nombre creado para la ciudad ficcional -Satolep- posee connotaciones sonoras, sensoriales, despojado de cualquier resonancia del pasado, pero llenado de significado por medio de la figura del palíndromo, que al invertir la palabra tal vez estuviese invirtiendo el presente para evitar las “visões de Satolep em ruínas” contra las que lucha Selbor. El doble juego de imágenes se da a través de las fotografías del álbum de Pelotas y el relato de los varios

narradores “satolépticos”, la simetría especular de letra impresa y representación visual que impulsan a Selbor a sentirse “permeado por las voces e imágenes de la ciudad”, y quién sabe si ese nombre que se vuelve sobre sí mismo no encierre el retorno obligado de Selbor a su lugar natal, predestinado a vagar por esas calles de nube y piedra de la fría Satolep sureña, después de haber transitado los lugares del calor, al norte.

La estructura del nombre -Passo da Guanxuma- mantiene la misma de su referente real Santiago do Boqueirão, un nombre común junto a otro en construcción predicativa. El sustantivo “passo”, entre otras acepciones, sugiere un desfiladero. Y este es uno de los significados de “boqueirão” en el estado de Rio Grande do Sul³⁸, de donde es oriundo Abreu. Hacia el final del cuento se explica el por qué de ese nombre: de todo lo que se dice y se cuenta del Passo, lo más real “são touceiras espessas de guanxuma” (Abreu, Introdução... 73). La planta de guanxuma es la que posibilita que, pase lo que pase en la vida de los habitantes del Passo, nadie sufrirá de problemas estomacales ni del polvo acumulado, ya que los dos usos de la Guanxuma son tés digestivos con sus hojas y escobas con sus ramas. Abreu completa con esa planta la idea de limpieza que, según el narrador del Passo da Guanxuma, conlleva la pequeña ciudad cercana a la frontera argentina, la representación de ese lugar que es también la del tiempo pasado, de infancia y adolescencia, es de claridad, luz, vida. Sobre el nombre de Lavanda trataremos a continuación.

Lavanda

*Hay una banda en el cielo, al este de un río a saltos
angosta franja de pasto que un día fue disputada*
Fernando Cabrera

La ciudad de Lavanda aparece por primera vez en la novela *Dejemos hablar al viento* (1979), según Hugo Verani³⁹ “la obra más importante publicada por Onetti en el exilio”, que se tornaría definitivo. La novela está dedicada al diplomático español Juan

³⁸ *Boqueirão*: RS. Salida amplia hacia un campo, después de un camino estrecho o un desfiladero. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 274. Traducción nuestra.

³⁹ Verani, Hugo. Prólogo en *Onetti, Juan Carlos. Obra selecta*. p. XXIX.

Ignacio Tena Ybarra, director del Instituto de Cultura Hispánica, que logró la liberación de Onetti gracias a la cual pudo viajar a España en 1975, luego de haber estado preso. “Onetti fue detenido en Montevideo por la policía. Uruguay estaba ya gobernado por un régimen autoritario. El delito de que se lo acusaba era haber participado en el jurado de un concurso de cuentos organizado por el periódico *Marcha* (...) luego de tres meses de una penosa detención, Onetti fue liberado” (Ferro, prólogo en *Cuentos...* 25).

Según consta en los manuscritos correspondientes, que se preservan digitalizados en la Biblioteca Nacional de Montevideo, en un comienzo la ciudad se había llamado La Banda, aludiendo a La Banda Oriental, nombre del territorio al este del Río de la Plata que, en tiempos del virreinato homónimo, recibiera el actual Uruguay. Mantuvo ese nombre en el transcurso de la escritura realizada a mano por el autor, quien aparentemente juega con la sonoridad de la antigua denominación de su país “(...) sus cartas me llegaban demoradas a la casa de Frieda en La Banda, terra firme” (Manuscritos 144), “usted sabe que conseguir un taxi en La Banda...” (704), “en La Banda se llama amueblado” (724), “que él creía en vinos de La Banda” (726); y crea el gentilicio correspondiente “Nada tenía yo que ver con los labandianos” (588). Posteriormente, modifica el nombre de la ciudad por el de Lavanda, igual desde el punto de vista fonético, pero difiere al insertar una connotación olfativa que completa una serie de elementos similares que se suceden desde el comienzo de la novela. Este tema ha sido estudiado por Omar Prego Gadea y María Angélica Petit en relación a *Dejemos hablar al viento*

El primer elemento de que se servirá Onetti para ir introduciendo a sus lectores en ese mundo en descomposición será, entonces, el olfativo, el de la hedentina, como si el olor de la descomposición todo lo invadiera, seres y cosas, e incluso como si brotara de dentro mismo de las gentes, como si ellas fueran solo cadáveres reanimados para una última y grotesca aparición. (*Juan Carlos Onetti...* 213)

Sin embargo, el olor, en determinados momentos, será sustituido por el perfume, o el aroma “y en ese caso, indefectiblemente, su utilización apunta a obtener un clima de melancolía y de salto atrás en el recuerdo, de inmersión en el pasado” (213). Así es como el nombre “Lavanda” se corresponde más con esta consideración de Prego Gadea y Petit respecto de una escritura realizada lejos en el espacio y en el tiempo, “el nombre de Lavanda, que Onetti atribuye a Montevideo, evoca una idea de fragancia antigua y

desvaída, como un recuerdo tercamente guardado entre los pliegues de vestidos o sábanas, en los cajones de arcones o bajo las tapas de panzudos baúles” (214). El cuento “Justo el 31” (1967) es considerado la génesis de *Dejemos hablar al viento*, años después transformado en su octavo capítulo, presenta a los dos personajes centrales de la novela, Frieda y Medina, ambos sanmarianos encarnando una relación antigua, aunque Frieda no hubiera sido mencionada en textos anteriores. A poco de comenzar “Justo el 31”, alude a Montevideo “Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche, yo estaba en el departamento de Frieda, Gran Punta de las Carretas, solo y casi a oscuras, mirando el río y la luz del faro desde la frescura de la ventana” (*Dejemos...* 66), y lo hace a través de ciertos anclajes, para más tarde nombrar a la ciudad “Ya se habían olvidado en Lavanda de la medianoche. Las luces del lado de Ramírez comenzaban a ralear y ya estarían las parejas del baile en el Parque Hotel yendo y viniendo de la arena, cuando empezó de veras el año nuevo” (*Dejemos...* 68-9). La novela, dividida en dos partes, tiene a Lavanda como escenario sólo en la primera de ellas, donde tanto Medina como Frieda viven una especie de exilio, dado que son oriundos de Santa María; Medina expresa su pesar y sensación de disgusto por vivir en un lugar que él no ha elegido y donde está por la fuerza, porque no tiene otro remedio, eso se ve reflejado en sus trabajos: trabaja en lo que le ofrecen y en lo que se presenta siendo que en Santa María tenía cierto poder por estar junto a la ley.

Lavanda está descrita para que se reconozca a Montevideo. Nombres de lugares (el Cementerio Central, la Playa Ramírez, el Parque Hotel) y de calles (Isla de Flores, Carlos Gardel) de los alrededores del Barrio Sur, donde vivía Onetti, u otros lugares típicos de la ciudad (el Buceo, el restaurante Morini, la Plazoleta del Gaucho, la óptica Ferrando, la Avenida Agraciada, el Teatro Solís), están impregnados de la nostalgia de la patria perdida. En los fragmentos de la novela anticipados, la ciudad se llamaba por su nombre, Montevideo. (Verani XL)

Medina llega a Lavanda para cuidar un anciano, trabajando como su enfermero, “El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que sólo yo le sintiera el agridulce, tenue olor; que ni la hija ni el yerno lo comentaran. Estaban obligados a ventear y fruncir la nariz porque ellos eran sus parientes y yo no pasaba de enfermero, casi, falso, ex médico”. (*Dejemos...* 13) Su llegada era eventual y casi forzada; ocupará la primera parte de la novela, él había sido comisario en Santa María. En esta ciudad tiene lugar la mayoría de las narraciones de Onetti: nueve novelas, cuatro nouvelles y más de veinte

relatos suceden en ese espacio creado dentro de la ficción de *La vida breve* (1950); que ya se prefiguraba en el cuento “La casa en la arena”, del año anterior, en algunos personajes, espacios y acciones. Es en relación a Santa María y por oposición a ella que Lavanda existe, una ciudad que no tiene vida por sí sola, definida por lo que no es, por la Santa María que no es ni será, por lo diferente respecto a ella, separadas por el río como Montevideo de Buenos Aires. “Mucho tiempo atrás, cuando todos teníamos veinte años o pocos meses más (...) en Santa María, en un marzo húmedo y caluroso con apenas amagos, alharacas de tormenta, como si el tiempo hubiera aceptado la modalidad de los pobladores del otro lado, de Lavanda, río por medio” (26). Desde Lavanda el narrador evoca a Santa María como lugar de pérdidas “Arañaba yo ahora (...) aquí, en Lavanda, los límites hostiles de la ciudad que había dejado y perdido...” (132), y habría la intención de destacar la incomodidad que Lavanda le produce como lugar de absurdas interdicciones, exilio, represión.

Uno de los últimos comunicados del gobierno de Lavanda había prohibido, con vistos y considerandos plausibles, escribir ‘ojos en forma de avellana’ o ‘de color avellana’. Tal como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro. Pintores inteligentes usan el azul cobalto o verdes confusos que recuerdan pañales. (84)

Lavanda es Montevideo, por lo que Onetti no necesitó trazar mapas o planos de la ciudad como hizo cuando creó a Santa María; las referencias son los nombres de sus calles, de sus lugares emblemáticos como el Teatro Solís, el club de yates, el cementerio del barrio El Buceo, el restaurante Morini, el Mercado Viejo, la plaza Cagancha, el río “En la primavera me era forzoso evocar Santa María y su río, tan distinto de este que llaman mar, mi río con la otra orilla visible, con su isla en el medio, con la periodicidad de la balsa o el ferry...” (55). La alusión al río “que llaman mar” remite al apodo que ganó el actual Río de la Plata “al que los naturales llamaban Paraná Guazú, que quiere decir río como mar” (Vidart, *Cuando el Uruguay...* 21); debido al gran caudal de agua que contiene que lo convierte en el río más ancho del mundo, desde Montevideo, erigida junto a la entrada es imposible ver la otra orilla⁴⁰, lo que refuerza la idea de que

⁴⁰ Por eso el nombre del ensayo de Juan José Saer sobre el Río de la Plata: *El río sin orillas*. Sobre su vasta extensión comenta “Tan ancho era el río que acababa de descubrir que, después de haber probado sus aguas, Solís lo llamó el Mar Dulce”. Saer, Juan José. *El río sin orillas*, pág. 44.

Lavanda es la ciudad desde donde enuncia el narrador. Sobre la existencia de “la balsa o el ferry” tiene que ver con la génesis de Santa María y será comentado más adelante.

Otra narración de Onetti en que se alude a la ciudad de Lavanda es la *nouvelle* *Cuando entonces* (1987), en ella tiene lugar el encuentro entre dos amigos: el “porteño” Luis Lamas, que era jefe de redacción del importante periódico “El Heraldito” de Buenos Aires, y el narrador del primer capítulo, un periodista innominado, lavandino, que hoy trabaja para él en un periódico de baja categoría, en Lavanda. En una cervecería mantienen una conversación en que el lavandino demanda conocer la historia de Magda.

- Es una vieja curiosidad. Usted era secretario de redacción del diario de mayor venta en Baires. ¿Por qué se vino a Lavanda a dirigir el periodichucho en que estamos?

Lamas se recostó en una pared agitado por una risa casi grosera. Cuando pudo respirar, mantuvo los restos de una sonrisa y apoyó una mano en mi hombro.

- Muy simple -dijo-. En Buenos Aires no hay ruleta y en Lavanda sí. Un raro amor compañero. (...) ¿Caminamos? –propuso.

- En la plaza Cagancha hay parada de taxis. (*Cuando...* 21-22)

Más tarde Lamas confiesa “no fue sólo por la ruleta que me vine. Necesitaba limpiarme de Magda. Pienso que en toda la noche no hice otra cosa que un intento de catarsis”. (*Cuando...* 22) El resto de la *nouvelle* tiene lugar en Buenos Aires, por lo tanto son pocas las alusiones a lugares lavandinos, como la plaza Cagancha, ubicada en el centro de Montevideo

Lavanda –anagrama de La Banda Oriental, nombre del territorio del que se desprendió el estado uruguayo– permite reconstruir un lejano Montevideo, cercano y a la vez, enfrentado, a Buenos Aires. Como en tantos otros textos del escritor, aparecen el desplazamiento, los exilios voluntarios, las huidas que tienen como ejes la concreta Buenos Aires y las imaginarias Lavanda y Santa María. En este caso, Montevideo se va recreando cada vez con más nitidez a través de la célebre cervecería Munich –desaparecida a mediados del siglo XX–, sus playas, sus vientos primaverales. (González, “Marginalia a *Cuando...*” 32)

En los manuscritos de *Cuando entonces* es posible percibir la operación en que Onetti decide un nombre para la ciudad, que originalmente se llamaba Montevideo, y el cambio “Esta vez era en ~~Montevideo~~ Lavanda...” por el nombre actual, definitivo, sin haber pasado por La Banda, como sucediera anteriormente en *Dejemos hablar al viento*. Se observa una selección de probables nombres como mecanismo que opera en los

manuscritos consultados, lo que evidencia una toma de decisión entre dos o tres nombres posibles para un lugar, una ciudad que sólo será evocada o donde se desarrollarán las acciones del relato.

El poder catártico que la escritura tiene para Onetti lo lleva a inventar una realidad cuando la que se vive es insoportable; así nace Lavanda al otro lado del Atlántico donde vive el autor, en la otra “banda”, para presentificar a la Montevideo natal, lejana no solo en el espacio sino en el tiempo. Montevideo se define para Onetti como “un lugar muy lejos, donde no puedo mentir y alguien siempre me está esperando”. La nueva ciudad, en cuyo nombre resuena el sonido que definió en un tiempo al país, surge como reflejo de la “ciudad enmascarada que esconde su rostro a sus propios hijos”⁴¹.

Cuando entonces comienza situada en Lavanda, a la espera de la tormenta de Santa Rosa, “que anuncia la primavera, puntual característica climática de la región” (Prego Gadea y Petit 295) y se estructura en cuatro capítulos en que “un encadenamiento de distintas narraciones a cargo de diferentes personajes (...) tienen como vínculo la figura de un personaje central -Magda- un vocabulario común y un medio social compartido” (292). Magda encarna un prototipo femenino del tango como es la prostituta, figura recurrente en la narrativa onettiana, y en este caso es un personaje narrado, su discurso es transmitido a través de personajes masculinos.

El tiempo al que remite el título de *Cuando entonces* es un tiempo vivido y el tema se inscribe y subordina a él, “a ese cuando, a ese entonces en el cual la cultura del tango tuvo su apogeo en el Río de la Plata” (292); aunque el guiño de Onetti es incluir, en este texto que narra un *entonces* tan lejano, una realidad histórica que se relaciona con el tiempo en que él la escribió, y que pone en boca de Lamas “Todo esto es recuerdo, todo esto ocurrió antes de la dictadura de los militares y de torturas y genocidio” (*Cuando...* 318), en el manuscrito figura “milicos” en lugar de militares, palabra que quedó finalmente en ésta, su primera *nouvelle* escrita totalmente en Madrid, y la penúltima de las que escribiría; en la siguiente *Cuando ya no importe* (1993) ya no será Lavanda sino Monte la ciudad.

Omar Prego Gadea y María Angélica Petit han realizado, además de entrevistas al autor y de algunas publicaciones en forma individual o conjunta, una exhaustiva

⁴¹ Poema incluido en *La canción de nosotros*, novela que Eduardo Galeano escribe desde su exilio en Buenos Aires y dedica a su ciudad natal, Montevideo. Recrea la atmósfera de los años de dictadura en Uruguay. Constituye el epígrafe de esta tesis.

investigación que dio lugar a una publicación sobre la obra de Onetti⁴² al cumplirse el centenario de su nacimiento y los setenta años de su primera novela, *El pozo*. Al referirse a *Cuando entonces* ellos destacan, en el primer capítulo los dos planos en que se mueve el tiempo de la narración y las coordenadas espaciales, de ellas dicen que

Lavanda es el escenario del tiempo presente; Buenos Aires el de la historia contada por Lamas. (La primera es un eufemismo para aludir, en la distancia determinada por el exilio en Madrid, a Montevideo, la ciudad natal del escritor. A partir de *Dejemos hablar al viento* Lavanda amplía el espacio ficcional onettiano). Respetando los mencionados escenarios, el texto menciona plazas y calles que se corresponden, ya con Montevideo, ya con Buenos Aires. Situada en ese contexto referencial, exenta del paisaje pueblerino de la ciudad mítica de Santa María, es esta una novela urbana por excelencia. (295)

Desde la cervecería Munich en Lavanda se recuerda una historia sucedida en Buenos Aires, con algunas referencias a lugares de ambas ciudades; así en Lavanda “En la plaza Cagancha hay parada de taxis”, como en Buenos Aires “... poco antes de que comenzara el domingo con sus problemas hípicas, a veces en la pista de Palermo, barro endurecido o húmedo; otras, en el césped de San Isidro”; “El taxi corrió hacia el norte, hasta la Avenida Santa Fe”; “...el periodismo me obligaba con cierta frecuencia a visitar El Plaza y el Jockey Club”; “...tira dólares en el alquiler de un departamento, barrio Norte, nada menos”; “...estuve manejando en la noche tranquila, buscando la calle Cabildo para volver a mi casa en Olivos”; “En aquel tiempo era título de nobleza entre los jóvenes ricos tener una amante que formara parte del ballet del teatro Cristóforo, el mejor de la ciudad”, en una broma de Onetti en alusión al Teatro Colón. Por el mayor número de alusiones a lugares de la capital argentina se evidencia que lo narrado sucedió allí. También se mencionan personajes como el Cachafaz, famoso bailarín de tango de la época o el caricaturista uruguayo Hermenegildo Sabat; o escenas de la vida urbana: “Que había llegado la primavera era anuncio de plantas, de raquílicas yemas nacidas en los escasos árboles de la ciudad de mi periódico...”; “Lavanda se convirtió en una ciudad donde las calles eran túneles de viento (...) la gran esperanza colectiva: calor para asaltar las playas más bellas del mundo, calor para agregar a la suciedad de las arenas municipales papeles grasientos, envases de bebidas refrescantes y gringas”; esta última cita alude, con la ironía propia de Onetti a las céntricas playas

⁴² Prego Gadea, Omar y Petit, María Angélica. *Op. Cit.*

montevideanas, la misma que emplea para expresar “es que estamos viviendo en la ciudad más linda del mundo y yo he visto ciudades hasta confundirme”, o más aún “Usted sabe que desde que mandan los milicos estamos en una democracia, en un país libre”. El trasfondo urbano y rioplatense se acentúa al ser un relato construido sobre la base de quince tangos de la primera mitad del siglo XX. Volveremos a este punto en el capítulo que trata sobre la Música.

Como Jorge Luis Borges mencionara en su poema a la ciudad de Montevideo,⁴³ las dos márgenes del Río de la Plata mantienen una relación dialógica que será constante en la literatura rioplatense, y que apareció por primera vez en *Amalia*, novela de José Mármol. En la escritura de Juan Carlos Onetti esa relación será entre Buenos Aires y Santa María o Lavanda, y el rasgo común entre estas dos últimas será la tormenta de Santa Rosa con que se inician los respectivos relatos en *La vida breve* para Santa María y en *Cuando entonces*, para Lavanda.

“Santa María es una ciudad inventada y, como tal, tiene la vaguedad e indefinición de las imágenes que nos visitan en el sueño. Está en algún lugar a orillas del Río de la Plata, vecina a una ‘colonia de labradores suizos’ que no se han integrado del todo a esa ciudad a la que vienen a vender o a comprar, distintos forasteros” (Vargas Llosa, *El viaje...* 109). Desde 1933 Onetti publica en periódicos de Montevideo y de Buenos Aires diversos cuentos y relatos situados en esas dos ciudades, pero en *La vida breve*, tal vez una de sus novelas más complejas y emblemáticas funda el territorio de Santa María, que se apropia retrospectivamente “de las historias anteriores, cuyos afantasmados escenarios (...) parecen espectros premonitorios de la ciudad inventada” (Vargas Llosa, *El viaje...* 109), como el cuento *La casa en la arena*, publicado en Buenos Aires (1949) donde, además de esbozarse Santa María aparece un personaje llamado “el Colorado”, que treinta años después en *Dejemos hablar al viento*, será quien, en complicidad con el comisario Medina, concreta el incendio que destruye a Santa María, dejando que el viento de la esperada tormenta de Santa Rosa avive el fuego y arrase todo, cerrando el ciclo de la ciudad

⁴³ “Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente. Eres nuestra y fiestera, como la estrella que duplican las aguas. Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve. Claror de donde la mañana nos llega, sobre las dulces aguas turbias. Antes de iluminar mi celosía tu bajo sol bienaventura tus quintas. Ciudad que se oye como un verso. Calles con luz de patio”. Borges, Jorge Luis. *Luna de enfrente*, p. 63.

La luz, siempre a la izquierda, comenzó a moverse y crecer. Ya muy alta fue avanzando sobre la ciudad, apartando con violencia la sombra nocturna, agachándose un poco para volver a alzarse, ya, ahora, con un ruido de grandes telas que sacudiera el viento (...) Oyó el estallido de una ventana en el lugar del departamento que llamaban cocina (...) Sentía la necesidad casi irresistible de besar a Gurisa, pero temió despertarla antes que el griterío que comenzaba a llegar de la calle, del hotel, el techo y el cielo. (*Dejemos....* 283)

La propuesta de Onetti es la creación misma, el acto de escribir, de crear ficción, de “inventar” según él. La fundación de Santa María tiene que ver con la creación de un territorio de ficción propio en el cual radica un ciclo de relatos, obsesión con la historia, combinación de localismo y universalidad. Una ciudad es reflejo de la otra o en dependencia simbólica se debe nombrar a una para hablar de la otra y vice-versa, existe una de ellas para que pueda existir la otra. Sobre el acto de crear Onetti propone “Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten” (59).

La producción de Onetti en el exilio es bastante escasa si comparada a la de cuando vivía en el Río de la Plata. Un año antes de *Dejemos hablar al viento*, había escrito el cuento “Presencia” (1978), en el que un grupo de exiliados sanmarianos “editan un fascículo de denuncia contra el golpe militar en Santa María, la tiranía, la censura y los desaparecidos”⁴⁴. En dicho relato Jorge Malabia, a quien ya conocíamos de *El Astillero*, está exiliado en Madrid, este tema es explícito, y es un antecedente político así como la dictadura, la represión, persecución y desaparición en el personaje de María José. “Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El Liberal*. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada (...) Sólo en los insomnios me permitía saber que no era feliz y extrañaba. En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa María de Madrid” (*Cuentos...* 134).

Hubo otros espacios como escenario de las narraciones onettianas: la emblemática Santa María, después Lavanda y Enduro, Montevideo y, finalmente Buenos Aires en

⁴⁴ Verani, Hugo. *Op. Cit.*, “Prólogo”, p. XXIX.

Tierra de nadie. Cuando la acción se desarrolla en Santa María hay un Buenos Aires y un Montevideo evocados, pues Santa María es “una ciudad junto al río”, el mismo status que poseen Buenos Aires y Montevideo. Aunque “geográfica, histórica y sobre todo topológicamente, Santa María posee características desconcertantes y misteriosas. Únicamente ciertos lugares son nítidos, claros, recurrentes (...) lugares físicos a los que exalta la vividez de lo empírico: son siempre los mismos, el río, la plaza, el consultorio” (Saer, *Trabajos* 223)

Cuando los hechos de la narración tienen lugar en Montevideo suele suceder que la ciudad solamente es mencionada por los nombres de sus calles, bares o restaurantes, y otros lugares que la caracterizan. En el cuento “Mascarada” no es tan evidente que la ciudad es Montevideo, pero un montevideano sería capaz de reconocer como escenario el espacio del Parque Rodó. La nouvelle *El Pozo* (1939), escrita en Buenos Aires, tiene lugar en Montevideo: aunque los hechos ocurren en el cuarto de Eladio Linacero, se mencionan calles emblemáticas, como la calle donde está el Cabildo, en Ciudad Vieja, en uno de los costados de la Plaza Matriz, “Todavía estaba empleado en el diario y me iba por las noches al Internacional, en Juan Carlos Gómez, cerca del puerto. Es un bodegón oscuro, desagradable, con marineros y mujeres” (*El Pozo* 16); la calle que baja hacia la rambla y marca el límite entre los barrios Sur y Palermo, “Pero en el sumario se cuenta que una noche desperté a Cecilia, ‘la obligué a vestirse con amenazas y la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo’ (19); calle Liniers “El hotel estaba en Liniers, frente al mercado” (21).

El cuento “El fin trágico de Alfredo Plumet” (1939) se acompaña de un pequeño plano de una zona de barrio Sur, donde nació Onetti y donde posteriormente vivió con Dolly. Allí el personaje muere ahogado “Hacia el atardecer unos vagos descubren el cadáver de Alfredo Plumet sobre unas rocas de la Rambla Sur, detrás del Cementerio Central, a unas cinco cuadras de la chimenea de incineración que está en Curuguití y Rambla. La autopsia reveló que la muerte se debía a una fractura de cráneo” (*Cuentos completos* 57), los motivos de su deceso se deberían a una causa espacial, según lo explica el narrador

Aquí tiene usted el plano del departamento de Plumet. Luego un plano de la Seccional 4ª con los arrabales de Palermo. Ya le había dicho que Plumet vivía en la calle Cuareim, número... Le señalo, por si acaso lo ignora, que los números

impares se encuentran sobre la vereda de la derecha partiendo de la Casa de Gobierno hacia el mar (...) Nuestro hombre ha enfilado la calle Cuareim, cruzando Soriano, Canelones... (...) Recuerde mi insistencia sobre los números impares. Si hubiera vivido en la acera de enfrente, no hay dudas de que, al llegar a Gonzalo Ramírez, hubiese seguido por esta avenida y no por Curuguaití. Podemos suponer que, en este caso, el epílogo del drama hubiera sido muy distinto. (...) Llegado a la rambla, el esposo engañado cambia de dirección. Dobla hacia la izquierda. ¿Por qué? Porque no puede resistir a la atracción que una corriente de agua ejerce siempre sobre nosotros. (“El fin...” 58, 60-1)

Años más tarde esta zona de la ciudad será revisitada por Medina, el narrador en *Dejemos hablar al viento*, realizando el mismo recorrido del barrio que a Onetti le era familiar, “Yo estaba apoyado como cualquier lunes, miércoles o viernes, entre las siete y las ocho de un anochecer de octubre, tibio, apoyado y con el sobretodo desprendido en una vitrina de la farmacia Palomino, en la calle Isla de Flores o Carlos Gardel...” (*Dejemos...* 53), o sus alrededores rumbo al centro “... la puede encontrar por la Plazoleta del Gaucho o en el costado del Seminario después de anochecer” (56), o bien seguir una pista por esas calles “Ni siquiera puedo darle la dirección exacta. Un matrimonio, dos viejos que tienen un negocio allá por Palermo, cerca del cementerio. Venden yuyos, arreglan guitarras. La calle se llama Fulano Petrarca, no Petrarca a secas. ¿Conoce?” (64). La calle aludida es la Domingo Petrarca, muy cercana a la Gonzalo Ramírez, donde vivía Onetti.

