

Aarón LUBELSKI

Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel.

aaronlubelski@yahoo.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0346-9627>

Recibido: 30/6/2020 - Aceptado: 13/10/2020

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Lubelski, Aarón. "Onetti, entre Lavanda y Montevideo. (La construcción análoga de la ciudad)".

Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 11, (2022): 173-192. <https://doi.org/10.25185/11.7>

Onetti, entre Lavanda y Montevideo. (La construcción análoga de la ciudad)

Resumen: La configuración del espacio en la obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti recuerda ciertos sistemas constructivos aplicados en el diseño urbano, como el concepto de *ciudad análoga* acuñado por el arquitecto Aldo Rossi, según el cual el espacio urbano puede ser construido a través de la superposición de distintas posibilidades arquitectónicas, tanto imaginarias como reales, las cuales permiten la creación de una nueva realidad aún no existente. Aplicando dicho concepto urbano, este artículo analiza la construcción del espacio en *Dejemos hablar al viento*, una de las obras de la madurez de Onetti, publicada en 1979. Lavanda, espacio urbano que ambienta la trama de la primera parte de la obra, es configurada a través de referencias que remiten a la capital uruguaya, Montevideo, que junto con topónimos adicionales de referencia ambigua, establecen entre ambas una relación análoga, modelo constructivo que ofrece nuevas perspectivas de lectura.

Palabras clave: Ciudad análoga, pseudo-referente real, zona urbana, lugares de la memoria, Rossi, Onetti.

Onetti, between Lavanda and Montevideo. (The construction of the analogous city)

Abstract: The configuration of space in the narrative of the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti reminds certain constructional systems applied in urban design, such as the *analogous city* concept coined by the architect Aldo Rossi. According to Rossi, urban space can be envisioned through the superposition of different architectural possibilities, both imaginary and real, enabling the creation of a new design not existing yet. Applying this concept, this article analyzes the configuration of space in *Dejemos hablar al viento*, one of Onetti's mature novels, published in 1979. The city of Lavanda, the setting of the first part of the novel, is mainly configured through references that point to the Uruguayan capital, Montevideo. These places, together with additional locations of more ambiguous origin, establish between both cities an analogous relationship, leading to a constructive model that offers new reading perspectives.

Keywords: Analogous city, pseudo-real referent, urban area, places of memory, Rossi, Onetti.

Onetti entre Lavanda e Montevideú. (A construção análoga da cidade)

Resumo: A configuração do espaço na obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti recorda certos sistemas construtivos aplicados no design urbano, como o conceito de cidade análoga, cunhado pelo arquiteto Aldo Rossi. Segundo o arquiteto, o espaço urbano pode ser construído por meio da superposição de possibilidades arquitetônicas distintas, tanto imaginárias quanto reais, as quais permitem a criação de uma nova realidade, ainda inexistente. Aplicando tal conceito urbano, o presente artigo analisa a configuração do espaço em *Dejemos hablar al viento*, uma das obras da maturidade de Onetti, publicada em 1979. Lavanda, espaço urbano que ambienta a trama na primeira parte da obra, configura-se por meio de referências que remetem à capital uruguaia (Montevideú) que, junto a topônimos adicionais de referência ambígua, estabelecem entre ambas uma relação análoga, modelo construtivo que oferece novas perspectivas de leitura.

Palavras-chave: Cidade análoga, pseudo-referente real, zona urbana, lugares da memória, Rossi, Onetti.

Me someto hace años, por amor a Montevideo,
a la creación de una ciudad mágica y tormentosa,
establecida entre aguas y vientos, que bien podría
llamarse con ese mismo nombre creado
y discutido, extraño: Montevideo.¹

Ida Vitale

LA CIUDAD DE LAVANDA,² es el espacio urbano que ambienta la trama de la primera parte de la novela *Dejemos hablar al viento* del autor uruguayo Juan Carlos Onetti (Montevideo: 1909 - Madrid: 1994), obra culminada durante su exilio madrileño en el año 1979. Es nuestro intento mostrar, según palabras de Verani, «el desplazamiento de la “realidad” a la “ficción”»,³ vector fundamental de la concepción estética de Onetti, tal como se patentiza en la configuración del espacio lavandiano y ello a partir de modelos constructivos provenientes de la arquitectura y del urbanismo.

