

Giuseppe Gatti

Universidad de Roma La Sapienza

Memoria individual y nostalgia colectiva en Uruguay: la fragmentación del tiempo en los relatos enmarcados de *Tijeras de Plata* de Hugo Burel

Palabras clave: Hugo Burel, novela fragmentada, narrativa uruguaya siglo XXI, relatos enmarcados, recuerdo y rememoración

El presente trabajo se propone examinar la relación existente entre la peculiar estructura compositiva de la novela *Tijeras de Plata*, que el montevideano Hugo Burel publicó en Uruguay en 2003 y el manejo de los tiempos propuesto en la narración: ambos elementos, estructura de la obra y uso de la dimensión temporal, contribuyen a representar ficcionalmente la disgregación social, económica y urbanística que el paso del tiempo y una serie de fenómenos sociohistóricos han producido en los últimos cincuenta años en un contexto nacional como el de la República Oriental del Uruguay. Podría ser útil empezar observando cómo en las últimas décadas se ha ido consolidando –en los procedimientos narrativos de un considerable número de escritores, sobre todo de lengua española– una tendencia hacia la composición de obras fragmentadas, cuyo alcance y cuya idea de totalidad no se perciben de inmediato, sino que resultan evidentes sólo al completarse la lectura. El proceso de creación de una novela se compondría, así, de la redacción de distintos fragmentos que, sólo en apariencia, guardan una autonomía y una individualidad ajenas a la idea de conjunto¹. Tan difundida parece esta inclinación hacia nuevas formas de escritura fronteriza, que resulta natural plantearse incluso una operación

¹ Al mencionar el peso que esta tendencia ha adquirido en el mundo hispanófono, Lauro Zavala, en «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», afirma que en la tradición hispanoamericana «no sólo existen magníficos textos que merecen ser estudiados [...], sino que además existe una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas» (Zavala, 2006: 116).

de revisión conceptual que relativice los cánones literarios tradicionales. En efecto, Lauro Zavala pone en evidencia cómo «tal vez lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica» (Zavala, 2006: 117). La ruptura de las normas de la novela tradicional y la consiguiente alteración de sus expectativas de lectura son el resultado de una modalidad discursiva que, en el ámbito literario latinoamericano, se desarrolló a partir de la década del sesenta cuando aparecieron casi simultáneamente *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante y *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967) de Macedonio Fernández². La afirmación de una estructura fragmentada en la manera de hacer literatura resultaba, sin duda, deudora del mensaje vanguardista que veía en la aceleración imparable de los procesos históricos una disgregación de los discursos y una paulatina reducción a partículas de los mensajes.

Para introducirnos en la estructura narrativa utilizada por el montevideano Hugo Burel en la redacción de *Tijeras de Plata* (2003), cabe aquí hacer hincapié en que, en el siglo XX y en esta primera década del XXI, la modalidad discursiva de la fragmentación adquiere un singular carácter subversivo en la medida en que no sólo desbarata la secuencialidad lógica en la que se basaba el orden expositivo de la novela tradicional, sino que tiene también un poder de deslegitimación del narrador en el sentido de que va a afectar la idea misma de comprensión total, así como recuerda Epple: «Es una estética que subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador» (Epple, 2000: 2). Afirmar lo anterior, sin embargo, no quiere decir que se esté negando a las propuestas narrativas basadas en la fragmentación una coherencia textual y temática. Por el contrario, y salvo los casos de los vanguardistas más iconoclastas como Macedonio Fernández, el trabajo de fragmentación conlleva un notable esfuerzo de cohesión –no estructural sino de contenidos– por parte de su autor. Éste se ve obligado no sólo a reordenar y repensar continuamente su texto, sino que redacta sus historias aisladas de manera tal que, al final, tanto él como el lector puedan contemplar un proceso narrativo no ordenado pero sí lógicamente construido³.

2 Caso extremo es el de Fernández: *Museo de la novela de la eterna* le demandó más de veinte años de redacción (el autor comenzó a idearla en 1928 y su primera edición, póstuma, data de 1967).

3 En relación con esta coherencia final que caracteriza la estética del fragmentarismo, Maggie Dunn y Ann Morris en su trabajo *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition* ofrecen una muy clara definición del género, al confirmar que «the composite novel [...]

Aplicando la teoría expuesta a *Tijeras de Plata* y al peculiar manejo de los tiempos narrativos que en ella se observan, Burel recuerda que la estructura definitiva de la novela surgió a partir de la reelaboración dentro de un marco narrativo creado a *posteriori* de una serie de breve relatos ambientados en la década del cincuenta y destinados a ser contados –o escuchados– por el personaje central de la trama, el peluquero Arístides Galán. El material del que el autor disponía al principio consistía en una recopilación de cuentos temáticamente completos y autónomos a los que faltaba, sin embargo, una interrelación que creara una propuesta narrativa coherente. El principio organizador en torno al que Burel construyó la coherencia formal y temática de *Tijeras de Plata* se puede identificar en la inserción en la novela de una serie de capítulos en los que se relata un proceso de búsqueda, llevado a cabo por el protagonista/narrador: se trata de piezas que fueron añadidas *ex post*, intercalándose entre un cuento y el siguiente, con el objetivo de crear un marco discursivo que diera cohesión a los relatos del peluquero⁴.