En cuadernos y libretas digitalizados se conservan en la Biblioteca Nacional de Montevideo, los manuscritos de Onetti en los que, además de registrar la historia narrada es posible observar cómo armaba los escenarios, personajes, situaciones, alusiones a determinados temas que nombraba. Así, por ejemplo, se encuentran las fotos de dos mujeres a las que podría parecerse al personaje Frieda Von Kleisten Rosenbaum, de *Dejemos hablar al viento*, ellas son Elizabeth Jane Howard y Mary Mc Carthy; también se menciona el automóvil que “Frieda introdujo en Santa María era un Dedion Booton”, como consta en la página 551 del archivo digital que reúne a dichos papeles. Así como citas de Pablo Picasso; mensajes de Onetti a Dolly; y un párrafo que lo liga a Borges: “Y tampoco nadie que ocupara ninguna de las casas de la manzana sucia de atrás de la usina. Ontiveros, Palenqué, Sarandí y Estrecho de Magallanes; estos siguen siendo los nombres de las cuatro calles” (Onetti, pág. 438 del archivo de *Dejemos*

hablar al viento); y en un poco más adelante, en la misma página “ojo: hay un poema de Borges donde se nombran 4 calles, copiarlas”.

Las dos fotos siguientes dan cuenta de una esquina que podría ser aquella cercana a la calle Petrarca, del barrio donde vive el matrimonio que “vende yuyos”: la primera corresponde a un plano dibujado por Juan Carlos Onetti como escenario de las acciones en *Dejemos hablar al viento* y que consta en la página 547 del archivo.

Aparentemente sería la misma esquina de la segunda foto, tomada en agosto de 2013, seis días antes de consultar los manuscritos. La visita a esa zona de la ciudad y el registro fotográfico fueron motivados por el hecho de conocer



el barrio y la casa donde vivió Onetti buena parte de tiempo que pasó en Montevideo. Por lo tanto en el plano en los archivos consultados posteriormente encontramos cierta semejanza con ese lugar; la foto está tomada desde el mismo punto de vista desde donde

se plantea el dibujo de Onetti.



La disposición de la casa, en la esquina y frente a un pasaje coincide con la ubicación del edificio donde vivieron Onetti y su mujer, Dolly, en Gonzalo Ramírez al 1400 desde donde se tomó la fotografía de esta página. Detrás del edificio moderno que se ve al final del

pasaje, el río como mar.

A pesar de lo apasionante que sería estudiar la génesis de las obras, de la creación en sí, “la potencia de crear” en la denominación de Van Gogh⁴⁵, es un tema que nos excede y deberá quedar para un trabajo futuro.

Passo da Guanxuma

*No Passo, tinha sol quase todo dia,
e uma praiazinha de areia bem clara,
ali na beira da sanga.*
Caio Fernando Abreu

Los textos de Abreu correspondientes a Passo da Guanxuma han sido escritos y publicados a partir de 1984, desde entonces y hasta su última crónica, a fines de 1995, la ciudad encuentra, en mayor o menor grado, un espacio en su escritura. Así, nuestro corpus estará integrado por los cuentos “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, “Introdução ao Passo da Guanxuma”, “O destino desfolhou”, “Linda, uma história horrível”, “Pequeno monstro”, “Morangos mofados”; la nouvelle *Pela noite*; las novelas *Limite branco*, *Onde andará Dulce Veiga?*; y las crónicas “Para lembrar Tia Flora” y “Raíz no pampa”.

De todos ellos, “Introdução ao Passo da Guanxuma” es el único en que la ciudad no aparece como telón de fondo, el cuento más bien oficia de carta de presentación, donde se cuenta, se habla de su vida, sus habitantes, sus historias; dado que Abreu lo había pensado como probable primer capítulo de una novela sobre esa ciudad, proyecto tan ambicioso según el escritor, que temía no llegar a concretarlo nunca. Escrito en 1990, fue publicado recién cinco años más tarde en el libro *Ovelhas negras*⁴⁶ que reunió una selección de cuentos que por diversos motivos no habían encontrado espacio en ninguna publicación de Abreu hasta entonces.

Uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais. Alguns, proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e

⁴⁵ Citado en Espejo, Miguel. *Senderos en el viento*, p. 92.

⁴⁶ La primera edición de *Ovelhas negras* fue lanzada por la editorial Sulina, de Porto Alegre, en 1995. Al año siguiente recibió el premio Jabuti al mejor libro de cuentos. Para este trabajo hemos consultado la edición realizada en Porto Alegre por L&PM Editores (2002) que integra la Coleção L&PM Pocket.

são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi, aliás, um dos títulos que imaginei (...) Foram às vezes publicados em antologias, revistas, jornais, edições alternativas. Mas grande parte é de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades, e que só agora -como pastor eficiente que me pretendo- conseguir reunir. Cada conto tem seu “o conto do conto”, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios. (...) Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas. (Abreu, *Ovelhas...* 3-4)

Dividido en tres partes, cada una de ellas identificada por un hexagrama del I Ching, *Ovelhas negras* está compuesto por 24 cuentos escritos “de 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa” (3).

“Introdução ao Passo da Guanxuma” ocupa la primera parte designada con el hexagrama CH’IEN, y está dedicado a Érico Veríssimo⁴⁷, nombre fundamental de la literatura del sur de Brasil. En su extensa obra se destaca la saga *O tempo e o vento*, que publicó entre los años 1949 y 1961, en que narra la historia del estado de Rio Grande do Sul; como también la representación de la dictadura militar brasileña a través de la novela en que crea la ciudad de Antares⁴⁸, cercana a São Borja, en la frontera con Argentina. También fue él uno de los que inició la narrativa urbana *gaúcha*, junto a Dyonélio Machado, al trasladar el relato desde el campo a la ciudad capital, Porto Alegre. Con su dedicatoria en este cuento Abreu reconoce en Veríssimo a un maestro y le agradece.

Al promediar el ‘conto do conto’ o mini prefacio Abreu declara que Passo da Guanxuma se presenta aquí nuevamente, como lo hizo también en otras historias “até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti” (“Introdução...” 64). Delimitando el espacio de esa “cidade ficcional, da qual fiz até um mapa” como explica el autor en una entrevista⁴⁹, es posible pensar que Abreu inscribe a la ciudad en una cartografía rioplatense y se coloca junto a una tradición de fundación urbana en la literatura, iniciada por Onetti en esa área. El escritor uruguayo había

⁴⁷ Abreu dedica el cuento “À memoria de Érico Veríssimo, que acreditava em mim”.

⁴⁸ En *Incidente em Antares* (1971), los hechos tienen lugar en la fronteriza ciudad homónima, de la cual Veríssimo realizó un mapa previo a la escritura de la novela. Dicho documento se tomó como punto de partida de la génesis del relato, dado que fue el “primer material elaborado específicamente para la novela”, según apunta la profesora Márcia Ivana de Lima e Silva, en la investigación que realizó para su tesis doctoral; publicada como *A gênese de Incidente em Antares*, p. 65. Traducción nuestra.

⁴⁹ Entrevista ofrecida para el diario *O Estado de São Paulo*, el día 23 de marzo de 1988, víspera del lanzamiento de *Os dragões não conhecem o paraíso*. El texto, titulado “Os morangos de Caio F. estão maduros”, fue incluido en la edición de *Caio 3D – O essencial da década de 1980*, p. 259.

iniciado su producción novelística fundando el territorio ficcional de Santa María en 1950 cuando publica *La vida breve*; aunque ya antes hubiera ingresado en el ámbito literario del Río de la Plata con algunos cuentos donde se prefiguraba ese lugar, y aparecían algunos de los personajes que estarían presentes a lo largos de su obra en novelas, nouvelles y cuentos. En la escritura de “Introdução ao Passo da Guanxuma” se perciben algunos rasgos onettianos, ya sea en la forma, en la temática, y en la sentencia “Isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo” (“Introdução...” 73), que en parte refleja la sugerencia de Onetti “Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos” (*Dejemos...* 158), propuesta de creación dentro de la creación, la escritura como efecto catártico frente a una realidad brutal. La proximidad respecto de Onetti estaría en la construcción de esas “histórias quase sempre terríveis” que se cuentan, que edifican la narración y se muestra diferente del resto de la obra de Abreu: aquí los personajes tienen nombre y apellido, y cobran vida propia en un lugar pequeño en el que todo se sabe (o se inventa) de todos.

El cuento fue llamado “Introdução ao Passo da Guanxuma” porque pretendía ser el primer capítulo de una novela sobre Passo da Guanxuma (“Introdução...” 64) formaba parte de un proyecto “tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria...” (“Introdução...” 64). Esa novela nunca se concretó, pero la ciudad volvió a aparecer en los nuevos relatos o fue incluida en la revisión de otros anteriores; todos ellos serán analizados en nuestro trabajo. El prefacio finaliza con una sentencia donde resuena “El negrinho do Pastoreio”, leyenda sureña presente en otros textos de Abreu como marca identitaria de Rio Grande do Sul “esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras” (“Introdução...” 64).

En “Introdução ao Passo da Guanxuma” la ciudad es protagonista. El texto semeja una extensa didascalía en que se presenta un escenario y una serie de personajes; y donde predomina la descripción. Después de un segmento introductorio

Por quatro pontos pode-se entrar ou sair do Passo da Guanxuma. Vista de cima, se alguém a fotografasse -de preferência numa daquelas manhãs transparentes de inverno, quando o céu de louça não tem nenhuma nuvem e a luz claríssima do sol parece aguçar em vez de atenuar a navalha do frio solto pelas ruas, com o aglomerado das casas quase todas brancas no centro, em torno da praça, e as quatro estradas simétricas alongando suas patas sobre as pontas da Rosa dos

Ventos- e ao revelar o filme esse fotógrafo carregasse nas sombras e disfarçasse os verdes, a cidade se pareceria exatamente com uma aranha na qual algum colecionador tivesse espetado um alfinete bem no meio, como se faz com as borboletas, no ponto exato em que as quatro estradas se cruzariam, se continuassem cidade adentro, e onde se ergue a igreja. (“Introdução...” 64-5)

en que se establece la iglesia como centro neurálgico de la ciudad, y ésta semejante a una araña, de menor tamaño como la sentían Traveler y sus amigos en *Rayuela*, pero la misma identificación. A continuación se informa de la torre alta en el cruce desde donde parten o hacia el que llegan las salidas según los puntos cardinales “A torre aguda da igreja seria a cabeça desse alfinete prendendo no espaço a aranha de corpo irregular, talvez disforme, mas não aleijada nem monstruosa –uma pequena aranha inofensiva, embora louca, com suas quatro patas completamente diferentes umas das outras” (“Introdução...” 64-5).

Este último dato constituye un anclaje temporal, más que espacial: la iglesia con su alta torre, tal cual existió en una época y quedó registrado en fotos de la ciudad y en el texto original de Abreu, fue demolida años después “À primeira vista causa estranheza o fato de não se avistar, como é característico nas cidades, o campanário de uma igreja. Atualmente Santiago não possui templo religioso na praça central -Praça Moisés Vianna. A antiga Igreja Matriz foi demolida há pouco tempo e a nova construção ainda não desponta” (Constantino, *Santiago-RS...* 18). Los datos de esta cita son del año en que se conmemoraba el centenario de la creación del municipio de Santiago, cuando aún no estaba construida la nueva iglesia.

El tiempo de la narración está detenido, no sucede nada, pero ha sucedido y eso es lo que se cuenta, o se imagina o se dice. En este punto se suscita un margen de realidad puesta en duda, semejante a la verdad que puede ser o no, como en la escritura onettiana, la verdad/ficción que Onetti crea al fundar Santa María en su novela *La historia breve*. Abreu plantea la posibilidad de que los hechos sean verdad o no lo sean, de creer en ellos sin necesidad de que hayan ocurrido realmente, en ese punto la ficción ingresa en la realidad del lector. Además, explica un poco cómo funciona la memoria, que trae al presente algunos datos y guarda otros, tal vez desdibujados, aunque no correspondan fielmente a lo sucedido, pero que ingresan en el imaginario y terminan por encontrar un lugar allí.

La representación de Passo da Guanxuma a modo de tarjeta postal, de imagen estática, manifiesta una serie de anclajes de los que nos ocuparemos a continuación, y que permiten establecer esa relación de simetría especular que mencionamos al inicio de nuestro trabajo, según la cual guarda estrecha relación con la Santiago do Boqueirão natal del autor.

La ciudad de Santiago está situada al oeste de Rio Grande do Sul, en la región que se conoció como *Missões*, o Misiones, si bien no constituyó uno de los “Sete Povos das Missões”; comenzó siendo una estancia. Pasó por todos los estadios hasta transformarse en ciudad y recibir el nombre definitivo que hoy tiene, desde esa estancia o “povinho” que por ley provincial de 1866 fue elevado a la categoría de “freguesia” o feligresía y recibirá el nombre de Santiago, aparentemente en homenaje al apóstol, aunque esa sería solo una de las hipótesis en relación a la denominación de la ciudad. La profesora Núncia Santoro de Constantino cita en su libro un registro de la Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, de 1959. “Ao tempo das sete reduções missioneiras, procurando um declive de descida menos áspera na Serra de São Xavier para a região da Campanha, encontraram a chapada do Boqueirão, ladeada a variáveis distâncias, de arroios, de escarpas e serranias -El Boquerón de las Sierras” (30).

Según Constantino, el municipio de Santiago, concebido en tiempos de los jesuitas fue, por su topografía, un camino para el paso del ganado (30) introducido en 1634. Desde las grandes estancias era transportado hacia las más pequeñas, para alimentar a los pueblos surgidos en la región, a través de los desfiladeros de Santa Maria da Boca do Monte y por Santiago do Boqueirão. (Flores, en Constantino 30)

Portanto, a coxilha seca que se prolonga até as terras baixas de São Francisco de Assis e que começa na elevação de onde partem as nascentes do Curuçu e do Itu - o Boqueirão- era a passagem natural do gado procedente das estâncias missioneiras. Parece ter sido uma passagem razoável e a única prova que se tem disso refere-se a tempos muito posteriores. (...) Tanto era caminho muito conhecido que, em 1856 já era mencionado um pouso, com casa comercial inclusive e, em 1866, o “Povinho” era elevado à categoria de freguesia, por Lei Provincial. Como parte da estância missioneira e como caminho natural para a passagem do gado dos jesuítas, estava concebido aquele que seria o município de Santiago, cuja gestação iria prolongar-se por mais de um século. (31)

Respecto del nombre de dicha ciudad en la ficción, Passo da Guanxuma, ha conservado la misma estructura de un sustantivo -común o propio- y un calificativo

preposicionado, que en su denominación real, Santiago do Boqueirão. Se mantiene la idea de lugar de tránsito, de paso hacia otro, explícito en el primer caso y de acuerdo a la función que desempeñó, en el segundo. Según el diccionario *boqueirão*, en Rio Grande do Sul, hace alusión a una amplia salida hacia un campo, después de un camino estrecho o desfiladero⁵⁰. La *guanxuma*, también llamada *guaxima* (del tupi *wa'sima*) es una planta de la familia de las malváceas, de fibras textiles y dotada de propiedades medicinales: guaxiúma, guaxuma, guanxuma, uaicima⁵¹. Hacia el final del cuento “Introdução ao Passo da Guanxuma” Abreu coloca como “o mais real” de todo lo que sucede o se piensa o se cree o se inventa del Passo, a las plantas de Guanxuma y que, independientemente del clima o estación del año, lo que más abunda “são touceiras espessas de guanxuma”, y por esa razón “de dois males jamais sofreu, sofre ou sofrerá o Passo. De distúrbios estomacais, que chá de guanxuma é tiro e queda, nem de pó acumulado, que os ramos servem para fazer vassouras capazes de assentar até mesmo a poeira daquele deserto próximo que sopra e sopra dia e noite sem parar” (Abreu, 2002: 73). La idea de limpieza asociada a la ciudad provinciana se relaciona con la infancia, con la pérdida de la inocencia del adulto que coincide en Abreu con su mudanza, primero a la capital Porto Alegre, y más tarde a São Paulo donde pasaría la mayor parte de su vida, salvo algunas oportunidades en que vivió en Rio de Janeiro o ciudades de Europa, pero en forma eventual.

Por esa razón Passo da Guanxuma representaría un regreso a los orígenes, lo cual era una reestructuración importante para alguien que “estaba en la curva de los cuarenta”, como manifestó Abreu en una entrevista para publicación de su biografía⁵²

(...) este é o momento em que você tem que não só se projetar para o futuro, como também recuperar o teu passado. A gente começa a perceber que a origem é muito mais forte do que imaginava. Pensei muito em encontrar um nome para a cidade ficcional. Então, lembrei de uma planta comum na fronteira do Rio Grande do Sul, chamada guanxuma, e que serve para vassouras e chá estomacal. Acho estranho que estas duas funções sejam de limpeza depois da poluição, meio Eldorado, um lugar assim onde a felicidade e a integridade são possíveis. (Autores... 4)

⁵⁰ *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 274. Traducción nuestra.

⁵¹ *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 875. Traducción nuestra.

⁵² La biografía integró la colección de *Autores gaúchos*, del Instituto Estadual do Livro (IEL). Fue publicada en 1988, y contó con la caricatura de Abreu a cargo de Celso Augusto Schröder, en ella se ve a Caio Fernando Abreu con un dragón en su mano izquierda, un huevo apuñalado en la derecha y rodeando sus piernas una planta de frutillas con su guía y hojitas.

De esa forma el lugar es asociado a la Tierra sin Mal, uno de los mitos originarios de la región, que también contribuye a pensar en Passo da Guanxuma como ciudad sureña.

Presentado el escenario, siguen las cuatro direcciones en que se puede acceder al Passo o salir de allí: al Este: los plátanos; al Norte: las sangas; al Sur: el arco; al Oeste: el desierto. Al ficcionalizar la Santiago natal, Abreu opera ciertas alteraciones que se manifiestan coherentes con la imagen especular, no estática, con ondulaciones, reverberancias, reflejos. Así fue como cambió la disposición de algunos lugares dentro de la ciudad, como el cuartel de la brigada, que anteriormente había aparecido en un cuento de su primer libro⁵³; o les puso a algunos de los personajes, los nombres de personas por las que sentía una cierta aversión; o hechos que atribuyó a unos en lugar de aquellos que realmente los protagonizaron, pero que pertenecieron a la vida pasada de la ciudad. Ruy Krebs nos provee esta información a través de un mail

Ele coloca O Arco como na direção sul, enquanto o Arco do conto Oásis é no final da rua onde ele morava (norte). No entanto também há um quartel na direção sul, a 11ª Companhia de Comunicações do Exército. A Vila Militar que ele cita é, na verdade, próxima à casa dele (também norte). O quartel, no alto da coxilha é, sem dúvida, a nossa fazenda (a Estrela) da qual se tem uma vista de toda a cidade. A fazenda tinha cercas de pedra, feitas por escravos, que lembram fortificações militares. (...) Sobre o oeste, o palacete de nenê Tabajara lembra a casa dos tios de Caio (o capitão Peli, que era nosso professor de Educação Física e era casado com a irmã do pai do Caio) que tinham uma enorme piscina, a primeira da cidade e atualmente é um clube social – Piscina Tênis Club). O leste é a estrada para Porto Alegre, que nós passamos de ônibus. A alameda de plátanos era, de fato, uma alameda de eucaliptos, que antecedia a chegada a Santiago (logo depois de passar sob os eucaliptos, nós já avistávamos a cidade). O casal lésbico existiu. Era a filha do ex-prefeito e neta do outro ex-prefeito, Tito Becon (que é personagem citado em *Uma praiazinha...*). Tito era nome do ex-prefeito e Cavalcanti era o nome de um professor nosso que morava em frente à casa do Caio (e foi o organizador do concurso de conto em que o Caio escreveu *A maldição de Saint Marie*); a outra moça trabalhava numa farmácia. Finalmente as sangas, ao norte, onde havia o primeiro, o segundo e o terceiro lajeado, onde as famílias efetivamente usavam como balneário. (Ruy Krebs, mail recibido el 30/12/2008)

⁵³ El cuento “Oásis” es uno de los treinta y tres que componen *O inventário do irremediável*, su primera publicación, en 1970 cuando Abreu contaba con solo 22 años. Dichos textos fueron escritos entre 1966 y 1969.

En el mapa imaginario que Abreu traiza en “Introdução ao Passo da Guanxuma” se destacan “algumas de suas características, personagens conhecidas, os caminhos de entrada e saída da cidade, passando pelas suas famosas sangas” (Barbosa, *Infinitivamente pessoal...* 265).

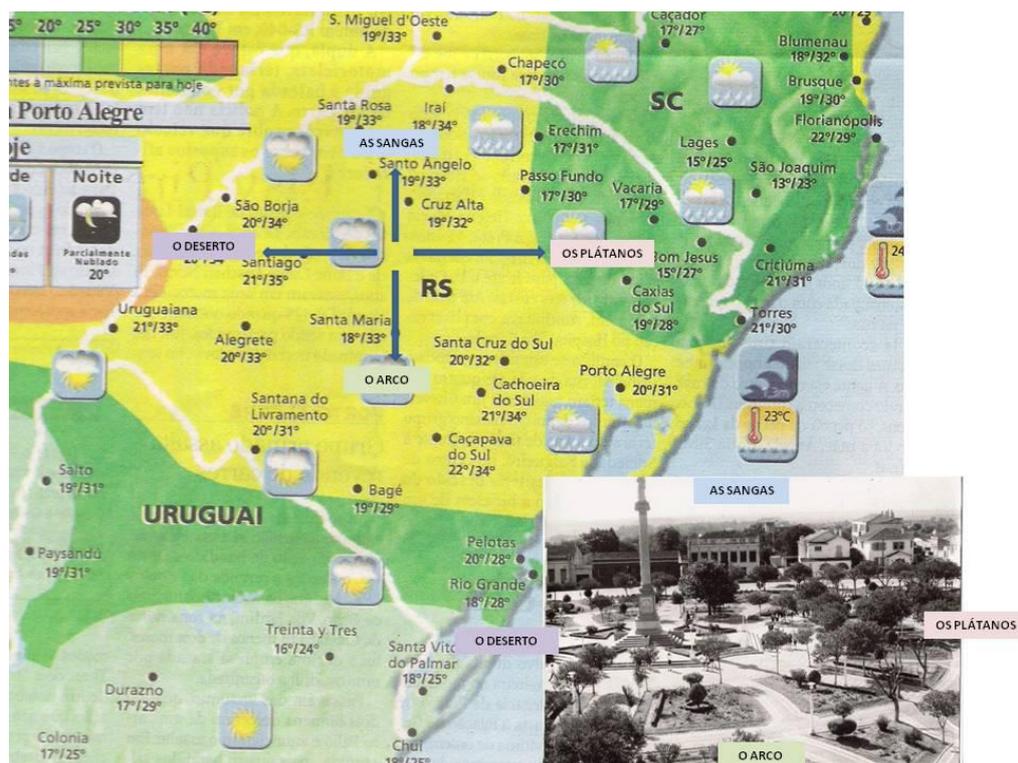
La salida hacia el este, mencionada como la de los plátanos es, como especifica Krebs en su mail, de eucaliptos; pero el plátano era uno de los árboles preferidos de Abreu, principalmente por sus hojas cuando se secan, entonces él hace extensiva esa idea hacia la ruta y cambia el tipo de árboles. “Os plátanos são muito altos, dos dois lados da estrada, e as folhas superiores, de ambos os lados, quase chegam a se misturar, formando uma espécie de túnel” (“Introdução...” 65). En la foto de al lado se observa la vereda del costado de la casa de Ruy Krebs, o la “calle de los plátanos”, como le solían llamar él, Abreu y sus amigos, con algunos ejemplares de esos árboles, y esta sí es una de las salidas hacia el este, rumbo a Porto Alegre.

Krebs confirma también las referencias de Passo da Guanxuma evocadas como escenario típico del Santiago do Boqueirão de la infancia de él y Abreu, tales como el Grupo Escolar Apolinário Porto Alegre, el Cine Imperial que en el cuento recibe el nombre de “Cine Cruzeiro do Sul”, y la existencia de un prostíbulo en las proximidades de la casa de Abreu, dirigido por la famosa *cafetina*⁵⁴ de la ciudad llamada, en realidad, Pintinha donde trabajaban “as moças da Pintinha” (Barbosa, *Infinitivamente pessoal...* 264). Otros anclajes son los nombres propios que aparecen en el cuento, como el del ex alcalde Tito Becon, que actualmente lleva una de las calles principales junto a la plaza Moisés Vianna.



**Los Plátanos. La salida Este, hacia Porto Alegre
Foto gentileza de Ruy Krebs.**

⁵⁴ Cafetina: var. de *caftina*, mujer que explota el comercio de las meretrices. Femenino de *cáften*: 2. Empresario de prostíbulos que hace comercio explotando la prostitución. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 312.



Mapa de Passo da Guanxuma, confeccionado por el profesor Ruy Krebs, reúne la información dada en el cuento, y ha sido diseñado sobre una página del diario con el mapa de Rio Grande do Sul, junto a una foto antigua de la plaza central.

Es en “Introdução ao Passo da Guanxuma” donde Abreu ficcionaliza el cotidiano de Santiago, destacando hechos reales como el concurso que habitualmente se hacía cada año para elegir a las diez más elegantes de la ciudad, y que su madre, Dona Nair, ganó en varias oportunidades; en su texto transfiere este suceso al personaje de Verbena Marques de Amorim, “quase todo ano colocada na lista das dez mais elegantes do Passo” (“Introdução...” 69).

Observamos, de esta manera, como Abreu “espejó” a su ciudad natal en la imagen de la ciudad ficcional que pasaría a albergar muchas de sus historias o personajes; algunos de éstos aparecerían en otras narraciones, como es el caso de Dulce Veiga, que el autor ya había decidido incluir entre los habitantes de Passo da Guanxuma, mucho antes de concretar la escritura de la novela sobre ella.⁵⁵ “Foi assim que Dulce Veiga certa vez entrou na cidade de tardezinha, pouco antes de ir embora para sempre, um girassol dos pequenos entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos

⁵⁵ *Onde andaré Dulce Veiga?* fue escrita durante 1990 y publicada a finales de ese año.

abaixo da cintura, tantos anos atrás, quase ninguém lembra sequer que ela era de lá” (“Introdução...” 67).

Abreu comenzó a escribir *Os dragões não conhecem o paraíso* em 1982, pero la “forma definitiva só ficou pronta em 86” cuando encontro la imagen que buscaba para unir todos los cuentos, y fue la imagen de los dragones. Dentro de ese libro la ciudad de Passo da Guanxuma es presencia importante.

Según el autor, la primera vez que esa ciudad imaginaria apareció en un cuento suyo fue en “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, de 1984, incluido en *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); en el que habría una relación especular entre el relato de un narrador en primera persona que recuerda, evoca, rememora al Passo permanentemente, y una carta escrita por él a Dudu Pereira. De diferente tipografía, ambos componen un mosaico de fragmentos en diálogo. La carta aludida continúa en poder de su emisor, que nunca volverá al Passo ya que, como él mismo confiesa, ha asesinado a Dudu Pereira, “ali na beira da sanga...”

Con epígrafe de Oscar Wilde “Each man kills the things he loves”, y la aclaración de ser ésta una cita de Fassbinder en la película *Querelle*, el cuento nos sitúa en el tiempo “*Hoje faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo da Guanxuma, Dudu. É setembro, mês do teu aniversário, mas não lembro o dia certo*”. (“Uma praiazinha...” 75) Así comienza la carta que, más cercana al género discursivo de un diario personal, nunca sería enviada. Ese recuerdo vuelve una y outra vez, y por momentos el narrador cree haber visto, en la ciudad donde está viviendo actualmente a Dudu, apareciendo por los bares, por las calles; semejante a lo que sucedería con el anónimo periodista narrador de la novela *Onde andará Dulce Veiga?* quien años después, también en la capital paulista, protagonizaría una búsqueda similar, con cierta resonancia de Rayuela, y Oliveira buscando a la Maga. La búsqueda de un amor, o de una posibilidad de amor en una metrópolis habitada por millones de seres anónimos, donde todo es anónimo, donde cada uno vive o sobrevive de la manera que puede, donde “a temporalidade básica é o agora” (Helena, *Ficções do desassossego...* 13), alimenta esa falta que tampoco encuentra explicación cierta, y se manifiesta como una incomodidad. El recuerdo del Passo tendría un efecto balsámico, ligado a imágenes claras, limpias, tibias, de refugio, comodidad y luz. “Quando pensei setembro, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas

arrebentando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão” (“Uma praiazinha...” 75), opuestas a los colores grises, ambientes contaminados, sombríos, sórdidos de la ciudad donde él narra, sin dudas, São Paulo.