Dejemos hablar al viento pertenece a la serie de textos conocida como el *ciclo de Santa María*, que nace con la publicación de *La vida breve* (1950), como resultado de la nostalgia del autor por su ciudad natal, Montevideo, en un período que este reside en la ciudad de Buenos Aires. Onetti abrumado, inquieto quizás, por la situación política reinante en la capital argentina, no está dispuesto a abandonarla, principalmente por razones económicas, enfrentándolo a un dilema cuya solución engendra la novela *La vida breve*, según lo menciona en una entrevista del 1974:

Bueno, yo, en ese momento, allí en el puerto de Montevideo, tuve ese reflejo de miedo. Yo tenía el deseo, como 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.

Pero también era consciente de que me era imposible situar mi novela en Montevideo por falta de información. Entonces busqué un «intermezzo»,

1 Ida Vitale, “El otro Montevideo” en *Montevideo de puño y letra*, Jorge Burel (Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1992), 121.

2 Este texto es un extracto de la tesis: “La configuración del espacio en la obra de J. C. Onetti”, aprobada por el Senado de la Universidad Hebrea de Jerusalén para la obtención del título “Doctor en filosofía” por Aarón Lubelski el 31-12-2019, bajo la supervisión de la Prof. Ruth Fine y del Dr. Leonardo Senkman.

3 Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1981), 13.

recuerdo de un viaje que hice a la provincia de Entre Ríos. Allí estuve dos o tres días en Paraná, que tiene su rambla, como Santa María.⁴

Dicha motivación revela algunos de los componentes iniciales y básicos que construyen el espacio geográfico del ciclo, el cual remite al triángulo Buenos Aires, Montevideo y Paraná, aportando esta última la imagen fluvial y suburbana de la ciudad, y que a partir de *Dejemos hablar al viento* incluye también a la ciudad de Lavanda. A diferencia de la «ciudad de provincia»⁵ que da nombre al ciclo –emplazada sobre las orillas de un río languideciente–, las olas del mar, las playas, sus dunas y el viento marítimo enclavan a Lavanda dentro de una geografía que recuerda la característica costeña de la capital uruguaya. Un río la separa de Santa María, pero este funciona también como una frontera ideológica y política, puesto que entre ambas existe la distancia del exilio. Lavanda es la tierra de expulsión del protagonista de la novela, Medina. El ex policía de Santa María se refugia en ella para escaparse, quizás de sí mismo, o de lo que él simbolizó en esa ciudad como representante de la ley, para adoptar en Lavanda, primero, la función de enfermero, y luego, para continuar su inclinación pictórica. El nunca pertenecerá a la ciudad, vivirá como un extraño en ella, y dice: «Nada tenía que ver con los lavandianos».⁶ Finalmente, en la segunda parte del texto, vuelve o quizás sueña volver a su Santa María, a la que terminará castigando con una pretenciosa destrucción.

La configuración del espacio lavandiano recuerda el concepto arquitectónico de *ciudad análoga* introducido por Aldo Rossi.⁷ La analogía como «relación de semejanza entre cosas distintas»⁸ es la clave que ha impulsado a Rossi a concebir sus proyectos arquitectónicos, como el resultado de una planificación urbana lograda por medio de la superposición de posibilidades aún no existentes. Según Rossi «La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas» (sic).⁹ Rossi ejemplifica su propuesta a partir de una obra del pintor

4 Omar Prego y María Angélica Petit, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981), 231-232.

5 Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento* (México: Editorial Artemisa, 1985), 138.

6 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 33.

7 Aldo Rossi (Milán: 1931-1997), prominente arquitecto y urbanista italiano, impactó el ámbito arquitectónico al introducir el concepto de “ciudad análoga” en la Bienal de Venecia en el año 1976, concepto aplicado posteriormente a sus diseños arquitectónicos.

8 Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 145.

9 Aldo Rossi, “La arquitectura análoga”, 2C: *Construcción de la ciudad*, n° 2 (1975): 8.

Canaletto,¹⁰ “Capricho”, que conjuga en una única obra plástica la visión de tres proyectos del arquitecto italiano Andrea Palladio.¹¹ Estos tres proyectos, también llamados “proyectos palladianos”, plasman sobre una misma tela dos obras realizadas en la ciudad de Vicenza, y una tercera, una posibilidad nunca materializada de reconstrucción del puente Rialto en Venecia. Los tres proyectos se conjugaron en una única visión de una Venecia idealizada o de una posible Vicenza. De esta forma, explica Rossi, se crea una visión análoga a la ciudad de Venecia que pretende mostrar otra posibilidad arquitectónica aun no existente. De forma similar, la narrativa suele configurar el espacio urbano, por medio de la superposición de asociaciones inspiradas en diferentes realidades urbanas. En este orden, coincidimos con Komi quien afirma que «La imagen de la ciudad es el resultado de todo un entramado de representaciones y resulta productiva en doble sentido ya que por un lado es producida por la ciudad y, a la vez, esta imagen misma produce nuevas significaciones y nuevos modos de entender la ciudad».¹²