En la novela, la doble operación que lleva a cabo el autor sobre las coordenadas temporales reside –primero– en la recuperación de la memoria de un pasado común desvanecido y destinado a la desatención y al olvido y, en segundo lugar, en el rescate literario de una zona urbana montevideana que no ha sabido sustraerse a la decadencia de los últimos cincuenta años. Este doble objetivo se consigue a partir de una estructura narrativa fragmentada y coherente al mismo tiempo: esta característica colocaría la novela bureliana en lo que Laddaga identifica como una de las tendencias de la literatura latinoamericana de los últimos años. Los capítulos impares de la novela presentan –de hecho– un tipo de estructura que coincide con lo que Jean Pouillon, en *Temps et roman* (1946), define como *vision «avec»* (Pouillon, 1946: 62); en estos capítulos, un personaje principal –el narrador/alter ego de Burel– constituye el centro de la trama y es a partir de su punto de vista que el lector puede ver a los demás personajes, y seguir –basándose en la mirada del primero– el desarrollo de su búsqueda. Es «con» él (*avec lui*) que podemos percibir a los protagonistas secundarios, y es «con» él que vivimos los acontecimientos narrados, su detectivesco recorrido por la ciudad contemporánea.

is a grouping of autonomous pieces that together achieve whole-text coherence» (Dunn, Morris, 1995: 1).

4 Cabe destacar que la elección –como eje de la historia– de un personaje/narrador recorriendo una ciudad forma parte de uno de los más utilizados principios organizadores de las novelas fragmentadas: «Another primary and often-used unifying element [of interconnection] is a *single protagonist* upon whom a work's text-pieces focus or around whom they cohere. In some cases, this may be a narrator-protagonist» (Dunn, Morris, 1995: 15).

La presencia de los cuentos intercalados en los capítulos pares de la novela, sin embargo, la convierte en una suerte de obra polifónica, dado que Burel opta por crear –junto al narrador principal– una serie de voces paralelas (el peluquero y sus clientes), pasando así de una estructura narrativa centrada en un narrador homodiegético a otra basada en una pluralidad de voces. El lector se enfrenta, de este modo, a relatos o conversaciones que proceden de fuentes distintas y que representan un elemento que saca de su centralidad al narrador, incapaz de ver –y controlar– todo lo que constituye la materia del relato⁵.

A partir del examen de las formas narrativas, se nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre otro tipo de fragmentación, de naturaleza extra-literaria: en el caso de la Banda Oriental, es inevitable hacer referencia a esa sensación de «fractura» con el pasado que –a lo largo de la segunda mitad del siglo XX– experimentó, a todo nivel, la sociedad uruguaya. Las presentes reflexiones se dirigen, en particular, hacia dos procesos histórico-sociales, el primero de los cuales resulta fuertemente relacionado con la historia de las transformaciones socio-económicas experimentadas por el país a partir de la década del cincuenta, unos años que –como sugiere Juan Carlos Mondragón– «parecen un paraíso remoto con infiltraciones infernales como manchas de humedad» (Mondragón, 2007: 90). En lo que al segundo proceso se refiere, éste resulta más relacionado con la universal decepción y pérdida de valores consiguientes al desmoronamiento de las ilusiones utópicas que habían surgido en la década del sesenta a raíz del inicial éxito de la Revolución cubana y de la ideología a ella subyacente.

El Uruguay de la segunda mitad del siglo XX experimentó en secuencia los dos procesos: se trató de una involución que, a partir de una degeneración en lo económico, impactó en la geografía urbana de la ciudad, disgregando la consolidada estructura social que integraba las distintas áreas capitalinas en un conjunto disímil pero compacto. El mismo Burel reflexiona así sobre

5 En *Qu'est-ce que la littérature*, Jean-Paul Sartre afirma que, en la novela a partir del siglo XVII, a la figura de la «primera subjetividad» –el primer narrador– suelen sumarse otros personajes secundarios que interrumpen el desarrollo de la trama –de allí, la alternancia entre la búsqueda del narrador y las escenas en el interior de la peluquería– y relatan otra historia, desbaratando el punto de vista que el primero había ofrecido a su público. Sartre define a estos personajes como «segundas subjetividades» y afirma que «durante la marcha intervienen personajes secundarios a los que ha encontrado el primer narrador y que interrumpen el curso de la intriga para dar cuenta de sus propios infortunios: son las «subjetividades segundas», sostenidas y restituidas por la «subjetividad primera» (Sartre, 2004: 171).