Agora olhei pela janela. A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. Um ar grosso, engordurado. Se você olhasse para a frente, veria uma porção de janelinhas de banheiro, tão pequenas (...) olhasse para baixo, veria aquelas latas de lixo todas amontoadas no térreo. Se você olhasse para cima, poderia ver um pedacinho de céu (...) o ar cinzento e o paredão do outro edifício (...) uma capa grossa de fuligem jogada sobre esta cidade tão longe aí do Passo e de tudo que é claro, mesmo meio babaca. (76)

El narrador confiesa estar en el comienzo de una transición, y que su idea de volver al Passo le surge cuando la estadía en la gran ciudad se le torna insoportable. “Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você sempre fica meio tonto quando pensa que não quer ficar, e que também não quer -ou não pode- voltar” (76).

Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá, um dia perto do teu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós (...) Foi então que eu peguei uma daquelas pedras frias da beira d’água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros -para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente. (82)

Otros tres relatos sobre esta ciudad integran *Os dragões não conhecem o paraíso*, dado que el Passo da Guanxuma es muy importante en el libro compuesto por trece cuentos, una especie de “novela desmontable” según advierte el autor a modo de prólogo, en que “essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo”. (Abreu 19)

El primero de los cuentos, “Linda, uma história horrível” condensa la temática que Abreu había pensado para su novela sobre la ciudad: un sujeto que después de

transitar por la vida en grandes ciudades, vuelve al hogar materno, contagiado del HIV. Este cuento tuvo una adaptación para el cine, en un cortometraje⁵⁶ cuyo guión incluye a otros cuatro: “Dama da noite”, “Pequeno monstro”, “O destino desfolhou” y “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, con Porto Alegre como lugar de enunciación, desde donde Passo da Guanxuma es recordado, evocado y, como siempre vedado.

La ciudad es mencionada por el narrador solamente en su pensamiento “De repente (...) quis fugir. (...) Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços no passado. Para sempre, para nunca mais” (“Linda...” 23). La única referencia asociada al pasado, y temporalmente la contextualización mediante una hoja del diario que cubre un agujero en el vidrio de la ventana de la cocina “*País mergulha no caos, na doença e na miseria - ele leu*” (22). Al respecto, Márcia Denser presenta *Os dragões não conhecem o paraíso* para la edición que consultamos, incluida en *Caio 3D – O essencial da década de 1980*, y allí explica el contexto en que surge

Através do fluxo de consciência, o autor favorece o desenrolar da ação no plano imaginário como índice da impotência e desesperança coletivas quanto às mudanças sociais e existenciais. Em meados dos 80, o Brasil do nacional-desenvolvimentismo descrito por Roberto Schwartz cai na real. Os planos Cruzado (1986) e Collor (1990) são entremeados por uma inflação de 300 por cento ao ano. Sob tais condições, não existe futuro, mas é nesse contexto que os heróis anônimos de Caio Fernando Abreu fazem todo o sentido. Abstraindo-se à aids, o contexto econômico da época era tão adverso que por si só explicaria a ausência de projeto existencial e prospecção futura dos seus personagens. (10)

En “O destino desfolhou” se cuenta un hecho de la vida real de Abreu, cuando adolescente se enamoró de una joven que un día se mudó a Porto Alegre en procura de atención médica porque que había enfermado de leucemia. A ella le dedica el cuento y a Fanny Abramovich, escritora⁵⁷. Los rasgos que aquí caracterizan a Passo da Guanxuma se suman a la representación iniciada en “Uma praiazinha...”, que se completará en “Introdução ao Passo da Guanxuma” y la novela *Onde andarás Dulce Veiga?*, ambos escritos en 1990. Así da cuenta de la vida provinciana, como cuando “no verão as

⁵⁶ El cortometraje inspirado en la obra de Abreu fue dirigido por Gilberto Perin y formó parte del DVD llamado “Escritores Gaúchos”, editado por RBS Publicações.

⁵⁷ *Em memória de Tânia Beatriz Pacheco Pinto. E para Fanny Abramovich, que me fez lembrar.*

peessoas tiravam cadeiras para fora de casa e, pelas calçadas, olhando estrelas, falavam de tudo que não costumavam falar durante o día”, o cuando el joven protagonista, loco de nostalgia de Beatriz, decide dar una vuelta en el auto de su padre, “Aprendeu a dirigir o Simca Chambord branco forrado de vermelho do pai. Mas Passo da Guanxuma acabava logo: só restavam quatro estradas de terra vermelha poeirenta batida, perdidas até o horizonte” (“O destino...” 35), lo que denota tratarse de una ciudad pequeña, en el interior de la provincia. Antes había mencionado dos puntos centrales de la ciudad, la plaza “Quase não conseguia olhar para ela (Beatriz). Olhava o chão de pastilhas coloridas no centro da praça. Formavam círculos, quadrados, estrelas grandes e pequenas. Menores ainda, estreletes” (33), y la torre de la iglesia “Por trás dela, podia ver a torre da igreja. Talvez uma ou duas palmeiras. A caixa-d’água ao longe, muito alta. O sino começou a bater. Beatriz virou as costas e saiu caminhando” (34). Otras marcas presentes solo a nivel lingüístico se verán en el capítulo correspondiente.

“Pequeno monstro” es el último de los cuentos, donde Passo da Guanxuma es apenas mencionado como el lugar donde vive el narrador, el “pequeño monstruo”, con su familia, con quienes está de vacaciones en Tramandaí, playa del sur de Brasil. Ellos reciben la visita de un primo del “pequeño”, que pasará unos días de descanso antes de volver a la capital, donde estudia medicina. Algunos rasgos autobiográficos presentes, habituales en la escritura de Abreu, exponen una marca “gaúcha” principalmente en el habla de los personajes, tema que trataremos en el capítulo sobre Lengua; a modo de ejemplo, la única mención al Passo “(ele) disse que ia me dar umas coisas pra mim ler, pra mim ouvir, pra mim gostar, e eu fiquei pensando que não ia dar porque eu ficava o ano todo lá naquele cafundó do Passo da Guanxuma e ele em Porto Alegre” (“Pequeno...” 124). Inserto en el medio literario y periodístico paulista, conviviendo con un grupo de escritores entre los años 1978 y 1994, “Caio silenciava suas amizades & conexões gaúchas, supondo que o julgássemos provinciano”, declara Márcia Denser en la presentación de *Os dragões...* antes aludida. Sin embargo, en su escritura lo explicita, por ejemplo, dedicando “Pequeno monstro” a dos actores “gaúchos” muy amigos de él, Grace Gianoukas y Marcos Breda. Otros indicios de la pertenencia al sur brasileño, la audición de LR1 Radio El Mundo, “A Mãe ficou mexendo no rádio, mas só dava descarga no meio dumas rádios castelhanas, êle-êre-uno-êle-êre-dos. Nada de Elvis, que eu gostava e ela fingia que não, só Gardel, que ela gostava e eu tinha certeza que

vão (114); ciertos árboles propios de la región, llamados *paraísos* em Argentina y Uruguay, “fui deitar na rede embaixo dos cinamomos onde batia uma fresca” (117). “Pequeno monstro” presenta cierta similitud con el capítulo “La hermana y el monstruo”, de Juana de Ibarborou, que forma parte de *Chico Carlo*. Esas historias tienen lugar en Melo, norte de Uruguay, cercano a la frontera con Brasil, y algunos personajes, como la negra Feliciano, reproducen el habla fronteriza, llamada actualmente portugués uruguayo, al que nos referiremos más adelante. Susana, la pequeña protagonista de *Chico Carlo* relata cómo se modifica la tranquila vida en su casa cuando se anuncia la llegada de su hermana, a quien casi no conoce. Después de imaginar lo terrible del encuentro con “el monstruo”, la hermana llega y Susana comprueba que sus temores eran infundados. Es lo que ocurre con el personaje del cuento de Abreu, respecto del primo Alex, llegado de la capital.

A mediados de julio de 1990 Caio Fernando Abreu terminó la escritura de su segunda novela, *Onde andará Dulce Veiga?* y, según expresó en algunas cartas esa era una idea que tenía desde mucho tiempo atrás, “... enlouqueci e comecei a escrever um romance. Na verdade eu vinha trabalhando nele desde 1985, de repente uma tarde, numa fila de banco, de repente fez click! E ficou pronto na minha cabeça. Tenho escrito todo dia. Como quem carrega pedras, naquela neurose de querer a perfeição”⁵⁸ (Abreu en Moriconi 174-5).

Un narrador en primera persona, anónimo, protagoniza la novela *Onde andará Dulce Veiga?* Es un periodista de cuarenta años que consigue empleo en el *Diário da Cidade*, de la ciudad de São Paulo. La novela se divide en siete partes coincidentes con los siete días de la semana, comenzando el lunes, primer día del narrador en su nuevo trabajo. Su tarea es entrevistar a Márcia Felácio, líder de una exitosa banda de rock. Por una canción interpretada por Márcia y su banda “Vaginas Dentatas”, el narrador recuerda a Dulce Veiga, cantante que él había entrevistado hacía muchos años y estaba actualmente desaparecida. Si bien casi toda la novela sucede en São Paulo, excepto por un viaje breve a Rio, el narrador recuerda a Passo da Guanxuma donde él y Dulce habían nacido; una vez más es un recuerdo asociado a juegos infantiles, cielos diáfanos, aguas claras

⁵⁸ Carta destinada a la guionista Thereza Falcão, con fecha 2 de marzo de 1990, en São Paulo.

Primeira estrela que vejo, lembrei, realiza o meu desejo, pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma, eu sempre queimava o limite do céu na hora de dar o giro de costas, num salto, olhos fechados, sete vezes repetir, olhos abertos presos na estrela até fazer o último pedido, depois não olhar mais para cima. (Onde andar... 42)

Passo da Guanxuma siempre es mencionada en oposición a la gran capital paulista, definida como “cidade poluída, maligna & amaldiçoada” (47); en la ciudad provinciana era posible nadar en sus “açudes límpidos” nos quais é possível nadar. Nuevamente encontramos referencias a Rio Grande do Sul, no solo por medio de lugares, como el río Uruguay, sino también por el habla “gaúcha”

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frangos. Pressentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo das camas. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no Passo da Guanxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pastéis, os pães. (...) Agora, a mãe viria com a caneca de café quase sem açúcar, um pedaço de pão doce feito em casa, apura, guri, só falta tu. (135)

Relato similar ocupa parte de la crónica “Para lembrar Tia Flora”, publicada en el diario *Zero Hora*, de Porto Alegre, el 4 de marzo de 1995; de carácter confesional por su pertenencia al género crónica, narra uno de los viajes realizados por la familia del escritor desde Santiago hacia Itaqui, ciudad fronteriza situada frente a la correntina Alvear, al otro lado del río Uruguay. Años más tarde esa crónica, junto a otras 61 formó parte de *Pequenas epifanias*, publicada en mayo de 1996 por la Editora Sulina. El recuerdo del viaje a la frontera experimentado por el narrador, es activado en ocasión de madrugar para buscar a Dulce Veiga. “Olhei o relógio, nem oito da manhã. Há pelo menos dez anos eu não acordava àquela hora insana. Talvez vinte, quem sabe trinta. Sem esperar, lembrei”. (“Para lembrar...” 135)

Ana Paula Cantarelli en su investigación para la tesis de maestría *Idas e vindas ao Passo da Guanxuma*, hizo un relevamiento de las obras de Abreu en las que aparece Dulce Veiga; son las mismas que integran este corpus sobre la ciudad imaginaria, si bien la música que Dulce cantaba, por su temática y estilo, "não faz parte da

interioraneidade do Passo, estando, como no romance, associada a um grande centro urbano”. (*Idas e vindas...* 43)

A pesar de haber sido “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga” el primer texto de Abreu donde aparece Passo da Guanxuma, consideramos que una escritura sobre esa ciudad se prefiguraba en la *nouvelle* “Pela noite”, el tercero de los ‘nocturnos’ de la trilogía *Triângulo das águas* (1983), que tal vez haya sido el germen del relato sobre el Passo. Algunas imágenes de la ‘provincia’, presentes en “Pela noite” denotan un interés del autor por escribir sobre el tema. A partir de 1984 la presencia de esa ciudad imaginaria será constante en la escritura de Abreu; el Passo ocupa la mitad de los veintiséis años en que él publicó, al principio solo un esbozo, después más evidente, hasta que se consolidó como espacio de un tiempo vivido.

En la primera edición de “Pela noite” no había ninguna referencia a Passo da Guanxuma, pero sí era mencionada la ciudad de Santiago. Después de una revisión y reescritura que Abreu hace en 1995, algunos detalles fueron modificados y el lugar ficcional toma entonces el nombre que sería definitivo⁵⁹. La trilogía de *Triângulo das águas* está compuesta por “Dodecaedro”, relacionado con el signo de Piscis, “O marinho”, a Escorpio y “Pela noite”, a Cáncer.

Caio foi um profundo conhecedor da astrologia e astrólogo altamente intuitivo, compartilhando sua visão através dos seus textos. Em Caio, literatura e vida não se descolam, andam juntas, como o caminho que se faz ao caminhar. O escritor utiliza elementos simbólicos, mitológicos e principalmente astrológicos em seu trabalho, ora como simples referência, ora como vetor na construção ficcional, de forma deliberada. O livro *Triângulo das águas* se destaca dos demais por apresentar uma estrutura narrativa norteada por princípios astrológicos. Através do simbolismo dos signos de Água – Câncer, Escorpião, Peixes – (...) é representado o processo de transformação interior de seus personagens: seres à procura da verdade e de um sentido para suas existências sufocadas pela pressão urbana e pela solidão. (Dip, *Para sempre teu...* 252)

En “Pela noite” tiene lugar el encuentro de dos hombres jóvenes, una noche de sábado, en São Paulo. Son dos amigos de la infancia vivida en el interior, que vuelven a encontrarse años más tarde en un sauna. En esa oportunidad uno de ellos invita al otro a

⁵⁹ Igual operación fue hecha con todos los textos escritos por Abreu, donde se nombraba a su ciudad natal; en cuentos, nouvelles y novelas el nombre de Santiago, como originalmente aparecía, fue cambiado por el de Passo da Guanxuma, desde su primera novela *Limite branco* (1970) hasta la última de las crónicas.

su departamento, y allí comienza el relato. Narrado en tercera persona, se alterna por el habla entre los dos, sus diálogos internos y los interminables monólogos de uno de ellos, Pérsio. “Através de um movimento de avanço e recolhimento feito de aproximações e distanciamentos, de lembranças do passado e questionamentos do presente, de pensamentos não expressos e palavras abundantes, aos poucos se compõe um tecido afetivo, cujo fio é o amor, ou a falta deste sentimento.” (Costa, *360 Graus...* 92)

Una de las primeras acciones es adoptar un nombre con el cual se identifican, se reconocen ellos mismos y borran su verdadera identidad. Uno de ellos “bautiza” a los dos con los nombres de Santiago y Pérsio. En el nombre de Santiago, la mención a la ciudad natal de Abreu “Tem Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, tchê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar? Pois tem, quer ver no mapa? Tive um amigo de lá, o Ruy, onde estará o Ruy Krebs⁶⁰?” (“Pela noite...” 120) En la voz de Pérsio, que en su discurrir evoca “Há quanto tempo, não? Desde o ginásio. Desde *Os Verdes Anos* na província. Ah, *The Green Years...*” (123) el paisaje descrito podría pertenecer a Santiago, o algún lugar cercano “e tinha um gramado inclinado, estranhamente inclinado, sol quase posto, cheiro de terra” (124). La representación topográfica de Passo da Guanxuma concuerda con la de Santiago, la ciudad que se erige en lo alto de una cuchilla, formación característica de Rio Grande do Sul, que se continúa hacia el sur por el Uruguay y constituye el subsuelo, como en el caso de Montevideo, que debe sus desniveles característicos a la Cuchilla Grande.

De acuerdo al análisis de *Triângulo das Águas*, realizado por la amiga y astróloga Amanda Costa⁶¹, la *nouvelle* “Pela noite”, atribuida por Abreu al signo de Cáncer, manifiesta una serie de marcas deliberadas de significación canceriana a través de “representações que correspondem ao astro lunar, como a ligação com a infância, com o tempo e com a memória (...) o simbolismo aquático, do qual fazem parte as imagens ligadas ao elemento Água, à música, à noite e ao feminino” (*360 Graus...* 201). Además de los muchos elementos de ese signo presentes en la *nouvelle* se observa “a busca da re-união, a busca da unidade perdida através do sentimento de amor: o

⁶⁰ Ruy Krebs fue amigo personal de Caio Fernando Abreu, ambos nacidos en Santiago, fueron compañeros de colegio, de juegos, y paseos familiares. Cuando jóvenes se mudaron a Porto Alegre para cursar estudios superiores y siempre compartieron la pasión por la literatura y el cine.

⁶¹ Amanda incluyó dicho estudio astrológico en su tesis de maestría, que dedicó a la memoria del amigo Caio F.

encuentro de si no encuentro con o outro (...) a reunião de duas formas opostas e complementares” (209), propios del simbolismo expreso por la imagen que representa el signo de Cáncer. Él y “seu astro regente, a Lua, são relacionados ao período que vai da infância até o início da adolescência, a fase da vida em que os dois homens se conheceram”. (198)

Pérsio y Santiago encarnan “os dois contrastantes tipos cancerianos, por sua personalidad e maneira de viver” (206), de acuerdo con las consideraciones del astrólogo francés André Barbault, quien los define como “el viajante” y “el sedentario”, y completa una tipología bien detallada de las dos formas opuestas de manifestarse quien nació bajo el signo de Cáncer. Santiago, el más “estable”, se opone a Pérsio, el “inestable y variable” quien, en determinado momento se queda solo y tiene un sueño revelador que lo lleva a experimentar una especie de renacimiento.

No conto, essa representação configura-se no amor entre dois homens, ao mesmo tempo iguais e diferentes, como uma imagem no espelho (...) opostos polares por suas personalidades, comportamento e atitudes, através de sua aproximação e contato podem reencontrar, um no outro, a sua metade perdida, completando-se e formando a unidade e, ao mesmo tempo, reencontrar a si próprios como indivíduos, tornando-se mais inteiros, integrados. (210)

El texto que subyace en “Pela noite” es *Los Premios* (1960), primera novela de Julio Cortázar, mencionado por Pérsio en la *nouvelle* de Abreu, y de quien tomará su nombre “... de agora em diante eu vou me chamar Pérsio. Sempre quis me chamar Pérsio. Lembra do Pérsio, aquele maluco dos Prêmios? O que olhava as estrelas no tombadilho (...) Acho que era astrólogo, o Pérsio. Ou astrônomo, não sei, ou só pirado mesmo. Seja o que for, vou ter que falar de estrelas (...) Só que não se veem nunca as estrelas nesta maldita cidade...” (119) El Pérsio de Abreu tiene el temperamento del Persio de *Los Premios*, y las tribulaciones y conclusiones de Felipe, otro personaje de la misma novela. Si bien la ciudad de Passo da Guanxuma todavía no iba a aparecer como tal, podríamos considerar algunos elementos capaces de componer un universo sureño, atendiendo a la impronta autobiográfica que Abreu habitualmente dio a su escritura. Cortázar es mencionado no sólo por *Los Premios*: “começou a vestir seu enorme casaco verde-musgo, como o de um aviador, cheio de bolsos, presilhas, cordões, distintivos costurados, pendurados, caseados e fechados. Atrapalhou-se, e como um afogado, como

num conto de Cortázar, Santiago lembrou” (149); alusión al cuento “No se culpe a nadie”, de *El final del juego*, (1956) en una trama similar abordada por Abreu en el cuento “Gravata”⁶². De forma similar el ambiente sofocante, de ahogo y misterio que comienza a rodear a los pasajeros del crucero en *Los prêmios*, aparece como telón de fondo en *Pela noite*, pero con más certezas: el fantasma del virus que provoca el sida, sugerido, apenas mencionado por Abreu. En la novela cortazariana una situación incierta se apodera de a poco del *Malcolm* y sus pasajeros “... una esquila en la que se advertía a los señores pasajeros, en francés y en inglés, que por razones técnicas permanecerían cerradas las puertas de comunicación con las cámaras de popa, rogándoseles que no trataran de franquear los límites fijados por la oficialidad del barco” (Cortázar, *Los Premios* 76). Posteriormente la vida dentro del crucero será más compleja aún, sin ningún tipo de comunicación con la tripulación, ni con tierra firme vía telefónica, sin conocer hacia dónde se dirigen, ni el recorrido real, si es que hubiere alguno, el espacio para desplazarse a bordo del *Malcolm* será cada vez más restringido porque una supuesta peste desconocida se ha apoderado de la nave.

En “Pela noite” una probable persecución estaría causado por el virus de reciente aparición en la escena sanitaria mundial, que señalaba a los homosexuales como posiblemente los únicos destinatarios de la nueva enfermedad, “a peste de que nos acusam” en el habla de Pérsio”. Para Marcelo Secron Bessa, esta *nouvelle* podría considerarse el primer texto de la literatura brasileña en tematizar el sida, dado que fue escrita entre 1981 y 1983, y publicada el mismo año en que tuvo lugar la primera muerte causada por sida en Brasil. Para él, desde un primer momento el sida sería un tema al que Abreu prestaría mucha atención y que, seguramente, se reflejó en su trabajo literario (Bessa, *Os perigosos...* 109). Passo da Guanxuma aparece en “Pela noite” como equivalente al escenario de *The Green Years*, evocado por Santiago y Pérsio

Entre 1984 e 1995, Passo da Guanxuma ha estado presente en tres publicaciones: *Os dragões não conhecem o paraíso*; *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*; y *Ovelhas negras*, y fue incluido en la reescritura de otras tres: *Triângulo das águas*, reescrita en 1991; *Limite branco*, reescrita en 1992, y *Morangos mofados*, reescrita en

⁶² *O ovo apunhalado* reúne 21 cuentos en tres secciones llamadas Alfa, Beta y Gama; “Gravata” forma parte de la primera. Fue inicialmente publicado en 1975, pero los cuentos que lo componen fueron escritos entre 1969 y 1973. Abreu lo “revisita” para nueva publicación y escribe, a modo de prólogo, “O ovo revisitado” en agosto de 1984, explicando el contexto de creación de algunos de los cuentos.

1994. En esta última, en sustitución de Santiago do Boqueirão, como aparición en la primera edición.

Limite branco fue la primera novela escrita por Caio Fernando Abreu; publicada en 1971 por la Editora Expressão e Cultura, actualmente desaparecida. Originalmente su título era otro, pero la escritora y amiga Hilda Hilst le colocó el nombre definitivo. Según el autor “é um romance de e sobre um adolescente no final dos anos 60. Naquela transição, no Brasil, entre o golpe militar e o fatal AI-5, um pouco antes do psicodelismo e do sonho *hippie* mudarem os comportamentos” (Abreu, *Limite...* 15), aunque el momento histórico en que está inserta la novela no es aludido en el texto intimista de Abreu. Revisada en 1992⁶³, había sido escrita veinticinco años antes “numa pensão da rua General Vitorino, centro de Porto Alegre”, período en que Abreu cursaba el primer año de Letras en la Faculdade de Filosofia de la UFRGS. La novela fue dedicada a dos amistades de entonces, la pintora Maria Lúcia Magliani y el escritor João Gilberto Noll.

La edición de 1994, de Editora Siciliano, cuenta con la reescritura de algunos fragmentos, según informa el autor en una carta a Magliani⁶⁴ “estou re-escrevendo *Limite branco* para ser re-editado, é uma viagem doida: o original é de 1967” (Abreu in Moriconi 228-9) Entre los elementos que fueron modificados/alterados en esa reescritura figura la inserción de Passo da Guanxuma como el espacio ficcional donde tiene lugar la infancia de Mauricio.

Limite branco está estruturado a partir de duas vozes narrativas que apresentam pontos de vista distintos que se somam: a primeira de um narrador onisciente em terceira pessoa que relata a vida de Maurício, recorrendo a *flashbacks*; a segunda estruturada a partir do diário do protagonista, então com dezenove anos, escrito na primeira pessoa do singular, no presente, configurando-se como uma espécie de segundo narrador, um narrador-protagonista localizado no presente. No decorrer do texto, essas vozes alternam-se, somando informações que contribuem para a compreensão do texto, para, no final, encontrarem-se, tornando-se uníssonas. (...) Maurício, o protagonista, vive na cidade interiorana de Passo da Guanxuma com seus pais. (Cantarelli 48)

⁶³ Durante la revisión de la novela con vistas a una reedición, Abreu escribe “Um quarto de século” que se agregará en posteriores ediciones, donde el autor repasa las motivaciones que lo llevaron a escribir este su primer gran texto, y 25 años después revisarlo y, por momentos, reescribirlo. Allí declara tener “certo carinho pelos capítulos que falam da infância (...) e por outros onde se faz vagamente presente a Porto Alegre daquele tempo...” (16)

⁶⁴ La carta fue escrita en São Paulo, con fecha 27 de enero de 1992. Tomamos esta información de la tesis de Ana Paula Cantarelli, antes citada.

La ciudad de Passo da Guanxuma es mencionada solo una vez en la novela, cuando Mauricio parte en tren, rumbo a la capital “As árvores interpunham seus galhos entre ele e o Passo da Guanxuma, cada vez mais parecida com um presépio esquecido entre dois montes. Os galhos curvavam-se para o trem, tentando acariciar seu rosto. As pontas secas, retorcidas como garras. Agora o trem virava uma curva...” (*Limite...* 91).

Na obra publicada em 1970, essa passagem estava grafada assim: “A plataforma oscilava, e os solavancos do vagão faziam as três imagens saltarem como bolas de pingue-pongue. Ergueu a mão também, correspondendo ao aceno. Mas já sabia que ninguém veria. Árvores interpunham seus galhos entre ele e a cidadezinha, que cada vez parecia-se mais com um presépio esquecido entre dois montes”. (70 87-88)

Las escasas descripciones espaciales se deben al hecho de ser *Limite branco* una novela intimista, se mencionan solamente las descripciones que son esenciales para el avance del texto (Cantarelli 50), lo que motivaría que Passo da Guanxuma sea nombrada solo en la partida del protagonista.

Abreu coloca una serie de pistas por las cuales el lector puede situar a Passo da Guanxuma en Rio Grande do Sul, y asociar la capital a Porto Alegre, aunque en ningún momento se alude a ella por su nombre “Fui até a minha praça, na volta do Gasômetro, e é só lá que eu encontro céu e rio à vontade, azuis, quase fundidos um com o outro” (*Limite...* 137). Esto es reafirmado, además, por el empleo abundante de regionalismos que reproducen el habla de ese estado sureño, tema que veremos más adelante. El viento es otra referencia a la región “Esperava ansioso as noites de inverno quando o minuano uivava enfurecido, com vontade de derrubar a casa” (91), “O minuano forçava as vidraças” (51).