A su vez, para identificar la ciudad a través de su configuración textual, nos remitiremos nuevamente a los conceptos provenientes del diseño urbano, los cuales nos ayudarán a analizar los elementos que despiertan la ilusión de semejanza entre una ciudad y otra, ficticia o no. Para ello acudiremos a los estudios de Kevin Lynch,¹³ que establecen que la percepción de la imagen de la ciudad puede ser estructurada según tres categorías: 1) la identidad, o sea la identificación de los topónimos de la ciudad y su distinción con respecto a otros, su reconocimiento como entidades que valen por sí mismas, 2) la estructura, o sea la relación espacial y la forma del topónimo con respecto al observador, (ya sea personaje o lector en nuestro caso), y con respecto a otros objetos (topónimos), y finalmente 3) el significado o sentido que el topónimo tiene para el observador, ya sea por su forma tangible o por las emociones, asociaciones y memorias que él despierta. Ninguna de estas categorías existe por sí misma, sino que las tres figuran en menor o mayor grado de forma simultánea. A su vez, para obtener una imagen más completa al analizar la ciudad como constructo textual, sugerimos agregar otra categoría que

10 Giovanni Antonio Canal (1697 –1768), más conocido como Canaletto, fue un renombrado pintor del renacimiento italiano. Sus obras reflejan principalmente imágenes urbanas de las principales ciudades italianas e inglesas de la época, destacándose por su perspectiva y precisión casi fotográficas.

11 Andrea Palladio (Italia, 1508 – 1580) fue un importante arquitecto italiano del siglo XVI. Sus proyectos de edificación religiosa, los palacios y villas privadas, reflejan la influencia del clasicismo romano.

12 Christina Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti* (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009), 17.

13 Kevin Lynch (Chicago: 1918-Aquinnah: 1984), prominente diseñador urbano, se destaca por su propuesta de un modelo teórico destinado a caracterizar la imagen de la ciudad, tal como es percibida por sus habitantes.

considere los aspectos menos tangibles, como el *alma* de la ciudad, su espíritu y la atmósfera que en ella reina, que incluye, 4) el perfil humano, quiénes son sus pobladores, sus integrantes (los urbanitas), el contexto de un época, como por ejemplo: sus aspectos políticos, económicos, culturales y lingüísticos y la atmósfera que en ella se vive como su estado de modernización, la sensación de seguridad que ella despierta o la falta de la misma, el grado de libertad, la sensación de enajenación, etcétera.

El concepto constructivo de *ciudad análoga* de Rossi y el modelo de Lynch para caracterizar la imagen de la ciudad, si bien pertenecientes al campo de la arquitectura y del urbanismo, nos permiten mostrar uno de los recursos primordiales usados para configurar el espacio en *Dejemos hablar al viento*, en tanto método de construcción de la ciudad ficticia, Lavanda. La estructuración del espacio lavandiano incluye numerosos referentes extratextuales, que le confieren al espacio configurado el efecto de realidad. El entorno de Lavanda está ricamente descrito a través de la enunciación de los nombres propios de lugares, que remiten en la mayoría de los casos al referente montevideano. Cada uno de estos nombres le adjudican su identidad, su estructura y sus significaciones; estos *lugares de la memoria*,¹⁴ sin ser descriptos en detalle, le permiten al lector reconstruir un imaginario cargado de asociaciones.

«Aquél era el primero de los trabajos que me había elegido Frieda cuando llegué a Lavanda y la descubrí en Avenida Brasil 1.597, tan hermosa y dura como en los tiempos viejos»,¹⁵ afirma el protagonista-narrador homodiegético, introduciendo así el primer topónimo de la narración, el primero de una trayectoria descriptiva a través del *recorrido urbano*¹⁶ de sus personajes, que a partir de este hito conforma el escenario del drama humano de la narración.