el tema: «En particular existe una nostalgia por determinados momentos del país, que coinciden con los primeros cuarenta o cincuenta años del siglo XX, en los que Uruguay había implementado un sistema social de bienestar, con una educación difundida, y en el que se ofrecía al ciudadano la posibilidad de un ascenso vertical» (Gatti, 2011: 169). En el presente, esta mirada nostálgica basada en la necesidad de no olvidar se vuelve algo anacrónica, dado que el recuerdo que se transmite a las nuevas generaciones ya no es el de un espacio real, sino de un mundo edénico que nunca existió o que nunca fue conocido por quienes ahora lo describen.

La disgregación fue efecto del empobrecimiento, y de allí surgió el abandono y/o la decadencia de barrios montevidianos enteros. Por otra parte, al comenzar la década del sesenta, las quizás excesivas esperanzas en radicales cambios políticos a nivel internacional se desmoronaron a partir de la constatación de los excesos de la revolución castrista, de una creciente degeneración de los conflictos ideológicos y de su transformación en violentos enfrentamientos armados urbanos. En relación con el contexto ambiental que Burel presenta en *Tijeras de Plata*, cabe señalar que la dinámica de cambio quizás más relevante por sus efectos inmediatos y secundarios sobre el entramado social montevidiano se concretó en una serie de desplazamientos espaciales que revolucionaron la geografía habitacional urbana. En términos de impacto sobre una novela de ambientación tan típicamente montevideana como *Tijeras de Plata*, la descentralización «estratégica» y poblacional, con las consecuencias que acarreó, resulta clave. El resultado de este proceso, que englobó tanto al casco central de la ciudad (la Ciudad Vieja, el Centro propiamente dicho y el Cordón), como a amplias zonas ubicadas en particular en áreas del centro-norte y del oeste, determinó un paulatino quiebre en el tejido social, cultural y económico de aquellos barrios: zonas capitalinas que hasta entonces habían conformado el «ombligo» –no sólo geográfico– de la capital experimentaban la decadencia y la desidia, junto con una disminución de su población, según un proceso de depresión demográfica que Montevideo sólo consiguió reducir en el último lustro⁶.

En un nivel de análisis que apunta a examinar las implicaciones sociohistóricas presentes en la novela de Burel, cabe subrayar cómo los recorridos por el

6 Se ha adelantado en la sección de introducción cómo un amplio fragmento del mundo intelectual uruguayo sostiene que el comienzo del naufragio puede hacerse remontar a la década del treinta. En particular, José Pedro Díaz, en *Partes del naufragio* (1969), hace coincidir el verdadero punto de inflexión con el golpe de Estado de Gabriel Terra, el 31 de marzo de 1933.

barrio de la Aguada cumplidos por el *alter ego* del autor consolidan la imagen de un territorio cuyos cambios han surgido tanto de las modificaciones en la estructura económica y social de Montevideo⁷, como del desgaste natural producido por el paso del tiempo. *Tijeras de Plata* es una novela de reivindicación de un pasado desaparecido, que construye gran parte de su esencia como «narración de la memoria» sobre la evidencia, y no la condena, del proceso de pauperización experimentado por aquellas zonas urbanas montevidéanas que el autor recuerda prósperas⁸. Ese proceso no sólo transformó la estructura y la composición de las clases sociales presentes en cada micro-zona urbana, sino que determinó también una fragmentación en la continuidad habitacional de Montevideo. Sobre este aspecto reflexiona el protagonista de la novela, *alter-ego* del mismo Burel, al llegar a la calle Yatay, en la zona del Palacio Legislativo:

Vivo aquí cerca, en el edificio del banco, sobre la avenida. [...] Menos las dos facultades, fui dueño de unas cuantas fincas, locales y apartamentos en estas tres cuadras. También tuve una parte del cine. Ahora nada de esto vale mucho porque la zona se empobreció, cerró todo. (Burel, 2003: 12)

La elección de Burel de ambientar la novela en esa zona urbana que gravita alrededor del Palacio Legislativo se debe a distintas razones: primero, es evidente la voluntad del autor de ubicar la historia y sus personajes en aquellos lugares que –otrota como hoy– fueron y son emblemáticos de los cambios experimentados por la ciudad. En segundo lugar, a partir de la presencia de estos íconos, está presente la necesidad de servirse de la fuerza evocativa de la simbología urbana para evidenciar la desaparición del entramado social, cultural y económico que caracterizaba la vida del Montevideo de la inmediata posguerra. Finalmente, a nivel más personal y autobiográfico, existe el deseo de recrear en la ficción literaria el barrio de la infancia, ambientando la historia en sus años de juventud.