Morangos mofados fue publicado por primera vez en 1982, por la Editora Brasiliense y significó para Abreu su ingreso en la escena literaria brasileña; a pesar de que ya había transcurrido más de una década desde la publicación de *Limite branco*, este nuevo libro compuesto por trece cuentos a comienzos de los ochenta fue consagratorio para Abreu, le valió el reconocimiento de sus pares y de la crítica.

Dividido en tres partes: *O mofo*; *Os morangos*; *Morangos mofados*, fue revisado por el autor en 1994 y posteriormente editado por Companhia das Letras. En esa revisión Abreu reescribió algunos pasajes del texto e incluye a Passo da Guanxuma, que

entonces ya tenía existencia en su imaginario literario y “atribuindo, assim, novas configurações a seu texto”. (Cantarelli 52) La ciudad de Passo da Guanxuma es mencionada apenas una sola vez en ese libro, en el último cuento, *Morangos mofados*, junto a la ciudad alemana de Köln. “Köln foi uma das cidades atacadas durante a II Guerra Mundial e que conseguiu se reestruturar a partir de seus escombros, estabelecendo forte relação com o sentido de todo o livro” (54). Aunque, por esa breve mención Passo da Guanxuma podría pasar inadvertida con facilidad, el hecho de aparecer junto a una ciudad de existencia real le confiere entidad real “o que contribui para a verossimilhança de sua existência ficcional” (54).

Nem ontem nem amanhã, só existe agora, repetia Jack Nicholson antes de ser morto a pauladas, enquanto ele espiava Davi jogado no fundo do poço tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Köln após a guerra e o Passo da Guanxuma, com aquele lago no centro de onde sem parar partiam ou chegavam barcos, nunca saberia, e não importa (...). (*Morangos...* 146)

En *Morangos mofados*, Abreu trata de la “crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer e pela realidade espontânea do aqui e agora” (Buarque de Holanda, en *Morangos...* 10) .

El traductor alemán de Abreu, Gerd Hilger, vivía en Köln; y durante una de sus estadias en Europa el escritor pasó una semana en la ciudad alemana⁶⁵. Es probable que ese periodo haya influenciado la reescritura de *Morangos mofados*, que antes tenía a las ciudades de Barcelona⁶⁶ y Santiago do Boqueirão, en vez de Köln y Passo da Guanxuma, incorporadas posteriormente; por lo que significa la esperanza delineada en el último cuento, homónimo, que “desperta com o nascer do dia, com a possibilidade do anúncio de um novo tempo” (Cantarelli 55). A modo de epígrafe de dicho cuento, un fragmento de *Strawberry fields forever*, canción de John Lennon e Paul McCartney, grabada durante los sesenta y estrechamente relacionada con el contenido de todo el libro.

⁶⁵ En carta para Jaqueline Cantore, desde París, con fecha cuatro de febrero de 1993, Abreu cuenta que había pasado una semana en Köln, con su traductor alemán Gerd Hilger, “Köln é rica, fina e chique, mas no momento tomada de paranoia com os skin-heads” (Abreu en Moriconi p. 362-363).

⁶⁶ Barcelona fue visitada por Abreu en su primer viaje a Europa, durante 1973.

El último texto de Abreu en que aparece Passo da Guanxuma es una crónica enviada al diario Zero Hora el 27 de diciembre de 1995, y publicada tres días después. Abreu fallecería antes de los dos meses. Es allí donde esa “pampa, budismo líquido de 360 graus de horizonte” se acerca a la voz del narrador; “Raíz no pampa”, evidentemente autobiográfica relata la experiencia vivida por el escritor los primeros días de diciembre, cuando fue a su ciudad natal para inaugurar una foto en la galería de escritores santiaguenses, en la Casa da Cultura.

“Veio do Pampa (...) do Passo da Guanxuma, que não fossem aqueles dias talvez não tivesse resistido. Por quê? isso eu não disse, mas penso agora: porque é da própria raiz que o vivo arranca sua energia. E a minha raiz está lá, plantada fundo nas aquarelas japonesas dos campos sem fim de Érico Veríssimo, Aureliano de Figueiredo Pinto, Cyro Martins, Sergio Faraco. Não se trata de regionalismo, mas de vida. Religião: *re-ligare*. Graças a Deus e a todos os anjos reais e imaginários que me cercaram por este dezembro, estou vivo e isso é bom”. (Abreu, “Raíz...”)

Volvía allá por “um assunto espiritual”, fue el pretexto que le dio a su médico que lo esperaba para una cirugía. Al cálculo de visitar la ciudad cada 12 años - el ciclo completo de Júpiter – decidió volver. “Oriental, o Pampa é oriental, descobri. Budista, essencial”, declaró en Porto Alegre, algunos días después de haber sobrevivido a la durísima situación post extirpación de la vesícula, y agradecía la energía recibida de esa tierra, donde estaba su origen.

Satolep

*Só, caminho pelas ruas / como quem repete um mantra /
o vento encharca os olhos / o frio me traz alegria /
faço um filme da cidade / sob a lente do meu olho verde /
nada escapa da minha visão...
Eu existo em Satolep / e nela serei sempre /
o nome de cada pedra /
e as luzes perdidas na neblina /
quem viver verá que estou ali.
Ramil, Satolep (canción)*

El interés de Vitor Ramil por contar de Satolep constituirá, a lo largo de veinte años una poética que definirá algunas líneas identitarias como la idea de un Brasil otro, que se evidencia en un signo externo como es el frío, y otros signos o marcas sutiles

implícitas, como la introspección, la contemplación, etc. que el compositor asocia a la milonga. En su segundo trabajo discográfico, donde Satolep aparece por primera vez, Ramil incluye milongas: musicalizada por él mismo, la “Milonga de Manuel Flores”, de Borges, en traducción de Alfredo Jacques, y “Semeadura”, en coautoría con José Fogaça, que aquí conocimos como “Siembra”, cantada por Mercedes Sosa. En todo el disco resuena la milonga y el tango; más que posicionarse como músico del sur de Brasil, Ramil comienza a perfilar un mapa musical que más tarde abarcará otras manifestaciones culturales comprendiendo una cartografía que responde a otras fronteras. En esa línea, años después Ramil concretará su trabajo “Ramilonga. A estética do frio” (1997), con once canciones, entre ellas una en español llamada “Milonga”, que pertenece al folclore uruguayo. La unidad temática en la obra de Ramil está expresada en el concepto que acompaña a este disco, en un texto comprendido entre el título “Ramilonga”, que lo abre y el subtítulo “A estética do frio” que lo cierra, la ciudad de Satolep está presente en esos dos momentos

RAMILONGA luzes perdidas na neblina de Satolep; grades e sombras do Hotel Florida, em Montevideo; campos cobertos de geada no amanhecer da campanha; meus pais afastando o tapete para dançar um tango; sutilezas de estilo; João Simões Lopes Neto escrevendo os Contos Gauchescos num cenário neo-renacentista; o domínio da linguagem e sua transcendência; o gelado Minuano limpando o céu, purificando o ar, secando os caminhos, definindo a paisagem... (Texto del CD)

Después de presentar a la ciudad de Satolep según la imagen que de ella tiene “luzes perdidas na neblina”, el autor vuelve al relato de *Pequod* en los recuerdos de Montevideo, sus padres y el tango, para dar lugar a ciertos tópicos centrales en su posterior producción musical y literaria, como la poesía nunca escrita de João da Cunha Vargas, que traía “toda a sua poesia na memória; nenhuma tentativa de ser, de soar gaúcho”. Más tarde Ramil define su idea de milonga a través de las imágenes que ella le sugiere

um índio velho, solito, tomando seu chimarrão, olhos postos na imensidão do campo parelho sob o céu vermelho do entardecer, verde regular, linha reta no horizonte; imagem altamente definida, planície radicalmente aberta; e os traços do rosto do mateador, a luminosidade do seu olho, a profundidade do seu

pensamento; (...) o fidalgo verso gauchesco de Juca Ruivo, as seis cordas de Borges... (Ramil, Texto del CD)

Hacia el final, la casa familiar con la “saleta de escaiolas verdes” que describe en la novela *Satolep* y vuelve a la milonga, a su “raciocínio minucioso e claro da melodia; a harmonia aberta, a troca sutil de acordes; a intensidade porteña e a delicadeza da canção brasileira” en un diálogo entre la milonga argentina, borgeana y la del sur de Brasil, que compone un *délibáb*, reflejos del sur a ambos lados del Plata. Como reflejo también la inclusión de la lengua española, presente en una familia lusoparlante “meu avô reclamando do frio em espanhol” y, finalmente el frío “símbolo do Rio Grande do Sul: o frio que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos “brasileiros”: o frio definidor do gaúcho, que é muito mais brasileiro do que pensa”. Ramil cierra su presentación con una imagen de la ciudad que se acerca a las orillas escritas por Borges “Satolep, sua arquitetura sofisticada contra o horizonte bárbaro da planície”, y jugando con una de sus influencias musicales dice “Satolep Fields Forever”, para dar su propio concepto de Satolep como ciudad madre de las siete ciudades de la milonga “Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia” según los rasgos por los cuales Ramil define a esta música, asociando los nombres a sus lecturas de Calvino⁶⁷ en el concepto y en la idea de “levedad” o “leveza” y, haciéndole un guiño al escritor, agrega una “ciudad” más para completar siete, un número muy presente en la vida de Ramil, según lo ha declarado en una entrevista.

Las canciones: “Satolep” y “Joquim”. Es en la canción “Satolep” (1984) donde la ciudad surge por primera vez, en el segundo disco del compositor: “A paixão de V segundo ele próprio”. La letra revela abundantes rasgos autobiográficos y hechos sucedidos en su vida personal, como la muerte de su padre ocurrida poco antes. El “yo lírico” presente en la canción es un habitante de esa ciudad, un caminante que cuenta sus impresiones sobre lo que encuentra andando por las calles, y finaliza nombrando algunos símbolos que estarán presentes en forma recurrente en *Satolep*, en boca de

⁶⁷ Se refiere a “Seis propuestas para el próximo milenio”, o “Lezione americane” como llamó el autor al ciclo de conferencias que preparó para dar en la Universidad de Harvard en 1984 y que constituyó su último trabajo. Calvino había preparado “seis epígrafes que detallaban los seis rasgos que, en su opinión debería poseer la literatura del siglo XXI. La muerte le sorprendió una semana antes de viajar a Harvard, por lo que las conferencias nunca se pronunciaron y las seis propuestas quedaron en cinco”. <http://www.papelenblanco.com/>. Acceso en enero de 2014.

Selbor, el narrador protagonista de la novela, interesado en componer los caminos de piedra y nube, síntesis de la ciudad.

“Joaquim” pertenece al disco Tango, editado por primera vez en 1987 y posteriormente en nueva edición en 1996. La canción es una “transcreación” de Vitor Ramil, como él define al hecho de haber basado la historia de Joaquim Fonseca sobre la música de “Joey”, de Bob Dylan y Jacques Levy. Los hechos son situados en tiempo y espacio “Satolep noite, no meio de uma guerra civil” y a lo largo de ocho minutos y medio cuentan los avatares de un conocido inventor pelotense, que construyó dos aviones⁶⁸.

Pequod (1995), una *nouvelle* con ciertos matices autobiográficos, cuenta principalmente, la relación de un hijo con su padre y un viaje al sur que ambos realizan: desde la sureña Satolep se encaminan hacia Montevideo. Entre ellas dos, algunas correspondencias que el narrador explicita “as manhãs de inverno no Uruguai eran todas as manhãs de inverno de Satolep reunidas e aperfeiçoadas” (Ramil 63); su pertenencia a una región fría se continúa hacia el sur y reafirma su ubicación en algún punto del mapa a través de su relación con el Uruguay; de este país y de su capital sí hay referencias: la calle Asencio, donde el abuelo gallego del niño tenía su mueblería -este dato es autobiográfico-; Pocitos y su playa urbana; las parrilladas en la calle, etc. Abundan los textos en español, de publicidades que el niño lee mientras avanza por la ciudad, de fragmentos de textos literarios y enciclopedias.

Satolep es apenas delineada por los rasgos que la caracterizan y que serán reiterados siempre que se trate de ella; en *Pequod* es mencionada sólo en dos oportunidades: por las abundantes lluvias que provocan inundaciones en una ciudad considerada como la segunda más húmeda después de Londres, “O meio-fio das calçadas era muito alto em função dos alagamentos. Se tivesse o dobro da altura, ainda assim seria insuficiente. Ruas baixas, planas e retas formavam um só lago. E as fachadas neoclássicas boiavam como plantas d’água” (49); asociada a la niebla o cerrazón que habitualmente la cubre en las madrugadas y a su trazado regular de ciudad damero

⁶⁸ Joaquim da Costa Fonseca Filho, nacido en 1909 en la ciudad de Pelotas, aprendió mecánica y construcción aeronáutica en forma autodidacta. Su gran sueño era volar. Aunque no muy conocido, fue uno de los más inventivos pioneros de la aviación civil brasileña. Peres de Peres, Sérgio Luis. *O faz tudo voador*, en www.revistadehistoria.com.br, agosto de 2011. Acceso en enero de 2014.

(...) a cidade rigidamente planejada dissolve-se na neblina, transformando-se numa cidade infinita. Luzes indefinidas sinalizam as ruas retas que se cruzam até a margem de um rio silencioso que se aproxima sem ser visto. Montevideo não se adequaria tanto a Ahab na idade adulta como a úmida Satolep, cuyos nomes das ruas, a história dos prédios, a localização das praças e o nome científico de todas as árvores ele conhecia. “Este calçamento é perfeito (...) em breve algum idiota conseguirá cobri-lo com asfalto”. Seu timbre sempre me ficava no silêncio que invariavelmente seguia suas frases curtas. Na casa de tango “O Sobrado” entramos estalando, a meia luz, uma velha escada estreita, quase vertical. (*Pequod* 27)

La breve información contenida en esta cita será expandida y profundizada en la novela *Satolep*, donde desaparece esa relación familiar directa presente en *Pequod*, que será solamente evocada por un narrador ya adulto, embarcado en la tarea de encontrarse con su ciudad y consigo mismo. Respecto de la frase proferida por Ahab citada por el niño, el *calçamento* alude a un tipo de revestimiento de piedra que cubre las calles de algunas ciudades brasileñas, como Pelotas. En la foto se observa el *calçamento* que



cubre parte de una calle lateral de dicha ciudad; generalmente al llegar a una calle más central se continúa en un sector adoquinado, para confluir en el asfalto de la calle central, tal como

Ahab lo anunciara con cierto pesimismo. En la voz de Ahab, el autor expresa su postura frente a un progreso que borra la idiosincrasia pelotense.

*No fundo, isso tudo é apenas o que meu olho inventa:
Satolep.*

Satolep, la ciudad “inventada” por Ramil corresponde a una territorialidad física: la ciudad de Pelotas, donde él nació. Concebida a mediados de los ochenta, Satolep se torna protagonista de la novela homónima en la que el autor dice haber trabajado durante diez años. Podemos considerar como su genotexto el *Álbum de Pelotas*, de supuesta autoría del fotógrafo pelotense Brisolará, que fuera publicado en 1922 en ocasión del centenario de la independencia de Brasil. Ramil consiguió un ejemplar de

ese álbum y a cada una de las fotografías le fue escribiendo un texto breve; más tarde esas historias fueron más abarcadoras y de a poco dieron lugar a una novela sobre ese espacio mítico. Así quedó conformada una historia de Pelotas contada por algunos de sus personajes, marginados de la sociedad floreciente de finales de siglo XIX y comienzos del XX. No hay marcas temporales que indiquen un tiempo determinado, es más, algunos anacronismos intencionales reúnen a personas de la vida cultural de Pelotas y de gran estima del autor, como Borges, Fernando Pessoa, Alejo Carpentier, entre otros.

De acuerdo a la concepción visual del acto creativo del autor, *Satolep* surge de la representación imagética de un álbum de comienzos del siglo XX, cuyas fotografías integrarán las páginas de esta novela. En total son veintiocho fotos, tal como fueron publicadas en el trabajo de 1922, en ocasión de celebrarse el centenario de la independencia de Brasil. En la novela aparecen en páginas de color negro, y junto a ellas un texto que reproduce la voz de algún habitante de la ciudad, son todas voces anónimas que dan cuenta de la historia a través de las pequeñas historias, como componiendo un mosaico, figura recurrente en la novela dado que la fabricación de mosaicos era una de las actividades económicas de entonces; es el oficio de El Cubano, uno de los personajes.

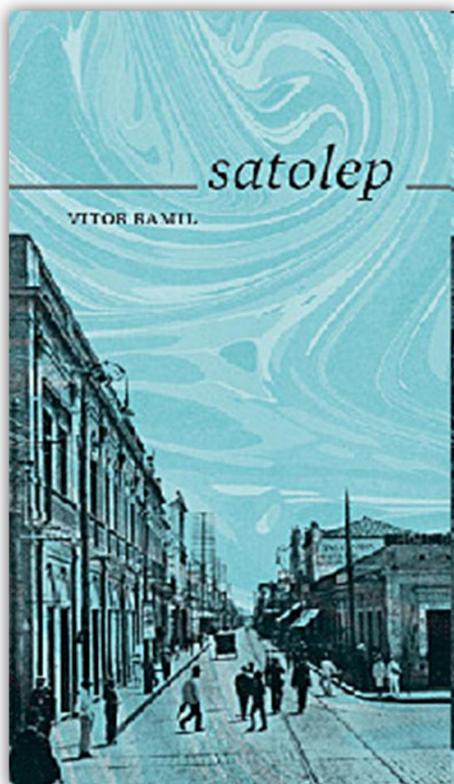
“Movimento de homens em suspensão na cidade em repouso”, murmura meu avô, preso a um embrulho de papel com tecidos que comprou a pedido de minha avó. (...) O fiscal do bonde acaba de acenar e sorrir: sua mão subiu da esquerda para a direita, percorreu seis vezes uma curva suave entre dois pontos e foi recolhida em sincronia com a rápida elevação das extremidades de seus lábios. Fios elétricos vibram, chapéus evoluem em muitas direções, um guarda-chuva realiza um movimento pendular. (*Satolep* 207)



Esa misma fotografía será tapa y contratapa de la novela, aunque levemente modificada para imprimirle un “céu de escaiola”. La “escaiola”, para nosotros “estuco”

es figura recurrente en la novela: abunda en las construcciones de tipo colonial de Satolep, ya que es un revestimiento muy usado en lugares de clima húmedo, por lo tanto recubre y adorna las paredes de la vieja casa que visita el narrador, fascinado por esa técnica desde niño.

A beleza prometida afirmava-se já no vestíbulo, cujas paredes eram de escaiola até o teto. (...) Eu, desde criança, sou fascinado pelas escaiolas. Esse tipo de revestimento, engenhosa imitação de mármore, é a cerração das paredes internas da casa, quando as almas das tintas saem a passear. (*Satolep* 72)



Sin embargo, un reflejo de esas fotografías son creación de Ramil, lo que su “ojo inventa: Satolep”, como reza el epígrafe de este capítulo: diecisiete imágenes tomadas de esas fotos se intercalan en las páginas de la novela, son imágenes recortadas, difusas, muy iluminadas, que apenas sugieren, que conllevan otra lectura de esa ciudad de nube y piedra.

El fotógrafo Selbor regresa a Satolep después de una larga estadía lejos de ella, de sus vivencias allí conserva algunas imágenes, su memoria es visual, Satolep es piedra y nube.

Vuelve el día en que cumple treinta años y comienza a recorrer la ciudad como extranjero, sólo establece contacto con personas desconocidas. “Satolep estava apropriadamente decorada para minha festa solitária. As coisas geometrizadas pelo frio mostravam-se voláteis. Linhas rigorosas à luz do dia eram agora ausência de contornos. Fazer trinta anos era perder-me no nevoeiro tendo em vista a concretude da cidade ou o contrário?” (8). Intenta encontrar la ciudad que había dejado, sin conseguirlo. Si lo que recordamos no es el tiempo, sino el espacio según Bachelard citado en Sarlo (148), y ese tiempo transcurrido sin nosotros en determinado lugar lo imaginamos espacializado, regresar a un lugar es regresar al pasado, y eso puede ser insoportable (148). El recuerdo mismo se espacializa; Rilke en la primera de las *Elegías del Duino* señala lo que Sarlo

considera fragmentos o lo que queda como el fragmento de la experiencia que resiste⁶⁹, como son “un árbol, la calle de ayer, una costumbre, un itinerario” (148). Actualmente los cambios en las ciudades son más vertiginosos y en muchos casos nos enfrentamos a un “aquí había...” que logra un borramiento más contundente.

Fotografiarla antes de la destrucción, por parte del narrador Selbor, es la intención de capturar su fisonomía, sus rasgos arquitectónicos, la riqueza de su eclecticismo. Al redescubrir su ciudad Selbor comparte con el lector su visión de la misma, así desde lo alto de la “iglesia melenuda”⁷⁰ observa

(...) Atendo-me às nuances que considero essenciais para esta narrativa (...) Eu me deixava levar pelo fluxo das fachadas, acesas a leste, sombrias ao sul: o Mercado Público, sua sequência de portas, sua torre francesa e seu relógio alemão; ao lado, o Palácio Municipal e a esquina onde estive com João Simões pela última vez; à esquerda, o Banco de Satolep e a arrogância de sua colunata; à direita, o Jardim Central, fazendo-se também ouvir pela voz de seus pássaros; atrás dele, o Hotel Brazil e o Teatro Sete de Abril (...) ao longe, o terceiro andar do Centro Republicano; no caminho de pedra antes dele a minha casa, a Livraria Universal...” (*Satolep* 226-7)

La forma que encuentra Selbor para preservar su ciudad es fotografiarla; con esas imágenes fotográficas se configura un texto visual que se “espeja” en la escritura de Ramil quien también persigue un propósito de preservación. Selbor narra su periplo por los lugares que capta con su cámara y guarda en la memoria según indicaciones de un texto que ya ha sido escrito y que encuentra por azar. Ambos textos a la vez, el escrito y el visual, como aparecen en la trama de *Satolep*, se duplican en la estructura física de la novela de Ramil y conforman un *délibáb*, que es mencionado allí: “A cada novo par de foto e texto eu me permitiria ser tomado por uma admiração similar à que Francisco Santos, o Compositor e a própria Madrinha sentiram quando lhes mostrei a fotografia de um espelhismo tirada na planície húngara anos antes” (*Satolep* 218). Así, Ramil intenta a través de la literatura conservar un rastro de lo que se ha perdido, aun cuando la ciudad real haya apagado esa huella (Sarlo 148), colocándolo en el límite de lo que se ha borrado de la ciudad pretérita y de lo nuevo impreso sobre sus restos, allí donde

⁶⁹ “Nos queda quizás / algún árbol en la colina, al cual mirar todos los días; / nos queda la calle de ayer y la demorada lealtad / de una costumbre, a la que le gustamos y permaneció, / y no se fue”. (Sarlo 148).

⁷⁰ Llamada popularmente “igreja cabeluda” es la Catedral do Redentor, sede de la Iglesia Episcopal Brasileña de la Comunión Anglicana; fue construida en 1982, de estilo gótico céltico y ganó ese apodo debido la hiedra que la recubre en su totalidad.

Françoise Choay sostiene que “debe conservarse del pasado aquel fragmento de ciudad que ya no sabemos ni podemos construir hoy” (Sarlo 148).

Localizada cerca de la frontera con Uruguay, Pelotas es considerada la tercera ciudad del estado de Rio Grande do Sul. Su trazado original en damero, reticulado, es característico de la nueva orientación urbanística del periodo inaugurado en 1767, en Rio Grande do Sul, abandonando el modelo irregular propio de otras ciudades brasileñas. El trazado geométrico, riguroso, inserto en una superficie plana, es asolado en los meses de invierno por el viento minuano y por la humedad, característicos de este municipio (Luzzardi, *Desenhando Satolep...* 61). Esa geometría rigurosa es un rasgo constante en Ramil al referirse a Satolep, como también las alusiones al clima húmedo y frío, en que basó su ensayo donde expone otra cartografía.⁷¹

La gran riqueza que experimentó la ciudad de Pelotas estuvo vinculada a la producción de carne salada -charqui, o *charque*-, eso provocó que en poco tiempo los propietarios de tierras y los industriales cambiaran su residencia hacia el nuevo núcleo urbano; a partir de entonces se realizaron una serie de transformaciones en la ciudad, no solamente en lo referido a la infraestructura y a la ampliación del tejido urbano, sino en dotarla de monumentalidad. De esa manera una elite “charqueadora”⁷² construyó palacetes para vivienda, clubes y asociaciones para discusión política y eventos sociales, como también instituciones de beneficencia, utilizando mano de obra esclava para todos esos trabajos.

Henrique Luzzardi, en su trabajo sobre la construcción de la identidad visual de esta ciudad, explica que el apogeo de Pelotas se refleja en la plaza central de la ciudad, hoy llamada Praça Coronel Pedro Osório, en cuyo entorno se construyeron los principales predios públicos e importantes residencias de terratenientes y charqueadores, entre los años 1881 y 1926 (62). Ese fue el momento de producción del centro aristocrático de la ciudad, en que no solo se la dotó de un núcleo monumental, con edificios y construcciones importantes, sino también de un significado simbólico para la población: se trataba de transmitir la idea del poder político, económico e intelectual de

⁷¹ El ensayo titulado *A estética do frio* (Ramil, 2004) reeditado recientemente por Cosac Naify Editora, donde el estado de Rio Grande do Sul se ubicaría no al margen de Brasil sino en el centro de otra cartografía junto a Argentina y Uruguay, una cartografía del frío y de la milonga.

⁷² Llamada también con el apodo de “aristocracia del charqui” o “barones de la carne seca”, algunos de los cuales recibieron títulos nobiliarios a cambio de entregar esclavos, peones y caballos a la Revolución Farroupilha y a la Guerra del Paraguay (Santos, 1997).

los grupos dominantes de Pelotas. Luzzardi (62-3) apunta que en las últimas décadas del siglo XIX Pelotas fue el principal centro de la industria del charqui y del cuero, respondiendo por más de 70% de las exportaciones riograndenses; y su desarrollo económico y social tuvo condiciones similares a las de Porto Alegre y São Paulo. Esa época de opulencia debida a la producción de charqui, entra en declinación al finalizar la esclavitud en Brasil y con el surgimiento de la actividad de los frigoríficos.