Los topónimos que funcionan como *pseudo-referentes reales*¹⁷ permiten identificar los *lugares de la memoria* que pertenecen a la ciudad de Montevideo, como la Embajada Argentina, que ocupó durante varios años una quinta en el barrio del Prado, la cual, en su época de esplendor, sirvió como retiro de verano de las clases pudientes montevidéanas y que ahora son apenas

14 Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética* (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2006), 12.

15 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 11.

16 Ver Christina Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*.

17 Solotorevsky diferencia entre los referentes ficticios que no apuntan a un ente de la realidad y aquellos que aluden a un aparente correlato real, estos últimos los denomina *pseudo-referentes reales* y agrega: «La distinción entre ambos tipos de referentes ficticios resulta de especial relevancia en textos que fingen incorporar facetas de la “realidad”, de la “historia”, estimulando una ilusión de mimesis». Myrna Solotorevsky, «Referentes ficticios y “pseudo-referentes reales” en *Santa María de las flores negras*, de Hernán Rivera Letelier», *Hispanérica*, n° 97 (2004): 17.

«casonas que habían tenido nombre y prestigio».¹⁸ El barrio Punta Carretas situado sobre la costa, donde reside Frieda von KIestein, amante y protectora de Medina, es otro topónimo importante que remite al conocido barrio residencial montevideano¹⁹ y que sitúa a Lavanda indudablemente –copiando la geografía de la capital uruguaya– sobre una costa marítima:

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 mientras fumaba y volvía a empeñarme en buscar un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, contemplar con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda.²⁰

A ellos se les unen «la calle Isla de Flores o Carlos Gardel»,²¹ «allá por Palermo, cerca del cementerio [...] La calle se llama Fulano Petrarca, no Petrarca a secas»,²² donde el narrador remite con un guiño humorístico a la calle montevideana, Domingo Petrarca, en recuerdo de quien efectuó el primer trazado urbano de la ciudad recién fundada en el siglo XVIII. También se menciona, entre otros topónimos, a la «plazoleta del Gaucho»,²³ y a La Platense, renombrado proveedor de materiales artísticos, donde Medina se surte de sus pinturas, «Hay muebles, hay un restorán abajo, tenés un crédito en La Platense para comprar telas y pinturas y lo que haga falta».²⁴

A su vez, el texto también incluye lugares cuya posible identificación con un referente real montevideano es algo más incierta que en los ejemplos anteriores, como «la calle que inexplicablemente llamaban Agraciada»,²⁵ o la Avenida Brasil antes mencionada. Es más, la inclusión de topónimos que no necesariamente remiten a referentes reales montevidianos, como la vaga referencia a un mercado donde se ubica el taller pictórico de Medina o una farmacia denominada Palomino, también contribuyen a la configuración del entrelazado urbano de la narración.

18 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 12.

19 Anibal Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I*. (Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971), 55.

20 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 58.

21 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 46.

22 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 36.

23 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 49.

24 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 36.

25 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 20.



Vista desde la Rambla Wilson, al frente la playa Ramírez, a la derecha el Parque Rodó, al fondo a la izquierda, el Parque Hotel.²⁶

El capítulo «Justo el 31», revela otro recurso usado en la construcción del nivel topográfico de la narración. Este texto, inserto hacia el final de la primera parte de la novela, fue publicado inicialmente como un cuento en el semanario uruguayo *Marcha*, en 1964. Mientras que el cuento mantiene su autonomía como tal, en la novela sufre modificaciones menores y la enunciación original de la ciudad de Montevideo es reemplazada por la de Lavanda. Fuera de ello, el resto de los topónimos que funcionan como *pseudo-referentes* reales montevidianos, siguiendo el relato original, como por ejemplo el Parque Hotel y la Playa Ramírez, junto con la trama del cuento, han quedado intactos. Ello sugiere que el texto, publicado años antes, hubiera estado esperando la oportunidad de contribuir a la descripción de un entorno más amplio, perteneciente a una obra de mayor envergadura, «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».²⁷ Este imaginario urbano y sus significaciones son rescatados de la memoria del lector gracias a su mera enunciación, la cual remite a este importante espacio de esparcimiento, que

26 Centro de Fotografía de Montevideo, código de referencia 01863FMHGE, año 1918.

27 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 60.

consiste en uno de los *lugares de la memoria* de la ciudad de Montevideo.²⁸ Su mera mención le permite al lector reconstruir mentalmente la estructura, el significado y el espíritu que ese lugar convoca, o sea su imagen totalizadora, para así incorporarla al mundo de la narración. Este efecto de realidad opera en menor o mayor grado sobre todos los *pseudo-referentes reales* del texto.