7 A estas mismas conclusiones llega Susan Buck-Morss cuando analiza el ensayo «Nápoles», que Benjamin dedicó a una ciudad caracterizada por anarquía espacial, decadencia y un orden social siempre al borde de la desintegración. En su análisis, Buck-Morss afirma: «Los fenómenos –edificios, gestos humanos, arreglos espaciales– son leídos como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria (y la verdad de la transitoriedad histórica) se expresa concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida» (Buck-Morss, 2001: 45).

8 Katzman, Filgueira y Errandonea analizan las dinámicas relacionadas con el proceso examinado en función de su impacto sobre los valores culturales tradicionales, considerando que éste «tiene un fuerte componente de ‘destrucción ciudadana’; esto es, la destrucción real de la ciudad material, de sus mecanismos de integración tradicionales y de sus mínimos denominadores culturales comunes» (Katzman *et al.*, 2008: 443).

La calle Yatay, donde se ubica la antigua peluquería, surge en una zona próxima a la Avenida Agraciada: en la actualidad, la avenida y la zona que la rodea representan uno de los escenarios urbanos que más han padecido el proceso de deterioro que ha caracterizado la historia de la ciudad en las últimas cinco décadas. En el caso puntual de la remodelación del área en la que Burel ambienta *Tijeras de Plata*, el plan de creación de un ancho y monumental eje viario que conectara el centro con la zona norte de la ciudad respondía a una exigencia de innovación arquitectónica y simbólica y a una nueva interpretación de las funciones del espacio urbano.

Habría, entonces, que plantearse la siguiente pregunta: ¿De qué manera el desarrollo urbanístico de la ciudad de comienzos del siglo en términos materiales (creación de nuevos ejes viarios, concentración de determinadas actividades económicas en un área delimitada, políticas dedicadas a la integración o al distanciamiento físico entre zonas capitalinas) acompañó —a lo largo de los años— las modificaciones en las exigencias sociales y espaciales de la ciudadanía? Los estragos causados por el paso del tiempo se suman a los efectos del declive social y económico de la ciudad: ambas causas, aun borrando las huellas de la antigua prosperidad, no consiguen cancelar del todo el recuerdo de épocas más prósperas (o que así se recuerdan). Así reflexiona Burel sobre el panorama de deterioro urbano de una zona que ni siquiera la edificación del imponente Palacio Legislativo pudo salvar de la decadencia: «Hace años que [la peluquería] cerró —dijo el viejo— y nunca más nadie se interesó en poner aquí ningún comercio, parece mentira. En un tiempo ésta fue una zona próspera: las facultades, el parlamento, dos cines» (Burel, 2003: 12). Hoy en día, la Aguada es un barrio cuyo deterioro queda expuesto a la vista: las descripciones que el autor ofrece del degradado barrio donde ambienta la narración atestiguan un proceso de «ruinificación» urbana que ya nadie, en la ciudad, oculta. Para averiguarlo, basta detenerse en las primeras páginas, cuando el personaje de Arístides Galán no ha hecho todavía su «aparición tangible» en la novela: el escritor describe el ámbito espacial en el que su *alter-ego*/narrador se mueve durante su búsqueda: «Al otro día llegué hasta una pequeña casita [...]. Un jardín miserable al frente, un pequeño porche con una arcada, unas plantas en canteros descuidados y un aire de deterioro general me prepararon para lo que encontraría adentro» (Burel, 2003: 28).

Lo que Burel cumple es un viaje hacia los años del país de la Arcadia y del Uruguay modélico del cincuenta: el suyo es un recorrido por la pequeña

capital de antaño, una ciudad que todavía se caracterizaba por las «tasas de analfabetismo más bajas de América Latina (conjuntamente con Argentina), las más altas esperanzas de vida al nacer y la mayor cobertura de salud de la región» (Katzman *et al.*: 2008: 448). No hay lástima en la evocación bureliana del pasado, ni excesos de nostalgia: sólo la voluntad de rescatar una época, para que el olvido no la devore. El lugar recreado en la ficción por Burel es al mismo tiempo un sitio real y un espacio complementario de la ciudad real: es la evocación de un paisaje que sigue persistiendo en la memoria y en el recuerdo del autor, y que éste recrea en el espacio de la ficción. En el proceso de redacción de *Tijeras de Plata* confluyen, de hecho, dos tiempos y dos dimensiones: se abre, así, una doble perspectiva que remite a las siguientes reflexiones de Fernando Aínsa:

La creación de un espacio estético –como lo es el de la ficción– está hecha tanto del presente como del pasado preservado en la memoria. Así, la dimensión ontológica del espacio integra la dimensión topológica como parte de una comunicación y tránsito natural del exterior al interior y viceversa, entre presente y memoria, entre lugares vividos y espacios inéditos. (Aínsa, 2008: 26-27)