Vários motivos concorreram para que Pelotas perdesse, a partir do final do século XIX, a posição de destaque no cenário estadual, cumprindo apenas um papel de centro de comércio e serviços regional. Moura (1998) aponta a decadência da indústria charqueadora (em decorrência da abolição da escravatura e, posteriormente, dos frigoríficos); o fechamento de Banco Pelotense em 1931; o decreto nº 1968, de 1940, que dificultou a implantação de indústrias na faixa de fronteira (incluindo Pelotas); e a substituição do transporte fluvial pelo ferroviário e, após, rodoviário, que tornou a região muito distante do centro do país e até mesmo do centro distribuidor do estado, Porto Alegre. (75-6)

La profesora Ester Gutierrez realizó una ardua investigación sobre el espacio pelotense en base a toda la documentación producida durante los siglos XVIII y XIX; su foco de interés fue la formación histórica del núcleo “charqueador” pelotense, considerado eje fundamental de la producción de los saladeros riograndenses en el siglo XIX. Ese trabajo constituyó su tesis de maestría, defendida en mayo de 1993, que llevó por título *Negros, Charqueadas & Olarias. Um estudo sobre o espaço pelotense*, y significó una gran contribución para el conocimiento de la historiografía de la producción esclavista en los saladeros y especialmente de la esclavitud colonial. En el prefacio, Mário Maestri destaca el aporte a una mejor comprensión de la historia de la formación de la estructura agraria de Rio Grande do Sul. “O detido arrolamento das charqueadas e dos charqueadores da região; a reconstituição e localização espacial do complexo saladeiril [charqueadas, tablada, logradouro público, passos, etc.] das margens do arroio Pelotas e do canal São Gonçalo; a descrição da estrutura e do funcionamento interno das charqueadas, etc.” (Maestri citado en Gutierrez 14)

O pólo charqueador escravista pelotense estava situado às margens do canal São Gonçalo e do arroio Pelotas. A implantação desse núcleo iniciou nas últimas duas décadas do século XVIII. Sua localização estava vinculada ao processo de disputa do território da bacia do rio da Prata. A contenda entre as duas potências ibéricas, fruto dos interesses mercantilistas nessa região, começou no século XV. Não se

envolveram apenas Espanha e Portugal no processo de ocupação do território banhado pelo rio da Prata e seus afluentes. Entre outros, participaram ingleses, africanos, brasileiros, *criollo*, piratas, Papas, padres da Companhia de Jesus, charruas, guaranis, holandeses, franceses. (Gutierrez 17)

Gutierrez revisa la ocupación de la actual Pelotas desde sus orígenes en la *sesmaria*⁷³ de Monte Bonito, lugar donde se había situado el núcleo del complejo saladeril pelotense, a comienzos de 1781, hasta que se consolidó como complejo fabril esclavista a finales del siglo XIX; de esa forma pudo reconstruir el espacio de producción pelotense desde un punto de vista marginal, porque “o lugar escolhido ficava à beira d’água, longe do conforto e dos prazeres gerados com a riqueza produzida, pelo trabalho servil, em seu interior” (15). El trabajo en los saladeros, donde trabajaban e intentaban sobrevivir los esclavos, se desarrolló em pésimas condiciones, muy lejos del lirismo cultural da vida urbana do conjunto charqueador. Esa denuncia está presente en *Satolep*.

Por aquellos tiempos en la ciudad de Pelotas, la actividad del charque ya se había consolidado en torno a las denominadas “charqueadas”, grandes propiedades rurales de carácter industrial, en las márgenes de los arroyos Pelotas, Santa Bárbara, Moreira y Canal São Gonçalo. El ganado provenía de todo el interior de Rio Grande do Sul, era introducido en Pelotas a través del Passo da Fragata y se vendía en el local de remates la Tablada, establecimiento ribereño. El relato de estas faenas está presente en la novela *Satolep* “As manadas sumiram da Tablada. (...) As charqueadas na beira do rio são apenas a face visível de um gigantesco matadouro subterrâneo, as pontas de um iceberg de bois degolados, que esse tabuleiro de ruas com belas moradias acoberta” (*Satolep* 127). Después de un detallado relato de todas las tareas que involucraban la carneada y fabricación del charque, plantea el contraste con la “nobleza” de una sociedad alimentada con la bárbara matanza del ganado.

Por Deus, que fedor, que cheiro insuportável! Fábricas de sabão, de velas e curtume também estão a pleno vapor embaixo de nós. Mas não devemos ficar nauseados. Respira fundo. Trata-se de nosso odor. Não podemos nos entregar à fantasia dos barões, condes e viscondes carniceros. Qualquer pobre-bicho que transite nestas ruas sente algo de aristocrático em seu andar. (...) lá vem a guria.

⁷³ Sesmaria: s. f. 1. Tierra inculta o abandonada. 2. Lote de tierra inculto o abandonado que los reyes de Portugal cedían a “sesmeiros” que se dispusieran a cultivarlo. Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 1578. Traducción nuestra.

Ela não é nada, mas julga-se uma delicada princesinha que leva pastéis de Santa Clara para a avozinha baronesa. Vamos trazê-la à realidade. (127-8)

En nuestro trabajo “La esclavitud borrada en el sur de Brasil. Vestigios de la presencia negra en *Satolep*, de Vitor Ramil”⁷⁴, hemos observado cómo esta novela, a pesar de recrear una parte de la historia de Pelotas, presenta escasos vestigios de un pasado esclavista; quienes levantaron la ciudad, pusieron en pie castillos, palacios y teatros, además de moldear las piedras que cubren sus calles fueron personas en situación de esclavitud. La “Princesa do Sul”, como fue su apodo en tiempos de esplendor, se expandió gracias a las fortunas amasadas con el trabajo en los saladeros, y allí el protagonismo en las tareas de matarifes, carneadores y saladores para la preparación del charque fue de los esclavos.

El nombre de Pelotas proviene de las embarcaciones realizadas con ramas de ceibo y forradas con cuero, que se utilizaban en los comienzos de la historia de la ciudad para atravesar el arroyo rumbo a los saladeros, mientras que el nombre creado para la ciudad ficcional -Satolep- posee connotaciones sonoras, sensoriales, despojado de cualquier resonancia del pasado, pero llenado de significado por medio de la figura del palíndromo, que al invertir la palabra tal vez estuviese invirtiendo el presente para evitar las “visões de Satolep em ruínas” contra las que lucha Selbor. El doble juego de imágenes se da a través de las fotografías del álbum de Pelotas y el relato de los varios narradores satolépticos, la simetría especular de la letra impresa y la representación visual que impulsan a Selbor a sentirse “permeado por las voces e imágenes de la ciudad”, y quién sabe si ese nombre que se vuelve sobre sí mismo no encierre el retorno obligado de Selbor a su lugar natal, predestinado a vagar por esas calles de nube y piedra de la fría Satolep sureña, después de haber transitado los lugares del calor, al norte.

Se separan, se alejan y vuelve a contraparte real, inestable imagen de una en otra, simetría y diacronía, especularmente. Las tres, la una capital de un país, concebida como fortaleza, inseparable de su río como mar; la otra pequeña y provinciana, solitaria en lo alto de una cuchilla, cielo limpio y diáfano; la tercera envuelta en niebla y

⁷⁴ Ferraris, Graciela. “La esclavitud borrada en el sur de Brasil. Vestigios de la presencia negra en *Satolep*, de Vitor Ramil”. Trabajo inédito realizado en 2012.

humedad, junto a la Lagoa dos Patos, enfrenta al tiempo desde sus eclécticas construcciones. Se reflejan en la otra pareciéndose bastante, por la intención de un demiurgo que las hizo “a imagen y semejanza” de la ciudad física que lo vio nacer.

Cargan en sí el peso de esa invención, por próximas o lejanas, en el espacio o el tiempo, han sido contadas desde una experiencia y, no raro, habrá quien intente comprobarlo, quien vaya a su encuentro buscando similitudes y diferencias sin haber advertido que en esa creación ha intervenido el propósito de su inventor de moldearlas con el lenguaje, que modeliza y crea un mundo. Sería como caminar las calles de Buenos Aires para encontrar “aquel” tango de Piazzolla, porque sentimos su música como la representación de la ciudad, el lenguaje que la modeliza; si bien es necesario tener en cuenta que son diferentes los pasos de quien habita una ciudad y de quien la visita. Los puntos de encuentro entre la ciudad real y la ideal, pensada y concretada e la ficción, inauguran una semejanza en que las leemos, las imaginamos, creemos conocerlas y salimos a sus calles escuchando a los narradores que nos hablaron de ellas. Pero como la imagen del capitoné, enseguida se separan y es hoy, en este siglo XXI que todo lo quiere unificar, al menos superficialmente, desde afuera, homogeneizando objetos y aspectos que ponen en peligro la anécdota pequeña de algo único sucedido en esa esquina, en ese rinconcito de ciudad para ser dicho contando “su alma”.

A esas tres corresponden las otras, las que probablemente serán recorridas detrás de un texto, o delante; identidad y diferencia estructurales, especularmente iguales pero desiguales cuando son superpuestas una sobre la otra (Lotman 36). Podría ser cualquier otra, pero es Montevideo la que leemos en Lavanda; Passo da Guanxuma no es sino Santiago, ex do Boqueirão; mientras que Satolep no deja dudas, en su condición de palíndromo de Pelotas. Para Lotman esas relaciones dialógicas se dan porque no se trata de sistemas idénticos, por lo que emiten textos diferentes; pero también porque el hecho de transformarse uno en otro, les garantiza a los textos una traducibilidad mutua; eso hace posible el diálogo, así la simetría especular es una “ideal ‘máquina’ elemental de diálogo” (Lotman 37).

Nombrando lugares, dando pistas, con más o menos anclajes, las tres espejan a su contraparte y con nostalgia, impotencia, amor o abandono son presentificadas en la escritura, que acerca un exilio, que entibia un recuerdo, que preserva en el tiempo.

CAPÍTULO IV

Discursos en circulación

En su teoría Lotman habla del poliglotismo de la cultura y de la realización de sus textos en por lo menos dos sistemas semióticos. Esta dimensión permite superar perspectivas más limitadas con que era evaluada la obra de arte, dado que ahora “hay puentes tendidos entre la estructura interna de la obra y los elementos contextuales que la rodean” (Gómez Redondo, *El lenguaje...* 143). Tomando el concepto de texto de su teoría y considerando como una de sus funciones la de formador de sentido, “para realizar una actividad generadora de sentido, el texto debe estar sumergido en la semiosfera” (Lotman 89) y debe entrar en contacto con otros textos, ya que “el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico” (Lotman 90).

Atendiendo al espacio rioplatense como la semiosfera objeto de nuestro estudio, podríamos observar, en el corpus elegido, una serie de discursos que definen sus rasgos identitarios, que delimitan el rango dentro del cual considerar un área de significación. La confluencia de hechos de la historia, de pueblos que habitaban este espacio, de capas de inmigración ibérica a partir del siglo XVI; africana, poco tiempo más tarde; italiana, centroeuropea y del este, desde mediados del siglo XIX; las lenguas y los dioses, los ritos y supersticiones, las comidas y los juegos, los bailes y cantos, todo iría a conjugarse en una mistura que generó su propio color, su decir, confiriéndole un cariz de identidad rioplatense, con matices variados pero singulares. En este caso trataremos solamente de cuatro discursos de la cultura presentes en los textos de los autores que estudiamos; son ellos el discurso de la historia, el de la lengua, de la arquitectura y de la música; debimos acotar y restringir nuestro estudio sólo a ellos para evitar que el trabajo se torne demasiado extenso, pero son consideraciones que pueden ser retomadas a futuro.

HISTORIA

*Mi bisabuelo era del sur del Brasil tenía esclavos pa' tirar pa' arriba
bisabuela guaraní, en la piel tenía marcas como crucifijos,
tuvieron hijos que se mezclaron con otros más,
otros menos que minuanes con aragoneses
se sacudieron de encima el mar...
Fernando Cabrera "Continuará"*

La imbricación experimentada en la historia de la región responde no solo a una problemática de tipo geográfica o espacial, sino a las condiciones de explotación e intereses existentes desde antes de la fundación de dichos espacios. Hubo, tanto por parte de España como de Portugal una sucesión de dominio sobre las tierras aledañas al Río de la Plata y demás territorios circundantes. Desde comienzos del siglo XVI, en que arribaron los primeros conquistadores

... portugueses y españoles, primero buscando el paso interoceánico hacia las islas de las especias, y luego las riquezas de la Sierra del Plata, recalaron en nuestras costas, ya como sigilosos navegantes, ya como representantes oficiales de las respectivas coronas. Y para llegar al Río de la Plata debían cabotear, una y otra vez, en la larga costa brasileña. (Vidart 73)

En un primer momento ese fue el único interés por estas tierras, denominadas por los europeos como "de ningún provecho", dado que no encontraron en ellas ni oro ni plata ni metales, y tan solo les servían como ruta de paso hacia el objetivo señalado anteriormente. Sin embargo, con el correr de los años, y de diversas bulas papales se pensó en estos territorios como posibilidad de agregar posesiones a ambas coronas ibéricas, para lo cual era necesario constituir un asentamiento. Así de a poco se fue configurando la "construcción de un Nosotros regional", según lo entiende Daniel Vidart al referirse a los europeos -españoles y portugueses, y sus respectivas narraciones-, que se lanzaron hacia el sur de América del Sur: "Habría una gran provincia territorial y cultural rioplatense cuya antepasada cifra interrogaremos a partir de los relatos de los viajeros que vivieron aquellas peripecias primerizas, de las cuales son tributarios los actuales pueblos del Brasil meridional, del Paraguay, del Oriente argentino y de nuestro territorio patrio" (101), en alusión a Uruguay.

Mientras en el resto de Hispanoamérica los conquistadores permanecieron unos años antes de lanzarse a la conquista de los imperios azteca, inca y alrededores, y en ese lapso buscaron adaptarse al nuevo mundo, aquellos que se dirigieron al Brasil y al Río de la Plata bajaron directamente desde la península ibérica⁷⁵ y su empresa fue el producto de las navegaciones trasatlánticas originadas a partir de ella.

Según la demarcación propugnada por el Tratado de Tordesillas (año 1494), el estado brasileño de Rio Grande do Sul debía pertenecer a España. Esa delimitación fue modificada por la acción de los *bandeirantes* paulistas, quienes ingresaban territorio adentro buscando mano de obra entre los indígenas, para posteriormente venderlos como esclavos a los ingenios azucareros del nordeste.

La estrecha relación que mantenían algunos de los reinos de la península ibérica entre sí, se continuará cuando hacia fines del siglo XV dan inicio a los viajes y descubrimientos de nuevos territorios; y atravesando el Atlántico la perpetuarán en tierra americana y muy especialmente en la región del Plata. Es una relación que inicialmente no se planteó como conflictiva dado que cuando los representantes de Castilla se establecen en Rio Grande do Sul con el propósito de ocupar el territorio, Portugal pertenecía a España. “O conflito surgiria por questões econômicas que diziam respeito ao apresamento de índios pelos bandeirantes paulistas e os objetivos dos jesuítas na sua obra missionária” (Constantino 25). Los “bandeirantes” pudieron capturar gran cantidad de indígenas en las misiones jesuitas.

Darcy Ribeiro (1922-1997) escribió un ensayo sobre la gestación del Brasil como pueblo; en él dice de la confluencia de los varios pueblos que se “enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo, num novo modelode estruturação societária” (*O povo brasileiro* 17). Esa reunión de matrices raciales, tradiciones culturales y formaciones sociales diferentes, desfasadas, dispares, como las define Ribeiro, dio lugar a un Brasil que se compone o estaría formado por muchos Brasiles, entre los que se encuentra el Brasil *sulino*, o sureño para nosotros, correspondiente a los estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina y Paraná. “O Brasil sulino surge à civilização pela mão dos jesuítas espanhóis, que fazem florecer no atual território gaúcho de missões a principal

⁷⁵ “Los españoles asentados en las islas caribeñas, antes de lanzarse a la ocupación de la gran masa continental, escondida tras las brumas de una geografía innominada y los fantasmas de las imaginaciones mitopoiéticas, realizan una previa aclimatación física y cultural en el mundo antillano. Este amañamiento va desde la asimilación de la alimentación amerindia al trato con el indígena, desde la tolerancia del calor al conocimiento de la gente, la flora y la fauna del entorno”. (Vidart 70)

expressão de sua república cristã-guaranítica” (Ribeiro, *O povo...* 370). Para el autor son dos las instancias que contribuyen a formar este Brasil, una es el hecho de contar con mano de obra esclava que originó una “población alterna local” como fueron los primeros gauchos, ellos serían la fuerza de trabajo en los territorios de las “vacarias”, o sea en la explotación del ganado vacuno. La otra instancia tiene que ver con la apropiación del ganado y del territorio de las Misiones por parte de brasileños quienes, además ejercían una asimilación “compulsória de grande parte da gente que nelas vivía” (Ribeiro 371). Por lo que resulta que la empresa colonial portuguesa fue el “motor fundamental” en la formación de este sector del país, ya que desde muy temprano tuvo el objetivo de llevar su hegemonía hasta el Río de la Plata. “Esse propósito buscado inicialmente pela operação bandeirante de conversão dos índios em mercadoria escrava, que estabeleceu o primeiro circuito mercantil transbrasileiro, corporificou-se, a seguir, com a instalação da Colônia do Sacramento no Rio da Prata” (Ribeiro 371).

La explotación del ganado fue un factor común en la región, a ambos márgenes del Plata, en sus praderas naturales el ganado se multiplicaba de manera prodigiosa, hecho que significó también una inestabilidad en la demarcación territorial, dado que permitía la invasión para “pastoreo” en el terreno del otro, o la apropiación de cabezas de ganado mediante el mismo procedimiento. A este respecto Ribeiro declara que los “gaúchos” brasileños tienen la misma formación histórica que los otros gauchos rioplatenses (374)

O principal contingente foi formado na própria região de Tapes por índios missioneiros guarani ou guaranizados pelos jesuítas e, posteriormente, mestiçados com espanhóis e portugueses. Outra fonte foi o núcleo neoguarani de paraguaios de Assunção, que se expandiu sobre os campos argentinos juntamente com o gado que ocuparia o pampa. Uma terceira fonte foi a prole dos portugueses instalados na Colônia do Sacramento (1680) no Rio da Prata. (Ribeiro 374)

Una parte de ellos se incorporaron mucho más tarde a la etnia brasileña debido a varios factores: la disputa de los paulistas por participar de la explotación de ese ganado, los intereses de portugueses y españoles por dominar la región del Río de la Plata y, principalmente porque el sur se convirtió en proveedor de mulas para la explotación del oro en la zona minera, trabajo llevado a cabo por los “tropiceros” (376).

En el corpus que estudiamos, el discurso de la historia presenta diferencias en cada caso; es ínfimo en *Dejemos hablar al viento*, y alude a hechos recientes de la historia uruguaya, como la dictadura iniciada en 1973, o la demolición del Mercado Viejo. En “Introdução ao Passo da Guanxuma” se menciona a un héroe indígena de la región, como piedra fundacional de la ciudad “O Passo da Guanxuma é também o corpo de um guerreiro tapuia enterrado entre vales e coxilhas, tão valente que nem mesmo embaixo da terra conseguiram arrancar-lhe das mãos o arco e a seta” (Abreu 71). El guerrero al que se refiere sería José o Sepé Tiaraju, quien resistió el avance de las tropas lusitanas por medio de una barrera formada en el puesto de São Tiago para impedir que se ejecutara el Tratado de Madrid, de 1750, que en su artículo XVI establecía que “os habitantes das Missões, juntamente com os jesuítas, deveriam abandonar o território da margem oriental do Uruguai, com seus bens móveis e semoventes, quando as povoações seriam entregues aos portugueses” (Constantino 33). Entonces se inició una guerra⁷⁶ para expulsar a los indígenas de ese territorio que pasaría a ser dominio de la corona portuguesa a cambio de la posesión de Colonia do Sacramento, al sur de Uruguay. En dicho conflicto bélico, españoles y portugueses se unieron contra los guaraníes hasta derrotarlos y someterlos. En uno de esos combates muere Tiaraju, en febrero de 1756.

En el corpus correspondiente a Satolep la historia marca una presencia mayor; en *Pequod*, una cita inicia el cuarto capítulo, en que el niño emprende viaje con su abuelo, desde la ciudad de Satolep rumbo a Montevideo

“Juan Dias de Solis partiu em outubro de 1515 para o hemisfério sul. A voz e o rosto de Fernando V, o Católico, apareceram-lhe com outra voz e outro rosto num crepúsculo de aurora. Na noite anterior sonhara com um rio de pássaros pintados”. Descoberto o Uruguay, eu jamais esqueceria as grades e sombras do Hotel Florida. “Este rio é um mar doce”, falou de Solis. Ao desembarcar na ilha de Martin García, foi morto a flechadas pelos índios. (61)

El niño relaciona conocimientos históricos que tiene de esa región con el nombre que dio origen al país vecino, “un río de pájaros pintados”⁷⁷ con el que, aparentemente,

⁷⁶ La Guerra Guaranítica, ocurrida entre los años 1753 a 1756. Bond, Rosana. “Guaranis desmentem libros e revelam nova história”, en *A nova democracia*. Revista digital, año VI, n° 40, febrero de 2008. Consulta en internet en enero de 2014. <http://www.anovademocracia.com.br/>

⁷⁷ Etimológicamente ‘Uruguay’ significaría “río de pájaros pintados”, y se le atribuyó ese nombre al río, que después daría nombre al país, cuando se constituyó como nación, una vez que dejó de ser la Banda Oriental del Virreinato del Río de la Plata.

había soñado Juan Díaz de Solís. Ya en la novela *Satolep*, a través de personajes de la vida real de Pelotas, y de hechos que ellos protagonizaron, está más entroncado el discurso de la historia a pesar de ciertos anacronismos intencionales que comete el autor al poner juntos en escena a personajes que no compartieron el mismo momento. Asimismo, remite a la presencia indígena del lugar “O ruído das charretes atrapalha, mas se prestares atenção escutarás o zunido das lanças buscando os jarretes de bois roubados no Uruguai, das facas descendo sobre suas cabeças espremidas no escuro” (127). Así es como toda la vida económica y social de Satolep surge de la formación de ese Brasil sureño que define Ribeiro; su principal motor económico dio origen a una aristocracia ganadera: “os barões do charque” que edificaron palacios y castillos.

LENGUA

*La palabra nos liga a toda la historia pasada y, al mismo tiempo,
refleja la totalidad del presente.*
Karl Mannheim

Los vaivenes experimentados en la historia del área objeto de nuestro estudio marcan desde sus inicios la convivencia de las dos lenguas ibéricas: el castellano y el portugués, que se suman a las lenguas habladas en el territorio al que arribaron, donde predominaba el tronco lingüístico tupí guaraní. Sucede que la configuración territorial de siglos pasados implicó el contacto de estas lenguas entre sí, y su persistencia en sectores diferentes de donde hoy podemos encontrarlos. El hecho de que Rio Grande do Sul haya pertenecido a la corona española, o a los *castelhanos*, como se les solía decir, influyó lingüísticamente en el portugués de ese estado brasileño, más acentuado aún este fenómeno en las zonas próximas a las fronteras. “Desde la fundación por Portugal de Colonia del Sacramento en 1680 para establecer un mojón fronterizo en su enfrentamiento de límites coloniales con España, la intervención lusobrasileña implicó injerencias y desbordes. Tuvimos ocupación portuguesa y ocupación brasileña” (Peyrou 156). El portugués “gaúcho” ha recibido abundantes préstamos del español rioplatense, o *platino*, principalmente en todo lo que constituye el habla rural.

Del mismo modo sucedió en el actual territorio uruguayo, antiguamente ocupado por portugueses; eso dio por resultado que a algunas palabras pertenecientes a ambos idiomas se les dé el mismo uso que en portugués y no del español rioplatense, como el

caso de “pronto”, que en portugués significa “listo”, en Uruguay es de uso muy frecuente siempre con esa acepción. Pero más marcado aún es el portugués hablado en el norte de este país, cercano a la frontera con Brasil; el estudio de este fenómeno determinó que en un primer momento se lo llamara dialectos portugueses del Uruguay, o DPU. Más tarde se consideró que dialecto suponía una categoría menor que lengua y se cambió la denominación por portuñol. Numerosos trabajos literarios del norte uruguayo están escritos en esta lengua o la representan a través de un personaje: ejemplo de ello son la negra Feliciano de *Chico Carlo*, de la escritora Juana de Ibarborou, natural de Melo; o la obra del poeta riverense Agustín Bisio⁷⁸.

Actualmente se reivindica como lengua y se propone la denominación de portugués uruguayo, en el que se distinguen cuatro variantes: artiguense, tacuareboense, melense y riverense. Muestra de esa reivindicación es el trabajo de jóvenes autores y cantautores uruguayos que emprenden una defensa de su lengua materna produciendo obras literarias y musicales en portugués uruguayo o portuñol, como es el caso de Fabián Severo, artiguense, con *Noite nu norte* (2011) y *Viento de Nadie* (2013), ambos libros de poemas; Ernesto Díaz, músico artiguense, con su primer trabajo discográfico *Cualquieruno* (2014) y Guta Leyes entre otros. En la nueva Ley de Educación de Uruguay se considera el portugués uruguayo como una de las tres lenguas oficiales, junto al español y al lenguaje de señas; convirtiendo al país en trilingüe.

Magdalena Coll estudió el habla de los esclavos africanos que llegaron a Uruguay⁷⁹; su trabajo significa un gran aporte para el conocimiento de uno de los componentes lingüísticos no europeos, o sea, el elemento indígena y el africano, en el panorama histórico de las lenguas en Uruguay. Según Coll las investigaciones sobre la evolución del español y el portugués en ese país tuvieron inicio en 1991 y 2002 respectivamente, y posibilitaron el análisis diacrónico de esas dos lenguas romances en territorio actualmente uruguayo (13); pero es escasa la información que se tiene acerca de las otras lenguas

⁷⁸ La obra de Bisio es exclusivamente poética y se resume en los dos tomos de su libro *Brindis Agreste* (1947 y 1955), además de poemas sueltos.

⁷⁹ La profesora Magdalena Coll ganó el primer premio en un concurso realizado en setiembre de 2008, cuyo tema fue “Contacto del español con lenguas africanas en el Río de la Plata. Enfoque histórico y lingüístico”, que luego daría lugar a la publicación que hemos consultado para esta tesis y que consta en la bibliografía.

Cumplido el período colonial como territorio español y el posterior de las guerras que culminaron con el logro de su soberanía, en nuestro suelo habían marcado presencia varias lenguas: el español de los conquistadores, el portugués propio de quienes disputaron con ellos la hegemonía sobre el mismo, el habla de los indígenas –los primeros en transitarlo- y varias de los africanos traídos forzosamente a vivir en esclavitud. (Obaldía, en Coll 9)

En su estudio Coll advierte sobre la presencia constante del idioma portugués, aunque en una variedad simplificada, en el ámbito del tráfico esclavista, durante el período en que fue dominado por los portugueses (30). Esa sería la razón por la cual “algunos esclavos negros introducidos en las colonias hispanoamericanas ya hablaban un portugués acriollado, que habían aprendido en las factorías portuguesas en África o en los mismos barcos negreros” (Lipski, citado en Coll 30). Más tarde, hacia fines del siglo XVII, otras potencias europeas comenzaron a tener más participación en este tipo de comercio, aunque mayoritariamente traficaban en zonas que habían estado bajo influencia portuguesa. “En el caso de los territorios hoy uruguayos hay que destacar que, si bien la época de tráfico no es de predominio portugués, se da una condición particular, que es el contacto territorial con el portugués por la frontera norte” (30). Coll también cita el caso de las fugas de esclavos brasileños que huían hacia la Banda Oriental y coloca ejemplos de anuncios de la prensa de la época en que se denuncian esas fugas, donde abundaban las referencias a esclavos hablantes de portugués. Esta es otra vía de entrada de la lengua portuguesa en un territorio que iría a definirse como hablante de español.

(...) la lengua brinda al historiador algunas de las claves más valiosas de la experiencia social. La lengua registra toda la gama de actividades y perspectivas de un pueblo; conserva las tradiciones y da cabida a los temas del momento; todos la usan y moldean, el plebeyo y el patricio, el iletrado y el erudito; pinta el extenso panorama de la sociedad así como sus pormenores. La lengua es heteroglosa de pies a cabeza. Representa la coexistencia de contradicciones socio-ideológicas entre el presente y el pasado, entre épocas pasadas, entre los grupos ideológicos de hoy, entre tendencias, escuelas y círculos distintos, todo ello de manera tangible. (Morse, *Resonancias...* 29-30)

De acuerdo con la cita de Morse es posible percibir cómo esa “experiencia social” se manifiesta a través de la lengua en la semiosfera rioplatense que estudiamos; la “coexistencia de contradicciones” que él menciona imprime su marca y le dota de un

rasgo propio principalmente si tenemos en cuenta de que es una gran área caracterizada por la presencia de un actor social como fue el gaucho que, como indica Darcy Ribeiro, tuvo idéntica formación histórica que los del resto del Río de la Plata, dado que todos “surgem da transfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres guarani” (*O povo...* 374). Según Sérgio Buarque de Holanda “A toponímia guarani de todo o território das Vacarias del Mar (o Uruguai de hoje) e a documentação histórica (...) indicam que esses gaúchos falavam melhor o guarani do que o espanhol” (*Raízes do Brasil* 108-18); de esa forma eran culturalmente más cercanos a los paulistas de los XVI y XVII y a los paraguayos modernos en el lenguaje, la manera de adaptarse a la naturaleza, de proveerse un sustento, en su visión de mundo, y formas de asociarse (Ribeiro 375). Con posterioridad esa matriz guaraní se dividió para reunirse a las nacionalidades emergentes como argentinos, uruguayos, paraguayos y brasileños (376); entonces esos gauchos no se identificaban con los españoles o los portugueses, pero tampoco se consideraban indígenas, y constituyeron una etnia naciente, uniformada culturalmente por las actividades pastoriles, por la unidad de la lengua, y las costumbres y usos que tenían en común⁸⁰.