LA IMAGEN DE LAVANDA se complementa a través de las errancias del protagonista por la ciudad. Medina es un *flâneur*,²⁹ que más que urbano podríamos llamarlo “costeño”. Sus recorridos por la costa no están demarcados por *pseudo-referentes reales* que permitan la identificación con una cierta geografía marítima, sino que son los *juicios de valor* emitidos a lo largo de la narración, como también la descripción del entorno natural los que permiten *respirar* la atmósfera marina y establecer la posible analogía respecto de la ciudad de Montevideo. Él camina por la orilla de la ciudad, por la playa, quizás por su carácter de marginado, de exiliado. Medina no tiene intenciones de apropiarse del corazón de la ciudad, de sus calles y de sus plazas; se conforma con sentir su periferia a través de la humedad, del viento, y de la naturaleza, sin intentar integrarse a la misma, sin pertenecer a la ciudad en la que temporalmente vive, «Salí a la luz velada, al frío de la mañana casi perdida y caminé entre rocas y tamariscos, hasta pisar la humedad de la orilla. Miré el agua revuelta, encendí la pipa y reanudé el paseo inútil. Anduve un kilómetro, vi un bote podrido, los golpes de la espuma, chata, defendí la pipa del viento que empezaba a levantarse».³⁰ Las imágenes captadas durante su errancia por la costa pisando la arena de las playas, sintiendo las olas que se rompen en la orilla, ensuciándose con la espuma del mar, le reclaman la realización de una vocación postergada, «Ahora yo quiero una ola, pintar una ola. Descubrirla por sorpresa. Tiene que ser la primera y la última. Una ola blanca, sucia, podrida, hecha de nieve y de pus y de leche que llegue hasta la costa y se trague el mundo. Para eso ando por la playa».³¹ La costa le sirve de guía en la ciudad de exilio, lo ayuda a familiarizarse con su nueva realidad, «Para aprender a perderse, antes, hay que aprender a orientarse»,³² afirma Kohan, y ¿qué mejor orientación en la análoga Montevideo que la rambla?, la avenida costeña –según la denominación montevideana– que recorre la

28 Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I*, 55.

29 Literalmente del francés, «paseante». Figura asociada con la obra de Baudelaire y Walter Benjamin, y que según Komi «es el hombre del bulevar que se viste para ser observado y cuya vida depende de la capacidad de suscitar el interés de los demás transeúntes». Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, 42.

30 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 67.

31 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 67.

32 Martín Kohan, *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004), 61.

ciudad de este a oeste. Es el entorno costeño —el lugar de encuentro con Juanina, uno de los problemáticos personajes femeninos de la narración—, el espacio que le permite iniciar una relación afectiva, que como no puede ser de otra forma en la narrativa onettiana, carece de futuro, «Ahora, un favor, a lo mejor el último. El primer ómnibus es mío. Tú te vas en el otro. Quiero estar sola y pensar en tantas cosas»,³³ le insiste Juanina.

La narración transcurre durante la estación veraniega, período que favorece a la ciudad y le agrega verosimilitud a la descripción de los recorridos costeños, situación que es menos factible en una atmósfera invernal, integrando de esta forma la imagen marítima con el ambiente atmosférico:

Cuando volvíamos de la playa se levantó una tarde de viento y arena; llevábamos las cabezas gachas y mi respiración era algo más fuerte, ansiosa, que la de Juanina. Llegamos a la casa y la vimos cerrada, muda y ciega; vimos nuestras maletas en lo alto de la escalera de entrada; vimos, clavado en la puerta el cartel que decía: EL VERANO SE ACABÓ, escrito con todos los colores de mis pomos.³⁴