El rol del entorno urbano, además de su papel clásico de escenografía de la acción narrativa, adquiere aquí un sentido distinto, ejerciendo la misma importancia que ostentan las palabras o los gestos de los personajes. Su papel es el de emitir estímulos que impregnan la consciencia. La invasión de la dimensión interior del hombre por parte del espacio exterior es una dinámica que aparece con frecuencia tanto en la narrativa de autores uruguayos contemporáneos como en la de autores anteriores, entre ellos un notable vecino rioplatense como Roberto Arlt⁹. En el caso de *Tijeras de Plata*, el espacio ejerce sobre el narrador el mismo efecto: la ausencia de indicaciones emitidas por objetos y productos del desarrollo tecnológico urbano (se hace alusión a la modernidad deslumbrante del Buenos Aires arltiano) es sustituida por la intensidad de las imágenes de la decadencia de la ciudad, que desencadenan el proceso de rememoración. La importancia del rol del espacio como «sujeto» que invade el horizonte vital de los personajes –sobre todo los arltianos– es subrayada por

9 En Arlt, la frontera entre el mundo objetivo –la exterioridad– y el subjetivo –la interioridad del individuo– es franqueada en los dos sentidos: una vez, la angustia existencial de los personajes invade la ciudad, otra, son los estímulos producidos por el exterior los que penetran en el espacio interior.

Christine Komi: «El espacio participa del drama como si poseyera una versión inefable de la realidad. Está presente tanto en los momentos de introspección, como durante los recorridos del personaje» (Komi, 2009: 132)¹⁰.

Si volvemos a considerar la ubicación de la calle Yatay (en un área en que la gran mayoría de las actividades económicas estaban relacionadas más o menos estrechamente con el empleo estatal), resulta ágil aplicar a *Tijeras de Plata* las reflexiones anteriores sobre las transformaciones socio-económicas experimentadas por el barrio:

Si hasta hace unas décadas la ciudad se veía como una unidad territorial integrada, consolidada y compacta, con barrios y zonas definidas por una unidad funcional, común y congruente con la centralidad de un mundo del trabajo que se estructuraba en torno al empleo estatal [...], con el creciente predominio del empleo en los servicios [...] este escenario se transformó. (Katzman *et al.*, 2008: 460)

Este proceso de transformación implica, en la ficción de Burel, la asunción de una perspectiva que, aun si no sacraliza lo desvanecido, lo intenta salvar del abandono de la memoria colectiva: las incursiones que el narrador hace en los espacios de un pasado ya desaparecido lo introducen en un paisaje carcomido que sólo ofrece a la vista fragmentos despedazados y mugrientos, vestigios de años floridos; el barrio descrito en la novela es un espejo que le devuelve únicamente los restos deteriorados de una época perdida, cuya memoria se desvanece a medida que se va consolidando el generalizado abandono de la zona. La operación que el escritor lleva a cabo implica una importante reflexión metafórica: sobre un país perdido, sobre una nación que –como el mismo Burel señala–

todavía no había conocido la verdadera violencia, ni el autoritarismo, y que caminaba sin conciencia ni reparo hacia los años del odio. Un país que [...] se preciaba de culto, cosmopolita y avanzado. Ése era el país de Tijeras de Plata, y

10 Ya a partir de la lectura de las primeras páginas de la novela, resulta evidente pero no chocante el contraste entre –por un lado– un país en el que, en la década del cincuenta, «el PBI per cápita nacional era el segundo más alto del continente, en tanto el número de vehículos y teléfonos, y la producción de energía eléctrica eran, en todo caso, los más altos de la región [...] La distribución bastante equitativa de dicha riqueza [...] hacían de Montevideo una ciudad absolutamente atípica en América Latina» (Katzman *et al.*, 2008: 448), y –por otro lado– una ciudad que hoy en día convive con un estancamiento consolidado.

si había afeitado o no a De Gaulle, poco importaba: a lo mejor merecía haberlo hecho. (Burel, 2003: 68)¹¹

Un segundo nivel de análisis evidencia que –además de la ficcionalización de una cruda confrontación epocal– el mensaje más hondo que *Tijeras de Plata* transmite, gracias en gran medida a su estructura fragmentada, apunta hacia un proceso interior de reconstrucción del recuerdo y recuperación de las emociones. Este último punto nos permite adentrarnos en una nueva dimensión de búsqueda que se vislumbra en la novela. En particular, la obra se construye en torno del siguiente esfuerzo doble de reconstrucción:

a) Primero, como ya fue dicho, de aquel espacio físico que había sido, en las décadas del cincuenta y del sesenta, el escenario de la infancia del narrador, y que ahora aparece en su narrativa como territorio dominado por el deterioro. En este esfuerzo, Burel retoma el hilo de una línea descriptiva común a otros escritores montevidianos anteriores a él. De entre los muchos ejemplos posibles, nos limitamos a citar dos: el primero es un fragmento de *Aviso a la población*, de Clara Silva, en cuyas descripciones del espacio urbano resalta una impresión general de abandono, soledad y degradación, no exenta en su detalle final de un cierto lirismo:

La callecita desemboca en una plaza cerrada por la iglesia y el hospital [...] Viejos árboles de troncos nudosos cubren con un apretado círculo de sombras los bancos solitarios. Una fuente de piedra musgosa cubierta de costras sostiene en su centro un angelito pálido de luna. (Silva, 1967: 70)

La misma sensación de abandono y desgaste provoca Mario Levrero en *La Ciudad*, sin que en este caso aparezca algún elemento –como el angelito de Clara Silva– que permita una «reconciliación» con el derrumbe del paisaje: «Había pocas casas, y no parecían estar habitables. Paredes descascaradas e

11 A propósito de la desaparición de ese Estado de bienestar y del quiebre del sistema-Uruguay como feliz excepción en el ámbito sudamericano, Sylvia Lago reflexiona en una reciente entrevista sobre los años inmediatamente anteriores a la publicación de su novela *Trajano* (1960) y afirma, en efecto, que la segunda mitad de la década del cincuenta fue una etapa en la que «el Uruguay-Suiza de América y tacita de plata empezó a descalabrarse, a resquebrajarse. Los años de *los últimos hombres felices* de los que habla el escritor argentino Mastronardi se extendieron mucho en mi país. Y de pronto, el estrépito, la hecatombe» (Lago, 2008: 13). Sylvia Lago desde 1985 fue directora del Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana y catedrática de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades en la Universidad de la República. El fragmento citado forma parte de la entrevista «Sylvia Lago: su palabra de hoy», aparecida en la reedición de su novela *Trajano*.

incluso semiderruidas; jardines invadidos por altos pastos y plantas silvestres, y una desoladora ausencia de vida humana» (Levrero, 2008: 23).

b) La otra operación de reconstrucción que Burel plantea mediante la búsqueda a la que obliga a su personaje se centra en la experiencia de recuperación de sensaciones: las que el narrador –entonces sólo un niño– experimentaba al recorrer el reino barrial de su infancia. El autor de *Tijeras de Plata* no quiere rescatar una simple sensación de nostalgia, desencadenada por la percepción de un deterioro urbano que va fagocitando los vestigios del pasado, y tampoco sus recuerdos apuntan hacia la celebración –algo patética– de una presunta Arcadia perdida, enfrentada a la decadencia del presente.

Por el contrario, la más profunda operación de rescate que Burel realiza se construye en torno de la posibilidad que se le otorga al *alter ego*/narrador de seguir atribuyendo un significado a los «restos inmateriales» que sobreviven de otras épocas: esto quiere decir operar, a lo largo de la búsqueda, una reconstrucción de las emociones experimentadas antaño en el mismísimo barrio de la Aguada, en sus calles, en ese último período de bonanza que disfrutó el Uruguay durante la Guerra de Corea. Aínsa sostiene la teoría de la reconstrucción de lo intangible en la novela y considera la evocación de sensaciones de la infancia como verdadero objetivo de la operación de rescate llevada a cabo por Burel. Como ya se ha observado, en la mayoría de los relatos contados por el peluquero Tijeras de Plata éste no se coloca como protagonista central de las historias, sino que actúa como depositario de narraciones ajenas –en las cuales su rol es más bien marginal o ausente– y las reelabora para que se conviertan en nuevo material de entretenimiento para sus clientes. Ahora, uno de los pocos episodios en los que Arístides Galán adquiere el rol de protagonista se da, en la novela, cuando rememora su primera visita al centro de la ciudad, llevado de la mano del padre, para finalmente recibir su primer corte de pelo en un salón, evento que según él marca –en un joven– el acceso al mundo de los adultos. Al llegar al centro de Montevideo y acercarse a la plaza Independencia, el peluquero –entonces un niño de barrio– queda maravillado por la monumental y sorprendente arquitectura del Palacio Salvo, en ese momento el rascacielos más alto de Sudamérica. Ahora bien, la reconstrucción de lo intangible que realiza Burel se da, en este episodio, a través del recuerdo no ya de la mole o la arquitectura estrambótica del palacio-símbolo, sino de la rememoración de las sensaciones experimentadas en ese lejano acontecimiento; al dirigirse a un cliente, un ya adulto Galán relata así ese fragmento del pasado:

Usted sabe de qué edificio le hablo, lo vio cientos de veces, pero se lo describo para que lo mire a través de mis ojos de entonces. Es importante que capte el momento, el sentimiento de un niño que llegaba por primera vez al centro de la ciudad. Y disculpe que interrumpa el servicio, pero es inevitable que me emocione con este recuerdo. (Burel, 2003: 63)