Tais eram: o chimarrão, o tabaco, a rede de dormir, a vestimenta peculiar caracterizada pelo chiripá e pelo poncho; as boleadeiras e laços de caça e de rodeio; as candeias de sebo para alumiar e toda a tralha de montaria e pastoreio feita de couro cru; a que se acrescentaram as carretas puxadas por bois, os hábitos de consumo do sal como tempero, da aguardente e do sabão e a utilização de artefatos de metal, principalmente a faca de carnear, as pontas das lanças, as esporas e freios e uns poucos utensilios para ferver e cozinhar. (Ribeiro 376)

El antropólogo Darcy Ribeiro vivió en Uruguay durante su exilio motivado por el golpe militar de 1964 en Brasil, y tuvo activa participación en la vida cultural uruguaya: en la universidad, en el semanario *Marcha*, en proyectos editoriales junto a Ángel Rama. Este último, basándose en las investigaciones de Ribeiro, expresó que “el estado de Rio Grande do Sul muestra vínculos mayores con el Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su propio país”. La cita es de Rosario

⁸⁰ (Tales como el mate, el tabaco, la hamaca de dormir, la vestimenta peculiar caracterizada por el chiripa y el poncho; las boleadoras y lazos de caza y rodeo; las velas de sebo para alumbrar y todos los enseres de montar y pastoreo hechos de cuero crudo; a lo que se agregan las carretas tiradas por bueyes, los hábitos de consumo de sal y condimentos, el aguardiente y el jabón y la utilización de artefactos de metal, principalmente el cuchillo de carnear, las puntas de lanzas, las espuelas y frenos y unos pocos utensilios para hervir y cocinar.) Traducción nuestra.

Peyrou, en su artículo sobre la frontera norte uruguaya⁸¹ (*La frontera norte...* 157) donde analiza los vínculos culturales que en diferentes momentos se establecieron entre ambos países.

La escritura de Caio Fernando Abreu es considerada de temática urbana, sucede en grandes ciudades y generalmente se desconoce en cuál de ellas se desarrollan los hechos, pero el autor suele dejar vestigios que permitirían inferir el escenario, generalmente lo ha hecho a través de la lengua: gran parte de su obra se sitúa en São Paulo, pero cuando su intención ha sido colocar sus relatos en Río Grande do Sul hay marcas del habla provinciana, ya sea del interior, como el caso de Passo da Guanxuma, como de la capital, Porto Alegre; por lo tanto el discurso de la lengua de Rio Grande do Sul, del interior y de un tiempo pasado está muy presente en Passo da Guanxuma⁸². Así es como en “Introdução ao Passo da Guanxuma” encontramos palabras y expresiones propias del sur, “Nos baixos úmidos até em tempo de seca, a piazada⁸³ barriguda cata agrião e girinos pelos banhados e, dizem, até mesmo algum sapão rajado para feitiço de Madame Zaly, um pila⁸⁴ cada...” (69-70).

Uno de los cuatro puntos referidos, de entrada o salida a la ciudad, hacia el norte corresponde a las sangas. La presencia de “sangas” denota el paisaje sureño de Brasil, dado que *sanga* es palabra que deriva de ‘zanja’, del español rioplatense y designa, en los estados de Rio Grande do Sul y Santa Catarina, a un pequeño arroyo que se seca fácilmente⁸⁵. “Passada a meia dúzia de casas dos domínios de La Morocha, só a dela de material, com parreira nos fundos e hibiscos vermelhos na frente, à esquerda e à direita do outro vale em que a estrada do norte afunda num pontilhão de madeira, estendem-se os lajeados e a sanga Caraguatatá” (68). Ésta es la única mencionada con nombre propio, de ella se cuenta “Os lajeados são muitos, a sanga Caraguatatá desdobra-se secreta e lenta entre pedras, algumas tão altas que podem ser usadas como trampolim, e

⁸¹ Peyrou, Rosario. *La frontera norte en el imaginario cultural*. Panel Fronteras móviles: español, portugués, portuñol. Revista uruguaya de Psicoanálisis (en línea) (113): 156-167. 2011

⁸² Todos los términos propios de Rio Grande do Sul han sido consultados en Fischer, Luís Augusto. *Dicionário de Porto Alegre*. En todos los casos hemos realizado la traducción de dichos vocablos.

⁸³ Piazada: colectivo genérico de niños, de cualquier sexo. *Op. Cit.*, pág. 210. Piá: niño, gurí, especialmente de sexo masculino. *Op. Cit.*, pág. 209.

⁸⁴ Pila: unidad de moneda en Porto Alegre; cuando la inflación convertía a la unidad de mil en algo banal, éste pasa a ser un pila. Es invariable: “um pila, dois pila ou mil pila”. *Op. Cit.*, pág. 211.

⁸⁵ *Novo dicionário da língua portuguesa*, pág. 1545. Traducción nuestra.

para quem tiver coragem de entrar pelo mato cerrado onde, dizem, até onça tem, revela praias de águas cada vez mais cristalinas, que pouca gente viu” (69). Aparentemente sería un nombre que el autor atribuye a una sanga en especial, pero sería creado por él. En la entrevista que realizamos al dr. Amaral Pinto, él nos informó que Caraguatatá no corresponde a ninguna sanga ni lugar de Santiago, pero que sí existe una planta espinosa llamada “caraguatá”, palabra proveniente del tupí que significa “tallo con espinos”, y que designa a varios géneros de la familia de las bromeliáceas, es originaria de Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina. Arriesgamos la hipótesis de que “caraguatatá” podría aludir a un grupo numeroso de estas plantas, atendiendo a que la repetición de la última sílaba en idioma guaraní pluraliza la palabra y considerando que el tupí-guaraní fue una familia lingüística ampliamente difundida en América del Sur, principalmente en territorio brasileño. Sin embargo, en el norte de Uruguay corresponde al nombre de una localidad, ubicada sobre la Cuchilla de Caraguatá, entre el río Negro y el arroyo Caraguatá, en el fronterizo departamento de Tacuarembó. La poeta uruguaya Circe Maia, actualmente con residencia en ese lugar, menciona dicho arroyo en el poema “Sobre el Caraguatá”, publicado en su libro *En el tiempo* (1958), y años más tarde su “Poemas de Caraguatá”, forma parte de una nueva publicación, *Dos voces* (1981). El nombre de Caraguatá también aparece en la canción “Urugua y”⁸⁶, de Rubén Olivera, donde se intenta abarcar la extensión del territorio uruguayo aludiendo, en cada estrofa, a nombres de la flora, la fauna y la toponimia, abundante en palabras de origen indígena: “Paysandú, Chuy, Tacuarembó / Guaviyú, Cuareim, Batoví / Caraguatá, Ytuzaingó, Urugua y” (Olivera 2009).

Volviendo a los relatos situados en Passo da Guanxuma, en la novela *Onde andaré Dulce Veiga?* el narrador llega a una pensión buscando a Dulce Veiga, como él oriunda del Passo y llama a la puerta “Bati palmas, três vezes, quase gritei *ô de casa!* como era hábito, antigamente, no Passo da Guanxuma. Hoje não sei, fui embora de lá” (Abreu, 2007: 218). Esa forma de llamar aparece en la novela *Satolep* “Bati algumas vezes na porta, terminando por abri-la eu mesmo, ao desconbrir que não estava trancada. Gritei um ‘ó de casa’ da soleira. Como não obtive resposta, resolvi entrar”

⁸⁶ “Urugua y” alude al nombre originario del río Uruguay, que significa algo así como “río de los pájaros pintados”. En guaraní “y” significa “agua”, por eso es posible encontrar un gran número de ríos de esta región con su nombre terminado en “y”. Rubén Olivera, autor de la canción, separa la “y” tónica al cantar, como si la estuviera pronunciando en su lengua original. Citamos en la bibliografía los datos del CD que grabó junto a Diego Kuropatwa y que utilizamos para nuestro trabajo.

(Ramil 160); y también en el poema de João da Cunha Vargas “Último pedido”, hecho milonga por Vitor Ramil y editadas en su disco Ramilonga: “Vou me juntar lá no céu / Onde só Deus bate asa / não quero dar ô de casa / que a porta grande se tranque / que me espere no palanque / churrasco gordo na brasa” (Ramil 1997). Los poemas correspondientes a esas milongas, por pertenecer al mundo campero del sur de Brasil evidencian una gran cantidad de vocablos gauchescos comunes a este país, a Argentina y Uruguay; tal es el caso de “Poncho e laço na garupa / do pingo quebrei o cacho / dum zaino negro gordacho / assim me soltei no pampa / recém apontando a guampa / pelito grosso de guacho” (“Gaudério”, poema de Cunha Vargas); o “E a trotezito no mais / fui aumentando a distancia / deixar o rancho da infancia / coberto pela neblina / nunca pensei que minha sina / fosse andar longe do pago / e trago na boca o amargo / dum doce beijo de china” (“Deixando o pago”, poema de Cunha Vargas). Sólo es una mención a la lengua del campo *gaúcho* presente en las milongas, pero no nos dedicaremos especialmente a ellas aquí.

Otras marcas del portugués de Rio Grande do Sul presentes en la escritura de Abreu, principalmente se advierten a través del uso del “tu”: “Tu não avisou que vinha”, “Tu está mais magro”, “Onde é que tu te meteu criatura?” en el cuento “Linda, uma história horrível”; “Tu é muito criança”, “tu já soube?”, “Uma guria bonitinha. Meio espevitada, mas jeitosinha”, “Pois rachou, ué? Que nem porongo no sol” en “O destino desfolhou” que también presenta un diálogo en español, porque La Morocha es paraguaya: “El hermano de Tónico? –ela perguntou, oferecendo a cuia de mate novo (...) Entonces, eres tu? Bien que el me tenía hablado, muy guapo”; aquí observamos rasgos de portuñol, en la ausencia de acentos en “tu” y “el”, y en la construcción del tiempo compuesto que en español se forma con el verbo “haber” y no “tener” como en el portugués de Brasil, y sería “el me había hablado”. Respecto del personaje, La Morocha “uma paraguaia meio índia de olhos verdes estreitos de cobra e cuia de mate novo sempre entre os dedos cheios de anéis”, como la presenta Abreu en “Introdução ao Passo da Guanxuma” y que aparece en este cuento hablando con el narrador, es difícil no pensar en la canción⁸⁷ que tuvo reconocida versión de Tita Merello. En el cuento “Pequeno monstro”, que tiene lugar en Tramandaí, una playa del sur los diálogos entre

⁸⁷ “La Morocha” [1905], de Ángel Villoldo y Enrique Saborido.

los personajes denotan el hablar sureño: “Aí de repente despencou uma baita⁸⁸ estrela cadente”, “... não implica com o guri, criatura”⁸⁹, “... e o Pai falou tira as aspas do prato, guri, também que coisa, parece um bugre”⁹⁰, “... apesar de estar meio borracho”⁹¹, “pra mim ler, pra mim ouvir, pra mim gostar” es una forma coloquial en que el objeto indirecto “mim” substituye al pronombre personal “eu” de la primera persona del singular que debería ir como sujeto de la oración, entonces sería “pra eu ler, pra eu ouvir, pra eu gostar”, lo que en español traduciríamos en presente del subjuntivo “para que yo lea, para que yo escuche, para que me guste”. Según comentaba Ruy Krebs “O Caio sempre comentou a influência do idioma espanhol na nossa cultura. Nossa infância em Santiago nos aproximou bastante do idioma espanhol, pois ouvíamos muita música argentina (tangos), paraguaia (guarânias) e mexicana (boleros e rancheras). Também os filmes mexicanos que assistíamos nos influenciaram bastante” (e-mail recibido en 2008).

En el otro extremo de Rio Grande do Sul, Ramil elige el uso del “tu”. Cabe aquí una referencia al uso y al tratamiento, en portugués, de la segunda persona, del singular o del plural, hacia la que se dirige el yo enunciativo. En un tratamiento formal, quien habla se dirige a “o senhor/a senhora”, equivalente a “usted”, y a “os senhores/as senhoras”, a “ustedes”; se presenta cuando entre los hablantes hay cierta distancia motivada por una jerarquía dada por la edad, el cargo laboral, etc. En un tratamiento informal, se apela al uso de “você”, equivalente a nuestro “usted”, y en plural “vocês”, o “ustedes”. Respecto al “tu” es usado sólo en algunos estados brasileños, entre ellos Rio Grande do Sul, en dos formas que diferencian según se trate de lengua oral o escrita: en ésta última el “tu” irá seguido del verbo en segunda persona del singular, como en “se (tu) *fores* acender uma vela para o Negrinho, não *deixes* de lhe oferecer um pouco do fumo” (*Satolep* 95); pero en la oralidad la segunda persona del singular “tu” va acompañada del verbo en tercera persona del singular, que en el ejemplo anterior sería “se (tu) *for* acender uma vela para o Negrinho, não *deixe* de lhe oferecer um pouco do fumo”; esta forma es muy habitual en Rio Grande do Sul para la lengua hablada.

⁸⁸ Baita: grande. Se usa para dar énfasis, porque no se trata de ninguna medida muy obvia. De amplio uso en el sur, siempre con la misma forma, sin variar la concordancia. *Op. Cit.*, pág. 44.

⁸⁹ Criatura: usado como vocativo, en medio de una frase para dar énfasis, para lamentar o solidarizarse. *Op. Cit.*, pág. 89.

⁹⁰ Bugre: término genérico para los indios del sur, si bien es antiguo actualmente se usa. *Op. Cit.*, pág. 63.

⁹¹ Borracho: directo del español “el que bebió mucho”. En portugués es “bêbado” o “gambá”. *Op. Cit.*, pág. 59.

En *Satolep* la segunda persona a la que se dirige el enunciador siempre es un “tu”, cuando los personajes ya se conocen entre sí, pero ese “tu” es usado como en la forma escrita aun en la reproducción de un diálogo. Denota una intención del autor el hecho de colocar una marca lingüística propia, aunque no exclusiva, del sur; pero parecería haber cierta contradicción en seguir las reglas de la escritura aun cuando los personajes dialogan. *Satolep* es un largo relato en que un narrador en primera persona se dirige a “os senhores”, un grupo de médicos que lo rescatan de la calle “Ao me recolherem das ruas, os senhores me imaginavam deteriorado por devaneios interiores? Pois eu estava íntegro, como agora, destituído de sombras à luz do dia, tal qual os ladrilhos recém-colocados na calçada do Clube Caixeiral, onde me encontraram” (16). También interactúa con otros personajes que encuentra en la ciudad, recién conocido como el Cubano, a quien trata con formalidad: “O senhor já tem onde se hospedar? Deseja alguma indicação? Sou cubano e vivo em Madri, mas venho com frequência a Satolep. Conheço bem a cidade” (21); o tratándolo de “tu” por tener menos edad, como el Rapaz, “E me perguntou: ‘Por onde andavas tão cedo, que estás com a máquina a tiracolo?’ ‘Fotografava algumas fachadas. Vim da Paysandú direto para cá. Satolep me pareceu tão frágil. Toda esa elaboração, toda essa simetria...’, divaguei” (119).

ARQUITECTURA

El espacio arquitectónico vive una doble vida semiótica. Por una parte, modeliza el universo: la estructura del mundo de lo construido y habitable es trasladada al mundo en su totalidad. Por otra, es modelizado por el universo: el mundo creado por el hombre reproduce su idea de la estructura global del mundo. A esto está ligado el elevado simbolismo de todo lo que de uno y otro modo pertenece al espacio de vivienda creado por el hombre. (Lotman, *Semiosfera III...* 103)

La arquitectura leída como texto de la cultura no debe pensarse como lo estrictamente arquitectónico, sino en dos dimensiones, dado que existe una correlación entre las construcciones y la semiótica de la serie arquitectónica, o sea, toda la suma del simbolismo cultural (Lotman 105). Esa serie comprende la semiótica de la vida cotidiana, religiosa, mitológica, el ritual. “Entre la modelización geométrica y la creación arquitectónica real existe un eslabón mediador: la vivencia simbólica de esas

formas que se han depositado en la memoria de la cultura, en los sistemas codificantes de ésta” (105). Esto se relaciona muy estrechamente con la forma en que son percibidos y experimentados estos textos de la cultura. Si tomamos, por ejemplo, un lugar emblemático como podría ser en el caso de una de nuestras ciudades, la Rambla de Montevideo. Creada entre los años 1923 y 1935, como espacio público que es resulta un punto de encuentro de experiencias, donde “se cruzan de modo único diferentes historias de muy diferentes duraciones: historias políticas, técnicas, urbanas, culturales, de las ideas, de la sociedad; se trata de una encrucijada” (Gorelik, *La grilla...* 21). O sea, por el hecho de estar atravesado por una experiencia social que el mismo espacio organiza y configura: quien elige la Rambla está, por muy diferentes razones, eligiendo la experiencia de ciudad y río en un mismo acto. Y si pensamos en “la vivencia simbólica” depositada en la memoria de la cultura no nos puede extrañar que en buena parte de la obra de Onetti, la Rambla aparezca como escenario sin que el nombre de la ciudad haya sido mencionado; como tampoco nos debe extrañar que en la película uruguaya *El dirigible*⁹², que Pablo Dotta hiciera en homenaje a Onetti, los últimos minutos las acciones se sucedan en la Rambla montevideana, y que la protagonista se aleje caminando por ese lugar desde la chimenea que se encuentra a la altura de Barrio Sur, el barrio de Onetti, mientras pronuncia las palabras “he mentido, he mentido”, en las que podría escucharse a la voz del escritor uruguayo.

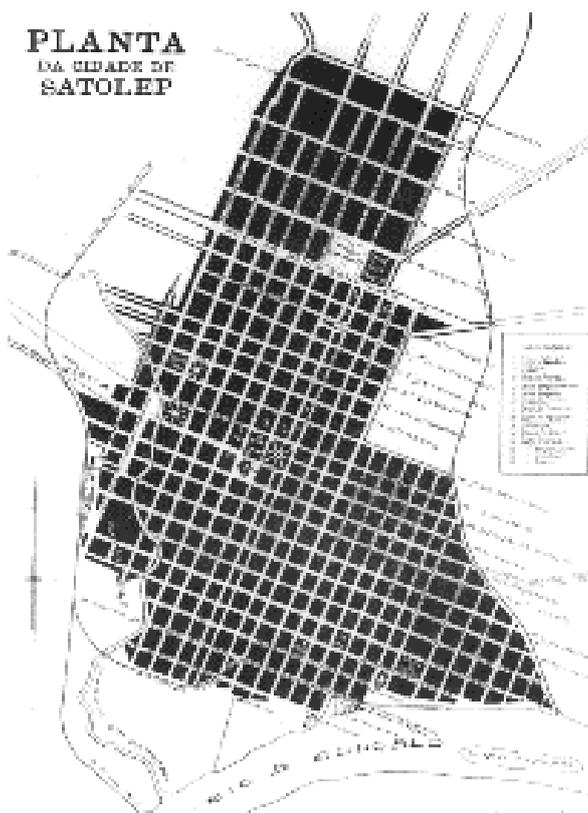
Lotman destaca una particularidad que se da en la arquitectura y no en otros textos de la cultura; considerando que “un aspecto importante del diálogo interno de la cultura se forma históricamente” (104), observamos como se encuentra una tradición que precede y una nueva forma estructural que se desarrolla sobre ese fondo, que resulta en la coexistencia de pasado y presente en el mismo tiempo presente. Por eso, la ciudad es tiempo presente e incluso su pasado puede ser vivido sólo como presente y, lo que se conserva del pasado en ella queda incrustado en lo que muestra como pura actualidad (Sarlo 148). En otras manifestaciones, como la música, la literatura, la pintura, lo pretérito queda en la memoria de la cultura, deja sus huellas; esto no ocurre del mismo modo en la arquitectura, en que “con gran frecuencia los edificios viejos son demolidos

⁹² Estrenada en julio de 1994, poco después del fallecimiento de Onetti; en *El dirigible*, una periodista francesa llega a Montevideo y dice haber entrevistado al escritor, quien le habría confesado su intención de retornar al país, luego de un prolongado exilio en España. En esta película se muestran además, otros lugares como el palacio Salvo, el parque Rodó, la plaza Independencia; en todo momento se juega con la dualidad verdad-mentira, realidad-ficción, íconos de la escritura onettiana.

o son reestructurados por completo” (Lotman 104). Contra ese borramiento del patrimonio arquitectónico trabaja Selbor, el narrador de *Satolep*, registrando con su cámara porciones de ciudad para que permanezcan, en un rescate de la memoria que emprende Ramil, trayendo a la misma escena a protagonistas de la vida cultural pelotense.

Respecto de la forma de establecerse los europeos en América, Sérgio Buarque de Holanda en su obra *Raízes do Brasil*, compara la colonización llevada a cabo por los portugueses y los “castelhanos”, en el capítulo llamado “O sementeiro e o ladrilhador”. La figura del sembrador (semeador) corresponde al portugués, que llegó a suelo americano buscando una riqueza fácil, y se contrapone con la del constructor, albañil (ladrilhador) que vino a estas tierras con un proyecto que le permitiera asegurar el “predomínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas”. Un instrumento que posibilitaría ejercer esa dominación fue la fundación de ciudades, de ahí la denominación que Buarque colocó a los colonizadores españoles en el mencionado capítulo. Según explica, fueron el interés y la previsión lo que guió la fundación de ciudades españolas en América.

Uno de los aspectos que muestra una marcada diferencia entre la colonización española y la portuguesa fue el trazado de las ciudades, ya que en su mismo diseño es posible verificar un “esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta” (*Raízes...* 62). Ese plano regular habría surgido de la pretensión por ordenar y dominar el mundo conquistado, y no respondiendo a una idea religiosa como sucedió en las ciudades del Lacio y, posteriormente, en las ciudades de las colonias romanas, que siguieron un rito etrusco. “O traço retilíneo, em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem essa deliberação. E não é por acaso que ele impera decididamente em todas essas cidades espanholas, as primeiras cidades “abstratas” que edificaram europeus em nosso continente” (*Raízes...* 62).



Sin embargo, el trazado de la ciudad de Pelotas corresponde al damero de la urbanización hispana en América, y no al irregular que seguía la topografía del terreno, realizado por los portugueses en Brasil. Esto también la sitúa dentro de esta semiosfera rioplatense, en que comparte rasgos distintivos poco comunes o no habituales en el resto del país. “No Rio Grande do Sul, quase a totalidade das cidades fundadas no século XIX, por diversas razões (defesa, colonização, ocupação da fronteira, aglutinação da população dispersa) utilizaram o plano em tabuleiro de xadrez” (Yunes, 1995, citado en Rodrigues Soares). Ese mismo proceso tuvo lugar en las ciudades de la región pampeana argentina. En la fundación de la ciudad de Pelotas es posible encontrar condiciones muy similares a las de las ciudades pampeanas: su origen en la explotación ganadera, la presencia de grandes propietarios de tierras, características naturales semejantes. En *La ciudad pampeana*, su autor Randle (1977)

realiza una exhaustiva investigación histórica e geográfica buscando as razões da uniformidade do traçado das cidades pampeanas. Desta maneira, destaca a importância das condições naturais (a topografia plana), históricas (a continuidade de aplicação de determinado tipo de traçado), socio-econômicas (o domínio da propriedade da terra), políticas e administrativas (as determinações da legislação), além das propriamente “urbanísticas”, como a possibilidade de divisão e a facilidade de extensão da cidade preservando o mesmo desenho e o mesmo tipo de parcelamento do solo (Randle 37-60, citado en Rodrigues Soares).

Randle estudia un buen número de planos de ciudades argentinas y encuentra en ellas diversos elementos que clasifica en: elementos nucleares, tales como la Plaza central, los edificios a su alrededor, la calle comercial y la estación ferroviaria; elementos de circulación que incluyen las vías del tren, los caminos y el bulevar, y los elementos periféricos conformados por el cementerio, el matadero y el “remate-feria”;

todos ellos desempeñaron un papel fundamental en la expansión de estas ciudades (Randle 80-98, citado en Rodrigues Soares). A este último ítem corresponde en Pelotas la feria de la Tablada, una amplia plaza que concentraba las relaciones de compra y venta del ganado, involucrando a estancieros y productores del charque; estaba situada hacia el sur, cerca del núcleo de la ciudad. En la novela *Satolep*, ocupa el relato de una de las páginas negras, en que la voz de un narrador anónimo cuenta de la que fuera principal actividad de la ciudad, impulsora de su bienestar económico

“Estamos em abril. As manadas sumiram da Tablada. Sentes o cheiro de carniça no ar? Ele sobe por entre as pedras do calçamento das ruas, brota do piso das casas de comércio. As charqueadas na beira do rio são apenas a face visível de um gigantesco matadouro subterrâneo, as pontas de um iceberg de bois degolados que esse tabuleiro de ruas com belas moradias acoberta” (Ramil 127)

Es en esta novela donde la ciudad está colocada en primer plano, se destaca en sus formas y sus construcciones, es escenario y protagonista; ella y también la casa que alquila Selbor para vivir y armar su estudio de fotografía. Todos los espacios tienen una preponderancia que ya se prefiguraba en *Pequod*, pero que se muestran con más densidad en *Satolep*, como si todos y cada uno de ellos necesitara de un tiempo para ser contado, una razón para estar ocupando renglones en esta historia.

Es marca identitaria de la ciudad de Satolep, “A cidade toda, ruas retas e planas, dava vazão à harmonia” (89) en la novela homónima; en la nouvelle *Pequod* “Luzes indefinidas sinalizam as ruas retas que se cruzam até a margem de um rio silencioso que se aproxima sem ser visto (*Pequod* 27); con plano publicado en la web, en una página que muestra los primeros esbozos de escritura que Ramil realizó sobre las fotografías del álbum de Pelotas, que más tarde darían origen a la novela sobre la ciudad. El plano mencionado es de Pelotas, pero ha sido modificado con el nombre invertido, en la parte superior del trazado rectilíneo. El trazado urbano de Pelotas responde al damero de las ciudades hispanoamericanas, aunque se constata como diferencia el hecho de que la Catedral se encuentra apartada de la plaza principal, llamada General Osório, que hoy ocupa el centro de la ciudad. Sin embargo, la Catedral está ubicada frente a la pequeña placita cercana al puerto, en ese caso podría relacionarse con el trazado urbano hispanoamericano “Quando em costa de mar, essa praça ficaria no lugar de desembarque do porto; quando em zona mediterrânea, ao centro da povoação”

(*Raízes...* 63). Ese esquema rectangular procede de los principios racionales y estéticos de simetría que el Renacimiento instauró, inspirándose en los ideales de la Antigüedad “O traçado geométrico jamais pôde alcançar, entre nós, a importância que veio a ter em terras da Coroa de Castela: não raro o desenvolvimento ulterior dos centros urbanos repeliu aqui esse esquema inicial para obedecer antes às sugestões topográficas” (75-6).

Passo da Guanxuma no responde al trazado de damero llevado a cabo por la urbanización hispana, y la descripción que Abreu realiza de la ciudad en “Introdução ao Passo da Guanxuma” se corresponde con el texto de la legislación de las Leyes de Indias, que regía respecto de las fundaciones de ciudades, citado por Buarque de Holanda.

A construção da cidade começaria sempre pela chamada praça maior. (...) A forma da praça seria a de um quadrilátero, cuja largura correspondesse pelo menos a dois terços do comprimento, de modo que, em dias de festa, nelas pudessem correr cavalos. (...) A praça servia de base para o traçado das ruas: as quatro principais sairiam do centro de cada face da praça. De cada ângulo sairiam mais duas, havendo o cuidado de que os quatro ângulos olhassem para os quatros ventos. (*Raízes...* 63)

Abreu también comienza su relato a partir de la plaza principal de Passo da Guanxuma, más precisamente desde la iglesia situada en frente. No hay otra referencia a la disposición urbana de Passo da Guanxuma ni a sus construcciones; sí a su topografía, de cuchillas, de relieves ondulados donde el aire, los vientos circulan con libertad; imágenes claras, soleadas, límpidas, como el cielo del Passo; imágenes luminosas en oposición a las del lugar desde donde se enunciaban esas evocaciones.

Una particularidad de la arquitectura, rasgo que según el análisis de Marina Waisman se podría considerar de larga duración⁹³ es, en Argentina “la estructura organizativa básica de la casa-chorizo, y su derivación en el edificio en altura” (*El interior...* 63). Esa organización estructural se debe a ciertas modificaciones que sufren elementos estructurales por

⁹³ Duración: categoría utilizada por los historiadores económicos y que Fernand Braudel introduce en el estudio histórico para aludir a las diferencias de duraciones de los fenómenos históricos. De acuerdo con eso habría una corta, una media y una larga duración. A esta última Braudel denomina historia estructural y, en Arquitectura “se correspondería con la historia urbana, con algunos códigos lingüísticos, como el de los órdenes clásicos, con ciertas ‘invariantes’ nacionales o regionales, con ciertos tipos arquitectónicos (tanto formales como estructurales, funcionales, etc.)”. (Citado en Waisman 56).

cambios en el parcelamiento de las ciudades; la casa de origen colonial con su sucesión de patios centralizados en un eje, se partirá para convertirse en la ‘casa-chorizo’ al subdividirse los lotes de la ciudad antigua. Nacerá así una nueva tipología, cuya persistencia no podrá ser muy larga en el centro de las ciudades por la densificación y edificación en altura, pero que permanecerá en los barrios y centros menores durante largo tiempo. (57-58)

Sin embargo, la casa-chorizo sólo en Buenos Aires ha sido predominante con ese nombre, si consideramos su origen podemos constatar que pertenece al área rioplatense. Dentro del corpus que estudiamos, una construcción de este tipo es visitada por Selbor (*Satolep*), con la intención de alquilarla para establecer allí su vivienda y estudio de fotografía. La descripción corresponde a la casa de la infancia del autor, según lo manifestó en la entrevista personal que le realizamos en mayo de 2011. Es uno más de los elementos autobiográficos presentes en *Satolep*: efectivamente Ramil vivió fuera de Pelotas, en Porto Alegre algunos años y después cinco años en Rio de Janeiro, es ahí cuando decide volverse al sur, a su lugar natal y lo concreta. Además, emprende la tarea de recuperar, para habitarla, la casa donde había vivido hasta los cuatro años. “Para mim foi importante ter saído, vivido em outros lugares, principalmente no Rio. Consegui ver as coisas de longe. Mas a verdade é que não me imagino morando em outro lugar que não seja esta casa” declaró el escritor y músico a Patrícia Lima en una nota⁹⁴ para el suplemento Cultura, del diario Zero Hora de Porto Alegre. Esa casa, que nos fuera presentada por Ramil como “una auténtica casa chorizo”, data de los años veinte y fue adquirida por la familia a mediados de la década del sesenta, “a casa é mais uma entre os muitos predios históricos enfileirados na rua Dr. Amarante, no centro de Pelotas”, cuenta Ramil y eso explica también porqué el médico de *Satolep*, a quien Selbor narra la historia tiene ese apellido. En la casa chorizo “a disposição estava relacionada à hierarquia dos compartimentos. Primeiramente (...) a sala, a cozinha e os dormitórios com áreas maiores, com pé-direito de quatro a cinco metros. Em seguida vinham as áreas de serviço, menores e com pé-direito de três a três metros e meio de altura” (Gularte Cabral, *Guilherme Marcucci... 92*). Según Waisman, el origen de la casa chorizo remite a la división por el eje central de la antigua colonial de tres pátios (57), y tuvo su correlato en el Río de la Plata gracias a la tarea de arquitectos italianos entre los que se destacó Guilherme Marcucci (1838-1901). El arquitecto llegó a Pelotas

⁹⁴ “A revisão de V segundo ele próprio”, en *Suplemento Cultura. Zero Hora*, pág. 4.

supuestamente después del año 1860, pero no se sabe con certeza si antes había pasado por Buenos Aires y Montevideo, aunque sí mantenía contactos con la región.

A presença italiana se instalou no Rio da Prata e prevaleceu por muito tempo, através de textos e tratados arquitetônicos, além dos próprios construtores e mestres de obras provenientes da península itálica. Com o avanço do século XIX, a densificação urbana modificou o traçado urbano das cidades e, em consequência disso, as tipologias arquitetônicas também se alteraram (Gutiérrez, citado em Gularte Cabral 92).

Significa que, si bien es emblemática de la arquitectura de una zona de Argentina -Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe-, es compartida con otras ciudades del área/semiosfera, y es posible encontrarla en el sur de Brasil. En consulta a estudiantes de la carrera de Arquitectura de la UNC, nos comentaban que de acuerdo a un criterio que tal vez obedezca a motivos didácticos, se considera que la edificación característica de Brasil es el *sobrado* y de Argentina la *casa chorizo*, por eso se mostraron sorprendidos de la presencia de este tipo de construcción en una novela brasileña. Para nosotros sería la constatación de que, por ser texto de la cultura, circula en un área que no se enmarca precisamente dentro de los límites geográficos establecidos actualmente y que nosotros, siguiendo a Lotman, definimos como semiosfera.

En la novela *Satolep* se describen, minuciosamente, algunos de los rasgos de la casa chorizo “A beleza prometida afirmava-se já no vestíbulo, cujas paredes eram de escaiola até o teto” (72). Un detalle característico era el trabajo del estucado, em português “escaiola”, que cubre las paredes internas de las habitaciones y corredores

Eu, desde criança, sou fascinado pelas escaiolas. Esse tipo de revestimento, engenhosa simulação do mármore, é a cerração das paredes internas da casa, quando as almas das tintas saem a passear. Eu e meu irmão costumávamos nos sentar diante delas. Ele ficava descrevendo os caminhos que um dia íamos seguir, como se aqueles desenhos feitos de geometria e erro fossem mapas do futuro (...) Usada para impermeabilizar, a escaiola flui como a água. É pedra e nuvem, uma substância só. (72-3)

El narrador continúa describiendo los ambientes y presenta a la casa en su totalidad “Mal trocamos os ladrilhos do vestíbulo pelas tábuas corridas da primeira peça e já me imaginei trabalhando nos dois quartos da frente, que se comunicavam por uma

porta envidraçada encimada com uma bandeira de vidros coloridos” (72-3). Así recorre todos los espacios imaginando establecerse allí.

Satolep plantea una interesante relación con una disciplina espacial como es la arquitectura, en tanto diseño urbano y edificaciones, y se configura así como una ciudad discursiva cuya cartografía es la urdimbre donde tiempo y espacio se encuentran. El narrador de *Satolep* busca captar las imágenes de las construcciones que podrían devenir ruinas, en una ciudad amenazada por la desidia y el abandono. El registro fotográfico intenta preservar en un discurso icónico/imagético lo expresado por el discurso verbal en las páginas de la carpeta. Estas dos formas de representación recuerdan los dos vestidos descritos por Barthes citados anteriormente, y se corresponden con el concepto de simetría especular.

En estas circunstancias encontramos enriquecedor el cruce de la literatura con otros lenguajes, otras disciplinas. La literatura es lenguaje descontextualizado, (Culler, 2000) apartado de otras funciones o propósitos, es ella en sí misma un contexto que suscita formas especiales de atención. Cuando Ítalo Calvino construyó su serie de ciudades emblemáticas tal vez no sospechaba que éstas darían origen a más y más ciudades, a la posibilidad de “edificar” un sinnúmero de ellas en la ficción. Esas ciudades invisibles como texto literario no precisan tener una finalidad, porque conforman un objeto estético, en realidad “su construcción tiene una finalidad, y es la propia obra de arte, el placer de la creación o el placer ocasionado por la obra, no una finalidad externa” (Culler, 2000). La riqueza de construcciones de un acervo arquitectónico ecléctico⁹⁵ como el de la ciudad de Pelotas, devenida *Satolep* en la novela, aporta un buen número de elementos como detalles de ornamentación, materiales, ambientes de viviendas, material todo que establece una relación entre ambas estéticas, literatura y arquitectura.

⁹⁵ En relación a las tipologías arquitectónicas, el periodo de 1812 a 1850 señala la presencia del estilo colonial, metamorfoseado en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en las fachadas, con la incorporación de elementos clásicos, renacentistas y barrocos, característicos de la arquitectura ecléctica. (Luzzardi 62)

Música

*Chega em ondas a música da cidade
também eu me transformo numa canção
Ares de milonga vão e me carregam
por aí, por aí
Vitor Ramil “Ramilonga”*

Entre las músicas que encontramos en la semiosfera rioplatense configurada en nuestro corpus, predomina el tango y, en menor grado la milonga. Mencionadas en las obras de los tres autores que estudiamos, se manifiestan con algunas diferencias según se trate de ciudad de Lavanda, Passo da Guaxuma o Satolep; pero su circulación en este espacio semiótico es innegable y destacada frente a otras músicas mencionadas. Para un acercamiento a ellas dos consultamos una obra del profesor, compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, quien dedica un capítulo a cada una. Respecto del tango, después de manifestar la dificultad para definirlo y analizar la confluencia de hechos culturales que han intervenido en su desarrollo histórico, lo inscribe como expresión rioplatense

El Río de la Plata es un río o un estuario de dos grandes ríos (el Paraná y el Uruguay), pero es también, en torno a este río o estuario, una región sociocultural cuyos límites no son muy precisos -y se han movido a través de la historia-. El tango pertenece a esa región sociocultural en torno al corto y ancho Río de la Plata (y en torno al curso final de los ríos Paraná y Uruguay), y más exactamente a las áreas urbanas de este Río de la Plata, sus puertos. (*Músicas populares...* 103-4)

Aharonián delimita la región sociocultural del tango en la que se ven incluidas las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, ambas puertos; o sea un área que comprende una parte de Uruguay y una de Argentina, por lo que no se debería pensar en términos de nación sino de región. “En tanto especie ‘nacional’ o ‘regional’ (...) el tango ‘adoptado’ por la metrópoli es un fenómeno nacido hacia 1890 en las ciudades-puerto del Río de la Plata -como danza con música instrumental que inicia un período cantado hacia fines de la segunda década de este siglo”(88), es decir, el siglo XX.

El tango es, cuando nace, la expresión cultural más importante de un momento cultural muy dramático. La homogeneidad social obtenida en el largo mestizaje que sigue a la conquista es destruida mediante un traslado masivo de europeos. Los nuevos inmigrantes de la segunda mitad del siglo XIX destrazan una

sociedad, pero son a su vez víctimas de un ajuste de cuentas en sus propios países de origen (preponderantemente España e Italia), en los que enfrentaban –activa o pasivamente– al poder, y constituían, allí, un factor desestabilizador. Ellos son también víctimas, sin patria, y a la búsqueda de una identidad a la que aferrarse, identidad que ya no podrá ser de la patria perdida y que todavía no es la de la patria invadida. Su descomunal número obligará a reformular las bases de la identidad a todo el cuerpo social y a iniciar el largo camino para un nuevo mestizaje. Sus hijos afianzarán esas bases, y la nueva sociedad emergente del reordenamiento económico y social estabilizará un tango que será su reflejo. (Aharonián 103-4)

Comprobar si el sur de Brasil queda o no fuera de esta región ‘tanguera’, es un trabajo a futuro, para ello deberíamos consultar fuentes específicas que hasta el momento no hemos encontrado. No obstante, constatamos que el tango está muy presente en la obra de Ramil, pero solo a nivel literario; en lo compositivo musical él se dedica a la milonga, que ocupa también sus textos y es parte fundamental del concepto de “estética del frío”. Antes de presentarse como cantautor, Ramil había encarnado un personaje, el jorobado Barão de Satolep, que tenía un repertorio de tangos, además de otras canciones irreverentes, que pensaba registrar en discos. Así, “Yira-yira”, “Cambalache” y otros tangos de los años 40, habrían sido grabados en la voz de Vitor Ramil, pero formaron parte de un proyecto que no se concretó. Aunque otra faceta artística de Ramil une el tango a la ciudad de Satolep, que “também surge no teatro, através do personagem Barão de Satolep, criado por Ramil na passagem dos anos 80 para os 90 (...) era a representação caricaturizada de um ‘nobre pelotense’. De aparência pálida e corcunda, o personagem surgiu como uma espécie de alter-ego do artista” (Urbim, *Anais do...* 124).

Nos preguntamos si el tango en la obra de Ramil responderá a un rasgo autobiográfico, ya que en diversas oportunidades ha expresado la afición por el tango que tenía su padre, nacido en Montevideo, donde vivió hasta la adolescencia. Ramil cuenta que en su casa de Pelotas “o patriarca Kleber escutava os tangos que o emocionavam às lágrimas”⁹⁶, y en la misma sala solía bailar con Dalva, su madre; esa escena mencionada en la canción “Satolep”, está también en *Pequod* y en la novela *Satolep*. Volveremos a este punto más adelante.

⁹⁶ “A revisão de V segundo ele próprio”, en *Suplemento Cultura. Zero Hora*, págs. 4 e 5.

En 1984 surge en Porto Alegre, la dupla *Tangos & Tragédias*, formada por los músicos Hique Gomes y Nico Nicolaievsky, que además era actor. Ellos encarnaron a Kraunus Sang y el maestro Pletsckaya respectivamente, naturales de Sbornia, un lugar ficticio que juega con la idea separatista que ha marcado a Rio Grande do Sul; eso ha sido plasmado en la canción “Aquarela da Sbornia” donde se cuenta que ‘Sbornia é grudada ao continente por um istmo’, pero un día se separa y se transforma en isla, de la que existe un mapa. Para Chico Cougo⁹⁷ “*Tangos & Tragédias* foi a personificação da decadência porto-alegrense, a sátira saudável de uma cidade que se elitizou para esquecer o que fora. Sem preconceitos, sem palavrões, sem mulheres nuas ou piadas de baixo calão, com muita música (velha) e um talento fora do comum”, foram quase trinta anos de plateias lotadas. En una entrevista⁹⁸ en que se les pregunta el porqué de llamarse *Tangos & Tragédias*, Nicolaievsky explica que ellos querían tocar canciones melodramáticas, y que el nombre surgió porque las primeras músicas que tuvo el repertorio eran cuatro tangos de Vicente Celestino, y eran todos muy trágicos. Pero considerando que todo tango es dramático, el título del dúo era un poco jugar con la redundancia (Santos 2012). Probablemente entre los tres personajes: el Barão de Satolep, de Ramil, y Kraunus y el maestro Pletsckaya, de *Tangos & Tragédias*, exista una relación en su búsqueda, con humor e ironía, de una voz propia, de una expresión sureña en la que se incluye el tango.

En toda la obra de Abreu la música está presente, todo tipo de música; a veces en la mención de sus intérpretes o compositores, a veces a través de la letra de sus canciones, un gatito llamado Cazuzu, un canario llamado Gardel forman parte de la fauna literaria del escritor. Es muy intencional en la última novela, *Onde andará Dulce Veiga?*, dedicada a la cantante Odette Lara, que narra la historia de Dulce Veiga, cantante creada en la ficción de Abreu, madre de Márcia Felacio, líder de una banda de rock. La novela está plagada de alusiones a músicas y músicos, presenta fragmentos de

⁹⁷ Chico Cougo es historiador y ha creado un blog llamado “Memórias do Chico”, donde escribe principalmente sobre música, dictadura cívico-militar en Brasil y la obra de Teixeira, músico de Rio Grande do Sul. Acceso en enero de 2014, <http://memoriasdochico.com/tag/tangos-e-tragedias/>

⁹⁸ Entrevista en revista digital *Verbo21 Cultura e Literatura*, diciembre de 2012. Acceso en enero de 2014, <http://www.verbo21.com.br/>

canciones en la radio, en el pensamiento del narrador; son boleros, rock, etc. Pero en los textos de Passo da Guanxuma solamente algunas músicas que denotan la “banda de sonido” del lugar, como el tango “Cuesta abajo” que la madre del narrador escucha en unas ‘rádios castelhanas’: “Ela acabou falando, bem na hora que Gardel cantava *sabía que nel mundo no cabía toda la humilde alegría de mi pobre corazón*, e eu fui dormir com muito ódio. Dela, do Pai, do primo Alex, da tia Dulcinha, dos bagaceiras da Praia, do Gardel, de tudo”. (*Pequeno monstro*, 114). Según información provista por Ruy Krebs, Caio Fernando Abreu siempre comentaba sobre la influencia que la lengua española había tenido en la cultura de Rio Grande do Sul, y el contacto con ese idioma en su infancia se debió a las películas mejicanas que veían en el antiguo Cine Imperial, y la radio, en la que escuchaban “muita música argentina (tangos), paraguaia (guarânias) e mexicana (boleros e rancheras)”. (Krebs, mail del 18/11/2008)

Pela noite surge impulsada por la música de Astor Piazzolla, y desde su título remite al lugar de infancia y juventud, a los “años de soledad”, pero es “vivido” en São Paulo y alude a un disco editado en Brasil a mediados de los ’70: *Summit*, de Astor Piazzolla y Gerry Mulligan, que convive, en el departamento de Pérsio, con muchos otros discos, brasileños y extranjeros, marcando un cierto cosmopolitismo: Billie Holliday, James Taylor, Caetano Veloso, Gal Costa, Thelonius Monk, Roberto Carlos, Edith Piaf, Beethoven, Guilherme Arantes, Sérgio Sampaio, Stan Getz, Louis Armstrong, Erik Satie, Nina Hagen y otros varios.

Respecto del tango en la obra de Ramil, citaremos la emblemática escena de la pareja de bailarines. En *Pequod* el tango se baila “Na casa de tango ‘O Sobrado’ entramos estalando, a media luz, uma velha escada estreita, quase vertical” (27); descrita como “Um salão retangular tristemente decorado, como convém ao tango. Ahab nos trouxera da mesma maneira que nos levava de carro a longos e inusitados passeios noturnos por vilas afastadas, miseráveis, sem calçamento ou iluminação” (29). Dicha casa de baile queda en Satolep y los padres del narrador son quienes bailan “Era a última vez que o veria dançar, depois de levantar no compasso exato do tango de sempre, afastando e acomodando a cadeira (...) e atraindo a mãe pelo olhar, como se ela e todo o resto fossem apenas parte de seu próprio corpo” (30). Para Ahab, el padre de quien narra “Dançar tango não é exatamente dançar: a dança é um ritual de vida, e

dança-se o tango como uma forma de morrer” (32); tal vez por eso se irrita cuando la orquesta elige tocar músicas brasileiras

A orquestra já havia parado para um intervalo, os casais já estavam dispersando (...) antes que ocupassem seus lugares, o cantor voltou ao palco e começou a cantar “Cidade Maravilhosa” para homenagear duas mesas de excursionistas que imediatamente passaram a segui-lo num coro exaltado, batendo com os talheres nas bordas dos pratos. “O que é isso? Que casa de tango é esta?”, exasperou-se Ahab (...) “Vou-me embora!” (...) era impossível que ele ficasse. (*Pequod* 34)

La entrada al mismo salón de baile y la descripción del ambiente son muy similares en *Satolep*, pero la música ya es otra, predomina la milonga.

Segui pela rua XV e lá estava o Café Aquário, refrão urbano de vidro e de luz. Do segundo andar do prédio em frente, a casa de tangos O Sobrado, outros instrumentos vinham se misturar ao violão e à voz do Compositor: *bandoneón*, piano e contrabaixo. A milonga recebia o aporte instrumental da mesma forma que a planície recebia a cidade, acrescentando esses novos traços à sua feição primitiva, de densidade e espaços vazios combinados, sem perder sua inteireza, pelo contrário, deixando-a ainda mais evidente, uma vez que cada elemento adicionado passava a extrair da própria milonga seu poder de significar. Dirigi-me até O Sobrado e entrei estalando, *a media luz*, uma velha escada estreita, quase vertical. No salão tristemente decorado, o tango, sem deixar de ser tango, era a milonga; e casais, sem deixar de dançar tango, dançavam a milonga. Sua dança era a milonga. (*Satolep* 88)

En el período que va entre la escritura de *Pequod* y de *Satolep*, Ramil ya había ‘tomado partido’ por la milonga; había definido la ‘estética del frío’ y delimitado su cartografía que corresponde a la de la milonga. “Elegi a milonga como referencial para a busca de uma estética do frio (...) de uma expressão artística sul-brasileira que recusasse os estereótipos; por reconhecer nela um poder de desnudamento, de nos colocar em contato com o íntimo ou o essencial”, explica Ramil en “délibáb. milonga de la milonga”, concepto para el disco editado en 2010.

Ramil había conocido las *Milongas para las seis cuerdas*, de Borges, cuando adolescente; y le puso música a una de ellas, la “Milonga de Manuel Flores”, a los diecinueve años. Poco antes había compuesto “Semeadura”. O sea que su acercamiento a la milonga se dio gradualmente pero desde muy temprano. A comienzos de los ’80 conoció “Gaudério”, poema de João da Cunha Vargas, y lo musicalizó; más tarde lo

incluye en su disco *Ramilonga*, de 1997. Poco tiempo después comienza con la escritura de Satolep, para entonces ya había definido las “siete ciudades de la milonga”, en la que identifica valores estéticos como “rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolía”, que la convertían en la música del frío por excelencia, pensando en éste como valor estético más que como elemento climático que remite al sur brasileño. Ese trabajo musical de 1997, *Ramilonga*, marca un hito en su carrera pues estuvo integrado por varias milongas, con letras propias o poemas, de João da Cunha Vargas, entre otros, musicalizados por Ramil que los da a conocer a través de ese disco. Aprovechando la terminación de su apellido que coincide con el comienzo de la palabra milonga, Ramil compone su “Ramilonga”, canción despedida de Porto Alegre, compuesta a mediados de los ’80 cuando deja el sur para mudarse a Rio de Janeiro.

Respecto de la milonga, Aharonián aclara que ese nombre “abarca un grupo de especies musicales que se han extendido por buena parte del territorio de Argentina, por el extremo sur de Brasil (parte del estado de Rio Grande do Sul) y por todo el territorio del Uruguay. El término es probablemente de origen afro-brasileño o francamente africano” (Aharonián 45) y sería en lengua *mbunda*, el plural de *mulonga*, que significa ‘palabra’⁹⁹. Con esa acepción es trabajada por Ramil “E me veio uma inusitada milonga. Sim, a milonga, urbana e campeira (...) pois diz-se que ela nasceu na cidade e mudou-se para o campo; essa música a serviço das palavras, afeita às sutilezas, a começar por esse seu nome africano, plural de *mulonga*, que significa justamente... ‘palavra’” (*Satolep*, 83). No obstante, el baile que tiene lugar en O Sobrado dentro de *Satolep*, ese tango que, sin dejar de serlo era milonga, opera como transición en la música definidora del sur riograndense que evoca Ramil en sus textos: ya no era tango, pero tampoco la milonga campera que el Compositor entona con su guitarra “una música lenta e distante” (75), “melancólica e pura (...) amiga dos silêncios e dos vazios; profunda, clara, concisa; apropriada tanto aos voos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade (...) de nuanças, intensa e extensa” (84), la única música capaz de “conciliar

⁹⁹ “Mucho antes de 1880-90 la palabra (milonga) ya era de uso corriente en las márgenes del Plata (...) historiadores concuerdan que milonga es una palabra de origen africano, más específicamente, quimbundo (hablado por los negros banguelas, malembos y mozambiques, de los cuales había muchos entre los esclavos de Uruguai y Brasil). Su significado: plural de “mulonga”, palabra. O sea: “milonga” significa palabras. En Montevideo milonga pasó a significar la “payada pueblera”, y ahí comienza a mezclarse con la historia musical”. Ramil, en entrevista concedida a Paulo César Teixeira, publicada en www.nao-til.com.br, n° 76, 2002. Traducción nuestra.

em uma só expressão a vastidão monocromática de campo e céu e o detalhismo sofisticado da arquitetura de Satolep” (84).

Pensamos que podría tratarse de la milonga bailada, o milonga-baile que, en Uruguay “había precedido históricamente al tango, pero que había cedido su lugar a éste desde comienzos del siglo XX para reaparecer tres décadas después en el propio contexto del tango, como rescate actualizado de ecos lejanos” (Aharonián 48). De acuerdo con las investigaciones de Lauro Ayestarán tanto esta milonga-baile como la milonga-música tendrían su origen hacia 1850 y su apogeo veinte años después, y aparentemente habría desaparecido como tal hacia 1900, pero “o bien siguió viva, o bien renació una y otra vez” (47), y fue la especie musical central entre los músicos populares uruguayos, muy importante en el área centro-oeste de Argentina y de relativamente pequeña importancia en el sur de Brasil (47), aunque considerada por Barbosa Lessa y Paixão Cortês como “especie de origen rioplatense que entró a Rio Grande do Sul por la frontera con Uruguay” señalando que se produjo en ella un proceso de “revivificación” por parte de los guitarristas ligados al movimiento tradicionalista, según consta en *Danças e andanças da tradição gaúcha*, de ambos compositores, citados por Aharonián (47).