La evocación de estos entrañables recuerdos se construye –como se ha señalado– sobre las reiteradas incursiones del narrador en un pasado del que sólo sobreviven vestigios aislados, pedazos de vivencias envueltos de olvido, que han perdido –en la memoria colectiva– su antiguo significado. Vestigios cuya resignificación por parte de las nuevas generaciones es algo inimaginable, dado que, como observa Aínsa, «desde un presente regido por un sentimiento de oscura miseria, una sensación de abandono y empobrecimiento generalizado, ese pasado se torna dudoso en su cruel confrontación con el presente y hace sentir patéticos a quienes lo evocan» (Aínsa, 2008: 45). En *Tijeras de Plata*, sin embargo, el esbozo de patetismo en la evocación, si lo hay, nace de la percepción de esa ceguera colectiva que impidió, en su momento, vislumbrar que la época de la Arcadia se estaba consumiendo. Burel no sólo rememora aquellos «años inconscientes» a través de la descripción del actual deterioro urbano; revive también en los recuerdos aquella época de ingenuo disfrute, cuando los signos de la incipiente decadencia eran todavía poco evidentes, cuando nadie percibía estar al comienzo de una etapa de declive y de pérdidas definitivas y cuando el Uruguay era un «país que abría fábricas en vez de cerrarlas» (Burel, 2003: 68). Apoyándose en este paralelismo, el autor ubica sus reflexiones acerca del vaciamiento de significado de los símbolos de antaño en momentos puntuales: en particular en aquellos fragmentos en los que se detiene en la descripción de los ritmos apaciguados de una urbe todavía bucólica, una ciudad «con sus tiempos desprovistos de urgencias y la engañosa luz de la Arcadia que bañaba su geografía. Era un país que poco a poco habíamos ido perdiendo y del que quedaban vestigios apenas reconocibles, signos que se vaciaban de significados» (Burel, 2003: 39).

En conclusión, la figura de Arístides Galán –peluquero ubicuo e impalpable para el narrador dedicado al rescate de su memoria–, y la fragmentación narrativa que obliga al lector a continuos saltos temporales representan en su conjunto el más sólido instrumento de unión entre el empobrecido presente y los pocos vestigios que sobreviven de la áurea década del cincuenta. El peluquero, con sus relatos poblados de una humanidad variada y a veces

inverosímil, define cronológica y espacialmente un marco de referencia en el que se insertan las historias individuales y colectivas de un país y de una sociedad que ya no existe. Mediante sus cuentos, Arístides Galán preserva la memoria de aquellas lejanas temporadas: sus palabras ejercen las mismas funciones de un mapa que refleja un espacio desvanecido, pues representan una forma de documentación oral que actúa de una doble manera: por una parte, reinterpreta y refleja como un espejo los espacios físicos en los que los distintos episodios narrados tuvieron lugar; por el otro, se centra en lo humano, colocando a los protagonistas de cada historia en un espacio bien definido por su geografía y sus idiosincrasias¹².

Bibliografía

- Aínsa, F. (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Burel, H. (2003): *Tijeras de Plata*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Díaz, J. P. (1969): *Partes de naufragios*. Montevideo: Arca.
- Dunn, M., Morris, A. R. (1995): *The Composite Novel. The short story cycle in transition*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Epple, J. A. (2000): «Novela fragmentada y micro-relato». En: *El cuento en Red*, 1, 1-4: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=3681&archivo=10-251-3681hty.pdf&titulo=Novela%20fragmentada%20y%20micro-relato (22-04-2010).
- Gatti, G. (2011): «Los paraísos perdidos de la ciudad desvanecida. El deterioro del panorama urbano de Montevideo en la memoria literaria de Hugo Burel». Entrevista al escritor. En: Giuseppe Gatti, *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural «oriental»*. Madrid: Bubok Publishing, 166-173.

12 En su ensayo *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, Karl Schlögel dedica amplias sesiones a la importancia de los mapas en los procesos de recuperación *ex post* de los espacios físicos en general y de universos socio-culturales desaparecidos en particular. En estrecha relación con las reflexiones recién expuestas, el autor alemán observa que «los mapas definen el escenario, los diarios relatan los sucesos, fotos y dibujos retienen en imágenes hombres y situaciones. Todos, dibujo, fotografía o mapa, se miran como documento» (Schlögel, 2007: 123). Si un mapa tiene el poder de definir estáticamente y retener sobre el papel las formas de un paisaje, los relatos de Galán funcionan de la misma manera: presentan el valor añadido de aprehender en cada frase la visualización de imágenes en movimiento, como si los seres humanos descritos y las situaciones representadas estuvieran atravesando décadas para presentarse –en toda su materialidad– frente al lector.

- Katzman, R., Filgueira, F., Errandonea, F. (2008): «La ciudad fragmentada. Respuestas de los sectores populares urbanos a las transformaciones del mercado y del territorio en Montevideo». En: Alejandro Portes, Bryan Roberts, Alejandro Grimson (eds.), *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Komi, C. (2009): *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana.
- Lago, S. (2008): *Trajano*. Montevideo: Botella al Mar.
- Levrero, M. (2008): *La ciudad*. Barcelona: Mondadori.
- Mondragón, J. C. (2007): *Hagan de cuenta que estoy muerto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Pouillon, J. (1946): *Temps et roman*. París: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2004): *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Schlögel, K. (2007): *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Siruela.
- Sibilia, P. (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: F. C. E.
- Silva, C. (1967): *Aviso a la población*. Montevideo: Arca.
- Zavala, L. (2006): «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve». En: Pablo Brescia, Evelia Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*. México D. F.: Difusión Cultural UNAM.

Giuseppe Gatti

Sapienza University of Rome

Individual memory and collective nostalgia in Uruguay: the fragmentation of time in the short framed stories of *Tijeras de Plata* by Hugo Burel

Keywords: Hugo Burel, fragmentary novel, 21st century Uruguayan literature, short stories, past recovery, memory of past time

The present study analyzes the role of the process of memory recovery in the Uruguayan contemporary literary space. The article focuses on the dynamics of recovery of the past in the work of the Montevidean Hugo Burel (born in 1951), especially in his novel *Tijeras de Plata* (2003). The first part of our study analyses how the novel describes – in a symbolic form – the geo-social changes that have characterised the Uruguayan space from the second half of the 20th century (decentralization of urban population; gradual decline in the social, cultural and economic structure of many central neighbourhoods). We examine the narrative forms used by Burel (short stories within a frame) in the light of these phenomena, and consider in turn another type of fragmentation, of an extra-literary nature: investigating nature of the relationship between literature and the idiosyncrasy of Uruguayan social world: we refer to a frequent sensation of “fracture with the past” that envelops Uruguayan society. In the second part of the article we demonstrate why *Tijeras de Plata* can be considered as a “literary tool” to recover a missing past: the novel develops as a “story of past memories”, focusing on the process of impoverishment that affects many urban zones of Montevideo. On the other hand, the double operation of rescue (first the restoration of the individual memories related to the neighbourhood, then the revival of the prosperity once banished from the city) suggests an evocation of a past of happiness and can be considered as literary means of rescuing that old world from oblivion. In conclusion, it is possible to read the novel as a metaphorical reflection on the decline of a “lost country”.

Giuseppe Gatti

Univerza La Sapienza v Rimu

Individualni spomin in kolektivna nostalgija v Urugvaju: fragmentacija časa v romanu *Tijeras de plata* Huga Burela

Ključne besede: Hugo Burel, urugvajsko pripovedništvo 21. stoletja, fragmentirani roman, zgodbe v zgodbi, spomin, pripovedovanje spomina

Članek analizira vlogo procesov spominjanja v sodobnem urugvajskem literarnem prostoru. Osredotoča se na dinamike obujanja preteklosti v delu montevidejskega pisatelja Huga Burela (1951–), posebej v njegovem romanu *Tijeras de plata* (Srebrne škarje, 2003). V prvem delu članka avtor opiše vpliv teh dinamik na roman, ki je umeščen v Montevideo in na simbolni ravni opisuje geosocialne spremembe, značilne za urugvajski prostor v drugi polovici 20. stoletja (decentralizacija urbanega prebivalstva, družbeni, kulturni in gospodarski propad celih četrti, izginjanje materialnih in nematerialnih spomenikov arkadijske preteklosti). Te pojave vzporeja s pripovednimi oblikami (zgodbe v zgodbi), ki spodbujajo razmislek o drugačni, zunajliterarni fragmentaciji. Avtor tako razpozna vzročnopolosledni odnos med književnostjo in posebnostjo urugvajskega družbenega prostora: občutkom »pretrganja« s preteklostjo na vseh ravneh. V drugem delu prispevka pa prikaže, kako je delo *Tijeras de plata* roman revindikacije izginule preteklosti; gradi se kot »pripovedovanje spomina« in kot izpostavljanje procesa obubožanja velikih montevidejskih mestnih predelov. Burelov roman ponovno vzpostavi prostor spomina, ne da bi se opiral na melanholične izraze ali nostalgичno povzdigovanje nikoli pozabljene preteklosti. Nasprotno, dvojna reševalna operacija (individualnih spominov, povezanih s četrtjo, na eni strani in obledele blaginje na drugi) temelji na obujanju srečne preteklosti in se tako bori proti pozabi. Roman je torej mogoče brati kot metaforični razmislek o propadanju »izgubljene dežele«.