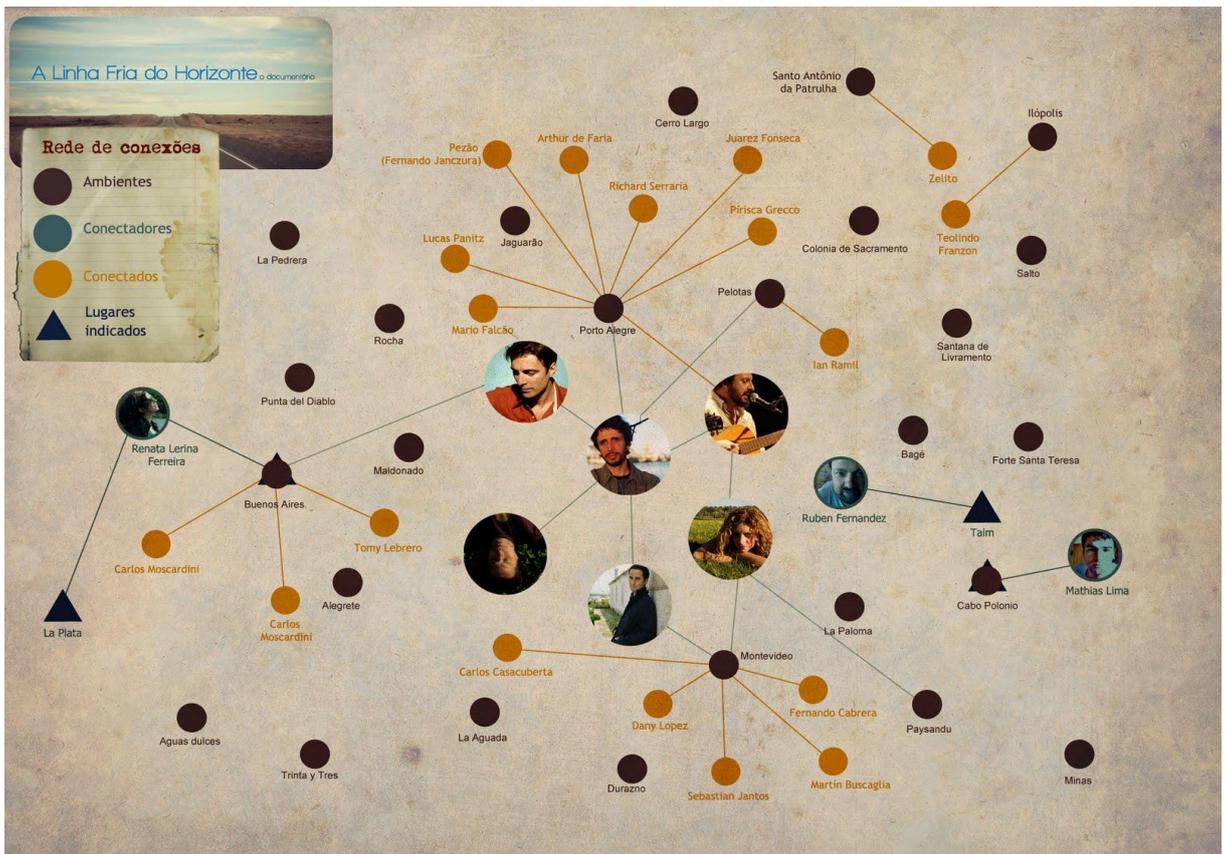
En la ciudad de Lavanda resuenan ecos de un tango evocado en *Cuando entonces*, recordemos que esta *nouvelle* alude a una historia que ha sucedido en Buenos Aires, y es relatada en un bar de la orilla oriental del Plata; para contarla Onetti elige sustentarla sobre la base de una serie de tangos. Prego Gadea y Petit realizaron un relevamiento de los quince que intervienen en la narración de *Cuando entonces*, ellos son: “Margot” y “Mi noche triste”, ambos anteriores a 1920; “Mano a mano”, “Tiempos viejos”, “Garufa”, “Bailarín compadrito”, “Esta noche me emborracho”, “Aquel tapado de armiño”, “A media luz” y “La última copa”, todos de la década del ’20; “Acquaforte”, “Noches de Montmartre”, “Quiero verte una vez más”, de los años ’30; “Así se baila el tango”, de 1942 y el más reciente “Contame una historia”, de 1966.

Para los autores el diálogo que se establece entre el autor del texto y los personajes es fundamental en *Cuando entonces*, y poco frecuente en Onetti. Los actos de habla en las escenas dialogadas de esta narración, a modo de ficción dramática, construyen gran parte del relato, que es un encadenamiento de distintas narraciones por parte de diferentes personajes, vinculados por un personaje central llamado Magda. “Y lo que es

esencial en nuestro punto de vista, el habla de estos personajes y la del narrador oculto detrás del texto, que los ha creado o recreado, está inficionada por el espíritu tanguero. Por los giros lingüísticos, la ideología y las convenciones de un espacio –espacio rioplatense- y de una época” (Prego Gadea y Petit 292). El tiempo al que remite el título de *Cuando entonces* es un tiempo vivido y el tema se inscribe y subordina a él, “a ese cuando, a ese entonces en el cual la cultura del tango tuvo su apogeo en el Río de la Plata” (292); aunque el guiño de Onetti es incluir, en este texto que narra un *entonces* tan lejano, una realidad histórica que se relaciona con el tiempo en que él la escribió, y que pone en boca de Lamas “Todo esto es recuerdo, todo esto ocurrió antes de la dictadura de los militares y de torturas y genocidio” (*Cuando...* 318), en el manuscrito figura “milicos” en lugar de militares, palabra que quedó finalmente en ésta, su primera *nouvelle* escrita totalmente en Madrid.

El tango, expresión surgida en el ambiente portuario de las capitales argentina y uruguaya, cuya pertenencia se disputan como el origen de Gardel, máximo exponente tanguero, el “morocho del Abasto” nacido en Tacuarembó, o la Cumparsita, del uruguayo Matos Rodríguez, cantada por primera vez en pleno centro de Montevideo. Si bien llegó a tener un alcance universal, el tango expresa el sentir y el decir de esta zona del mundo con la cual se identifica. De más acotada difusión, la milonga se extiende hacia al sur por toda la provincia de Buenos Aires portando el nombre de “milonga sureña”; y ocupa todo el Uruguay hasta las pampas de Rio Grande do Sul; aunque en este momento acaba de ser incluida en el rótulo de MPB -Música Popular Brasileira. Expresión del dinamismo de la cultura, ingresa a ese catálogo después de años de transitar por los márgenes de lo que sería la MPB, plena de *samba*, *baião* y *farró*, y lo hace a través del disco “délíab” (2010), de milongas de Cunha Vargas y Borges, pero antecedida por “À beça” (1995) y “Ramilonga - A estética do frio” (1997), discos en los que Ramil propone registrar sonoramente el paisaje, el clima y el temperamento del hombre del campo. Además, en ellas el cantor adopta una forma más cercana a las milongas uruguaya y argentina y no la manera como se conoce el cantar del gaucho riograndense.

En pocos días más se estrenará en la ciudad de São Paulo el documental “A linha fria do horizonte”, que reúne a músicos uruguayos, argentinos y brasileños y está inspirado en un trabajo sobre geografías musicales que Lucas Panitz¹⁰⁰ inició como investigación en sus estudios universitarios de grado y continuó en el posgrado, siguiendo la idea de la *Estética do frio*, de Vitor Ramil.



<http://pampurbana.blogspot.com.ar/2013/01/sobre-linha-fria-do-horizonte.html>

Hacer partícipe de un sector de Brasil a las tierras del frío, de un clima impensado como suyo propio frente a su imagen estereotipada de “país tropical” significa la inclusión de “lo externo en lo interno”, pensado desde esta semiosfera rioplatense en

¹⁰⁰ Lucas Manassi Panitz es autor del trabajo final de graduación en Geografía “As representações do espaço platino através da música popular”, dirigido por el profesor Dr. Álvaro Luiz Heidrich, por la UFRGS (Universidade Federal de Rio Grande do Sul). Este estudio busca mapear temas de interés geográfico contenidos en las representaciones del espacio rioplatense (*platino*, en portugués) a través de la música popular, y abarca temas como territorio, paisaje e identidad. Además de Daniel Drexler y Vitor Ramil, incluye a otros músicos contemporáneos que desarrollan temáticas semejantes en la representación de los espacios, como el argentino Kevin Johansen, los brasileños Bebeto Alves y Nei Lisboa y los uruguayos Fernando Cabrera, Jorge Drexler y Ana Prada.

que podrían operar como traductores la milonga; la planicie de la pampa, femenina en español, masculina en portugués; y en esa inmensidad el gaucho solo con su mate.

Los artistas que forman parte de este colectivo agrupado por “la línea fría del horizonte proponen, paralelamente a su creación personal -y cada uno a su manera- una reflexión sobre la identidad propia de la región, en conflicto y diálogo con un sentimiento de identidad global, según lo expresa el director del documental, Luciano Coelho, publicado por Guilherme Cruz en la página web Obvius¹⁰¹. La música que ellos componen y la manera de interpretarla se aleja del estereotipo que marcó a la música de la región, del interior, folclórica, que demandaba determinada temática y hasta la vestimenta utilizada por sus intérpretes.

Considerando que “el espacio ‘no-semiótico’, de hecho, puede resultar el espacio de otra semiótica” (Lotman 29), podemos coincidir con Ramil y también decir que el sur de Brasil no sería un lugar al margen del país, sino el centro de otra cartografía, lo que “del punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no-semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada” (Lotman 29). De esta forma, esa porción brasileña que se encuentra fuera del país tropical integra una parte más central de otro espacio semiótico, de otra semiosfera, la rioplatense, de la línea fría que delimita el horizonte pampeano.

Vitor Ramil encontró en una enciclopedia la descripción de un fenómeno óptico presente en la planicie húngara: el *délibáb*. Por su etimología y las características con que se lo explicaba le pareció conveniente “adoptarlo” para su trabajo. Según la definición la palabra proviene de la unión de *déli* (del sur) y *báb* (de *bába*: ilusión), o sea ilusión del sur, espejismo. Un sur que, si bien se refiere al de Hungría, bien podría tratarse de “nuestro sur”. Según el *délibáb*, en días de mucho calor, una locomotora que corre por un horizonte desértico puede ser vista con nitidez hasta a unos 100 km. de distancia, se debe a que atraviesa regiones de atmósferas de diferentes densidades y se proyecta en una imagen clara, plana, no invertida; así lo explica el narrador Selbor, de Satolep en relación a la muestra de fotos que piensa organizar. Tomadas como un tipo

¹⁰¹Cruz, Guilherme. “Do frio para o mundo: a estética da música platina”, en Obvius, um olhar demorado. <http://obviousmag.org/> Acceso en enero de 2014.

de espejismo si se considera que son el registro de algo que otros ya vieron en otro lugar. Esa duplicación atiende al origen del texto de la novela. El autor retoma el concepto de *délibáb*, que dará nombre a su disco sobre las milongas de João da Cunha Vargas y Jorge Luis Borges; coherente con ese *délibáb* estas milongas son interpretadas en el disco, y en las presentaciones, por un músico brasileño, Vitor Ramil, y uno argentino, Carlos Moscardini; una guitarra con cuerdas de acero, la otra, de nylon.

Los versos de João da Cunha Vargas y de Jorge Luis Borges, disímiles en su temática, en su modo de decir: el primero habla del mundo rural, el hombre del campo y sus tareas, Borges retrata las orillas, el suburbio, donde la pampa llega hasta la ciudad, mundo de cuchillos y compadritos, fueron musicalizados por Ramil. Al hacerlo parece encontrar cierto reflejo en los poemas de uno y otro, nacidos a ambas márgenes del Plata; la forma de interpretarlos los acerca y espeja, permite en ellos la imagen clara, nítida, no invertida del *délibáb*. Su cartografía de la milonga coincide con el espacio semiótico rioplatense, en términos de Lotman, el sonido de la milonga que propone Ramil cobra otra significación, el hecho de incorporar a la instrumentación elementos ajenos a la semiosfera en cuestión le provee de nueva información y “urbaniza” la milonga -que en Rio Grande do Sul es netamente rural. Eso le valió a Ramil un cierto rechazo en sus primeras presentaciones en ese estado sureño, el costo de no vestirse de gaucho, cantar con calma, sin estridencias ni levantar la voz, y sumar instrumentos no tradicionales a una música que se desarrolla en un medio marcado por la tradición. En su búsqueda personal introduce innovaciones tales como una la cítara o una tabla hindú que, para él, expresan el concepto de la milonga. Oriental. De acuerdo a la teoría lotmaniana sería lo externo ingresando en el interior de este espacio semiótico, incorpora nueva información, crea otro sentido.

Atravesando la pampa de Rio Grande do Sul, Caio Fernando Abreu también la entiende como oriental, budista. Separados generacionalmente por 14 años, ambos autores han abrevado en la música de The Beatles quienes, además de compartir un universo en gran parte “zen” de los setenta, musicalmente lograron rupturas que señalan un antes y un después de ellos. En la escritura, Abreu se aparta también de la temática rural que caracterizaba a la literatura riograndense del sur, e introduce rupturas en la forma, el estilo, el tema en su escritura. Ramil alude al ambiente campero desde el vínculo con la urbanidad de Satolep, el aislamiento de Selbor durante unos días en la

cabaña fueron necesarios para encontrarse consigo mismo y retornar nuevamente a la ciudad. Distanciamiento que Onetti resuelve apoyando sobre una trama tanguera su *nouvelle* escrita en el exilio, la música lo devuelve al Río de la Plata, como tal vez lo hiciera la escritura de *Dejemos...* ¿aguafuerte montevideana velada? La nostalgia de la patria perdida en los nombres de lugares y rincones de Montevideo aunque ahora, para él, se llame Lavanda, hace que siga contando “cómo es (o fue) el alma de la ciudad”.

Para nuestro estudio hemos tomado esta metáfora ideada por Ramil porque nos permitiría observar los textos de la cultura en circulación por el espacio semiótico rioplatense, a través de las creaciones literarias de Abreu, Onetti y el mismo Ramil.

CONCLUSIONES

Una de las técnicas sugeridas para pintar un cuadro al óleo indica que, en primer lugar debemos despojar a la tela de su blancura inicial; en rápidos trazos de pincel aguado “manchar” todo el espacio a ocupar; delinear contornos, sugerir figuras, movimientos; deslizar probables fugas, perspectivas, luces y sombras; completar luego a pincel cargado rincones y espacios hasta ver plasmada en la tela la imagen visualizada en nuestra imaginación, si no otra. Del mismo modo, contar de cada una de estas ciudades nos significó acercar cada encuadre hasta verlas en diálogo, en el mismo espacio de la escritura, sortear fechas y distancias, mostrar de ellas solo un poco, austeras, contenidas. Una sola de ellas daría material suficiente para una tesis, ensayos o investigaciones; pero aquí debían darse a conocer juntas, en relación unas con otras, interactuando en la región.

De las tres ciudades objeto de estudio sería Satolep la más estrechamente ligada a su referente real, aparentemente en menor grado de ficcionalización, sin embargo observamos que en ella opera una doble ficcionalidad con respecto al discurso visual planteado por las fotografías. Éstas serían las que imprimen un estatuto de existencia real dado que son reales, carentes de trucos, inscriptas en un álbum conocido cuyos datos se encuentran al final del libro; pero por otra parte, percibimos una doble ficcionalización de esas imágenes: en un texto escrito que acompaña a cada una de ellas, donde un narrador diferente cada vez da su testimonio; y en un texto visual correspondiente a un fragmento de alguna de las fotografías, que revela una imagen en la que sí hubo intervención intencional del autor, que toma solo una parte de ella y la modifica. Doblemente la imagen especular.

Escribimos la ciudad que necesitamos tener o haber tenido, a la que, tal vez quisiéramos volver y sabemos que ya no está; un constante presente en el que nos dedicamos a “deletrear” el pasado, lo que fue o era, lo que hubo o había, donde algo estuvo o estaba. A un ritmo mucho más acelerado en este siglo XXI en que los recuerdos no permanecen situados porque la ventana de aquel viejo bar por donde una tarde miramos la lluvia ahora es un centro de venta de telefonía celular, frío, aséptico,

acrílico cuadrado donde todo dura poco: los modelos de teléfonos, los clientes y los empleados.

Onetti no volvió más a su Montevideo natal, la Lavanda de los exilios de sus personajes, imagen especular en vez de ser el lugar que añoraban fue el no deseado, el que dejarían sin problema, el que los separaba de los buenos recuerdos. Onetti recorre su ciudad en la escritura pero desprovisto de toda melancolía aparente, construye el ethos del destierro pero desde la vereda de enfrente, el narrador exiliado, parado en Lavanda piensa la otra orilla y cuenta la ciudad sin demostrar pasión por ella. El juego de las dualidades propio del escritor uruguayo, la invención, la realidad-ficción, los dobles, los espejos.

Abreu insinúa un autoexilio, una prohibición impuesta por el narrador mismo, explícito en “Uma praiazinha...”, constante en todos los demás textos, generalmente narrando por fuera de ese espacio o del tiempo que se cuenta.

Ramil anuncia las ruinas, la experiencia de lo que no podrá ser contado, las fotografías como intento de preservarse en imágenes. La ciudad podría ser borrada, no por la niebla que la cubre insistentemente, sino por la desidia y el abandono de una época que no se detiene en sus atropellos.

La relación con su ciudad natal es diferente para cada uno de los autores estudiados. Onetti, Abreu y Ramil crean un espacio en la ficción que responde, o dialoga con un espacio exterior, físico, real que parecen querer preservar en la memoria, retener en un recuerdo tal vez feliz, tal vez doloroso, pero que causa lo incómodo del presente. Esa “invención” de ciudad interpela a su contraparte desde la experiencia vivida por estos escritores. La simetría especular nos permitió asistir a ese diálogo, en que ambas, la una y la otra se encuentran. Cada una de ellas reflejada en la otra; respondiendo en su origen a diferentes causas, Montevideo, la fortaleza celadora de la hegemonía sobre el Río de la Plata; Santiago en el contexto misionero de los jesuitas; Pelotas, el puerto interior en la ciudad de capilla, o del terreno parcelado en *sesmarias*. Su historia, su arquitectura, la lengua que las formó, la banda sonora que las acompaña, aquí y allá, conforman las estructuras internas de un mismo espacio semiótico en el que surgen, especularmente. Espejismos del sur.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. “Introdução ao Passo da Guanxuma”. *Ovelhas negras*, Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

_____ “Linda, uma história horrível”. *Caio 3D. O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ “O destino desfolhou”. *Caio 3D. O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ “Pequeno monstro”. *Caio 3D. O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ “Uma praiazinha bem clara, ali, na beira da sanga”. *Caio 3D. O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ “Pela noite”. *Triângulo das Águas* [1983] Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____ “Morangos mofados”. *Morangos mofados* [1982] Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ *Onde andaré Dulce Veiga?* [1990] Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____ *Limite branco* [1970] Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____ “Gravata”, en *O ovo apunhalado* [1975]. Porto Alegre: L&PM, 2001.

Juan Carlos Onetti

ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento* [1979]. 1ª ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.

_____ “Cuando entonces” [1987]. *Novelas cortas*. Córdoba: Alción, 2009.

- _____ “El pozo” [1939]. *Novelas cortas*. Córdoba: Alción, 2009.
- _____ *Cuentos completos* (1933-1993) Montevideo: Alfaguara, 2009.
- _____ “Presencia”, en *Cuentos selectos*. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- _____ como Periquito el Aguador “La piedra en el charco”, *Semanario Marcha*, año I, nº 10. 25 de agosto de 1939.

Vitor Ramil

- RAMIL, Vitor. *Pequod*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.
- _____ “Ramilonga. A estética do frio”. Concepto del disco. Satolep Music, 1997.
- _____ *Estética do frio*. Conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- _____ *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify Editora, 2008.

Discografía

- RAMIL, Vitor. “Satolep”. *A paixão de V segundo ele próprio* (1984). Som Livre/RBS.
- _____ “Joquim”. *Tango* [1987] reeditado en 1996.
- _____ *Ramilonga*. 1997. Satolep Music.
- _____ *délibáb*. 2010. Satolep Music.

Bibliografía general

- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. 2ª ed. Montevideo: Tacuabé, 2010.
- AÍNSA, Fernando. “Una ‘jirafa de cemento armado’ a orillas del ‘río como mar’. La invención literaria de Montevideo”, en Javier de Navascués (ed.) *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

- ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BACHELARD, Gastón. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BARBOSA, Nelson Luís. “*Infinitivamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. Tesis para obtención del título de Doctor em Letras. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2008.
- BARTHES, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós: Buenos Aires, 2005.
- BESSA, Marcelo S. *Os perigosos. Autobiografías & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. “Luna de enfrente” [1925] en *Obras Completas 1: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*, 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CABRAL, Helen Gularte. *Guilherme Marcucci: ecletismo na arquitetura pelotense: (1860-1901)* Pelotas, 2012. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidad Federal de Pelotas – UFPel, 2012.
- CANTARELLI, Ana Paula. *Idas e vindas ao Passo da Guanxuma: a relação entre espaço ficcional e memória na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria, 2010.
- COLL, Magdalena. *El habla de los esclavos africanos y sus descendientes em Montevideo en los siglos XVIII y XIX: representación y realidad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2010.
- CONSTANTINO, Núncia Santoro de. *Santiago - RS. Da concepção à maturidade em compasso brasileiro*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. [1960] *Los premios*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.

- CORTI, Erminio. *El río en la obra de Juan Carlos Onetti y William Faulkner: referencialidad, figuración, artificio narrativo*. Publicado en internet el 16 de noviembre de 2010. <http://es.scribd.com/doc/42751701>
- COSTA, Amanda. *360 Graus. Inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*, Libretos, Porto Alegre, 2011.
- CULLER, J. *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica: Madrid, 2000.
- DENSER, Márcia. “A crucificação encarnada dos anos 80”, prólogo en *Caio 3D. O essencial da década de 1980*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F. Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ESPEJO, Miguel. *Senderos en el viento*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985.
- FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María. *Historias del viejo Montevideo*. Montevideo: Arca, 1967.
- FERRARIS, Graciela. “En la frontera de los nombres. Satolep y Passo de Guanxuma, ciudades de la ficción rioplatense”. Ponencia en las II Jornadas Internacionales: Fronteras, Ciudadanías y Conformación de Espacios en el Cono Sur. Una mirada desde las Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto. 8 y 9 de junio de 2012. En prensa.
- _____ “La esclavitud borrada en el sur de Brasil. Vestigios de la presencia negra en *Satolep*, de Vitor Ramil. Trabajo inédito realizado en febrero de 2012.
- FERRO, Roberto. “Prólogo” en Onetti, Juan Carlos. *Cuentos selectos*. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- FISCHER, Luís Augusto. “Desenho de uma geração”, en *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998. Citado en PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social, Porto Alegre, 2005.
- _____ *Dicionário de Porto-Alegrês*. 14ª ed. revista e ampliada. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- GALEANO, Eduardo. *La canción de nosotros*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando. *El lenguaje literario: Teoría y Práctica* [1994]. Madrid: EDAF, 1996.
- GONZÁLEZ, María de los Ángeles. Marginalia a *Cuando entonces*. Fragmentos, número 20, p. 31/38 Florianópolis/ jan - jun/ 2001.
- GORELIK, Adrián. La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- GULARTE CABRAL, Helen. *Guilherme Marcucci: Ecletismo na Arquitetura Pelotense (1860-1901)*. Tesis para la obtención del título de Magister en Arquitectura y Urbanismo (Historia de la Arquitectura), Universidad Federal de Pelotas, UFPel, 2012.
- GUTIERREZ, Ester J. B. *Negros, Charqueadas & Olarias. Um estudo sobre o espaço pelotense*. 2ª ed. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, UFPel, 2001.
- HEFFES, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- KIEFER, Charles. *Caminhando na chuva*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- _____ Entrevista a Editora Record, 2003. Online, acceso en noviembre de 2010 <http://fortunacriticadecharleskiefer.blogspot.com.ar>
- KREBS, Ruy. E-mail c/ texto y mapa de Passo da Guanxuma. Recibido el 30/12/2008.
- LIMA, Patrícia. *Louco de cara. A revisão de V segundo ele próprio*. Cultura. Zero Hora, sábado 8 de junio de 2013, pág. 4.
- LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- _____ “La arquitectura en el contexto de la cultura”, en *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Trad. de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.
- LUCENA, Karina de Castilhos. *Um retrato do escritor quando joven: os anos iniciais de Juan Carlos Onetti*. Tesis doctoral. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2012.

_____ “Dyonelio Machado e Juan Carlos Onetti: aproximações na comarca do pampa”, artículo anexo en su tesis.

LUZZARDI, H. M. *Desenhando Satolep: A construção da identidade visual de Pelotas no início do século XXI*. Dissertação de mestrado para obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2007. Texto consultado en Julio 2010 <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12458>

MAIA, Circe. *La pesadora de perlas*. Córdoba: Viento de fondo, 2013.

MENDES, Fernando Oliveira. *Linda, uma história horrível: a literatura encontra o vírus da AIDS*. Araraquara: Itinerários nº 13, 1998.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas. História e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006
Nancy, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2013.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MORSE, Richard. *Resonancias del nuevo mundo: cultura e ideología en América Latina*. México: Vuelta, 1995.

OLIVERA, Rubén; Kuropatwa, Diego. “Urugua y”, canción en *Kuropa Olivera* (CD). Montevideo: Ayuí/Tacuabé, 2009.

PANDO, Horacio y VITALLI, Olga. “El Río de la Plata en la historia”, en Borthagaray, Juan Manuel (comp.) *El Río de la Plata como territorio*. Buenos Aires: FADU - Universidad de Buenos Aires, FURBAN, Ediciones Infinito, 2002.

PEYROU, Rosario. *La frontera norte en el imaginario cultural*, del Panel Fronteras móviles: español, portugués, portuñol. Revista Uruguaya de Psicoanálisis (online) (113): 156-167. 2011 Acceso en setiembre de 2012.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social, Porto Alegre, 2005. Tesis disponible online, <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4423/000501283.pdf?sequence=1>

PREGO GADEA, Omar y PETIT, María Angélica. *Onetti: la Novela Total. Opera prima/Opera omnia*. Montevideo: Seix Barral, 2009.

RAMA, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria», apéndice a la segunda edición de *El pozo*. [1965]. Montevideo: Arca, 1969.

- RANDLE, P. H. *La ciudad pampeana. Geografía urbana. Geografía histórica*. 2ª ed. Buenos Aires: Oikos, 1977.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil* [1995] São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIOS, Dellano. “Vitor Ramil, o artista tranqüilo”. Entrevista publicada originalmente en el *Diário do Nordeste*, 20 de junio de 2006; y posteriormente en la *Agulha Revista de Cultura*, nº 64, Fortaleza-São Paulo – julio/agosto de 2008.
- RODRIGUES SOARES, Paulo R. “A cidade meridional do Rio Grande do Sul: cidade brasileira ou cidade pampeana?”. Doctorando en Geografía Humana en la Universidad de Barcelona, España. Becario de CAPES. Documento online, acceso en enero de 2014.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Brasiliense, 1998.
- SÁBATO, Ernesto (dir.) *Nosso Universo Maravilhoso*. Buenos Aires: El Ateneo, 1960.
- SAER, Juan José. *Trabajos*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____ *El río sin orillas. Tratado imaginario* [1991] 5ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- SANTOS, Itamar. “Tangos & Tragédias. Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky: três décadas de música e humor com Tangos & Tragédias”, entrevista en revista digital *Verbo21 Cultura e Literatura*. ISSN 2177-3173 Año 13, nº 161, diciembre de 2012. Acceso en enero de 2014, <http://www.verbo21.com.br/>
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Online, acceso en junio de 2013. Edición autorizada por la autora, anteriormente publicado como Beatriz Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- _____ *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- SOUZA FAVALLI, Clotilde Pereira de. *Autores Gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL, nº 19, 1988.
- TEIXEIRA, Paulo César. Entrevista Vitor Ramil por Paulo César Teixeira. “Um olhar melancólico, ou A estética do frio, ou Não me venhas com milongas...”. <http://www.nao-til.com.br/nao-76/entrevis.htm>
- URBIM, Luciana Pastorini. “O imaginário do sul em *Satolep*, de Vitor Ramil”, en *Anais do XXVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária/XXVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul/I Encontro Nacional de escrita criativa João Simões de Lopes Neto*. pp.

122-128. Porto Alegre, 23 al 25 de octubre de 2012. Online, acceso en enero de 2014.
<http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais-seminario-critica-2012.pdf>

VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Alfaguara, 2009.

VERANI, Hugo. “Prólogo, cronología y bibliografía” en *Onetti, Juan Carlos. Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

_____ Onetti: el ritual de la impostura. 2ª ed. corregida, actualizada y ampliada. Montevideo: Trilce, 2009.

VIDART, Daniel. *Cuando el Uruguay era sólo un río. Testimonios de los cronistas y los viajeros (siglos XVI al XVIII)*. 1ª ed. Montevideo: Ediciones B, 2013.

WAISMAN, Marina. *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala, 1990.

XAVIER, Liângela. *Francisco Santos: um ilustre desconhecido*. Acceso en setiembre de 2013 http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/96-123.pdf

Sitografía

<http://pampurvana.blogspot.com.ar/2013/01/sobre-linha-fria-do-horizonte.html>

http://obviousmag.org/archives/2013/01/do_frio_para_o_mundo_a_estetica_da_musica_platina.html#ixzz31QR05aEE