Lavanda, a diferencia de Santa María, no tiene una historia anterior al presente textual, sino que surge de él. En ese sentido y comparado con su vecina ciudad, parecería desarraigada del imaginario de Santa María que fue creado unos veinte años antes, o mejor dicho varias obras atrás. Sin embargo, su analogía con Montevideo le sugiere al lector la geografía e idiosincrasia de la ciudad a la cual remite. En Lavanda hay comercios (farmacia, yusería), hay escuelas (un seminario por la plazoleta del Gaucho), hay transporte público (el ómnibus 125), instituciones (la embajada argentina), hoteles (Parque Hotel), bares y restaurantes (Alhambra, Morini, Gruta Azul, Yate del Buceo, Proa), teatros (Solís), casas de citas (Nostra, Carreño), etcétera. Lavanda sobre el mar irradia un espíritu urbano, mientras que Santa María, apenas separada de la misma por un río, refleja un carácter suburbano, cuyo trasfondo son las lentas balsas en el río, la plaza, y los hoteles venidos a menos, «Hablaron del calor, del ferry, de la decadencia del Plaza»,³⁵ afirma el narrador. Sin embargo Lavanda no es una gran urbe, no es «la Capital»³⁶ que remite a la ciudad de Buenos Aires. En ese sentido, Lavanda es de una geografía limitada y, por

33 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 104.

34 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 102.

35 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 192.

36 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 152.

ello, su analogía con Montevideo resalta aún más, «Lavanda sólo ofrece unos kilómetros de superficie y sobre ella, pero no en todo lugar, brillan suaves, hasta el amanecer, pocos negocios con alcohol y rincones que mienten invitando hasta la madrugada, la claridad implacable del día».³⁷ Lavanda no emerge del texto como una ciudad alegre, como bien podría esperarse de una ciudad costeña, con playas, parques y hoteles. Más bien es una ciudad gris, atmósfera que no es propia sólo de Lavanda, más bien, ese es el espíritu de todo el entorno onettiano, «En la puerta del boliche, Cristiani me aseguró que el tiempo continuaría triste pero sin lluvia».³⁸

El entorno condiciona en cierta forma la actitud de los personajes, «Si no siempre un paisaje contemplado traduce un estado de ánimo, el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter»,³⁹ afirma Aínsa. Si bien Medina, como el resto de los protagonistas onettianos, vive en un constante estado de languidez y frustración, la atmósfera lavandiana le permite disfrutar de una cierta tregua espiritual, «El paisaje, brumoso, se extendía inmóvil y los verdes y azules del agua seguían en paz»,⁴⁰ atmósfera que es compartida con la análoga Montevideo, tal como se desprende del *haiku* de Benedetti dedicado a la capital uruguaya, y que permite establecer una semejanza espiritual entre ambas ciudades, la real y la ficticia, «al sur al sur / está quieta esperando / montevideo».⁴¹

Sin embargo, al menos una vez al año, «Justo el 31», la ciudad abre un paréntesis dentro de su languidez para celebrar el año nuevo, «... cuando empezó de veras el año nuevo. Algún tamboril de negro volvió a sonar, profundo, solitario, no vencido, en las proximidades del cuartel, e hizo confusas las palabras».⁴² El *candombe*, ritual carnavalesco acompañado del ritmo de tamboriles, propio de la población de origen africano, es una expresión cultural montevideana por excelencia, la misma forma parte, hoy en día, del folclore carnavalesco uruguayo. Gracias a su popularidad, dicha expresión trasciende del marco carnavalesco, y se lo puede ver y escuchar en las calles montevidianas durante la mayor parte del año, «En los conventillos del barrio Palermo perduraban las viejas tradiciones que llegaron al Río de la Plata con los esclavos. Allí se bailaba el *candombe*, una especie de drama

37 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 118.

38 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 66.

39 Fernando Aínsa, “Del Topos al Logos, «Grafías» del Espacio en Perspectiva”, *Todas as Letras*, n° 4 (2002): 65.

40 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 70.

41 Mario Benedetti, *Rincón de haikus* (Madrid: Visor, 1999; México: Alfaguara, 1999), haiku 135.

42 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 60.

ritual, que recogía en su ritmo extraño la emoción y el misterio del ancestro negro». ⁴³ Cabe mencionar que Onetti, quien vivió en el barrio Palermo, no fue ajeno a la experiencia montevideana que se refleja en la obra.



Tamborilero durante «Las llamadas» en el Barrio Sur montevideano. ⁴⁴

A pesar de la imagen idílica irradiada por el ambiente marítimo, dentro de la ciudad bullen los problemas políticos y sociales. Montevideo de los años setenta, cuando fue escrita la novela, es testigo de una inestabilidad política, económica y social que se manifiesta a través de frecuentes enfrentamientos entre las fuerzas gubernamentales, los estudiantes y los obreros, conflictos que condujeron, finalmente, al establecimiento de una dictadura cívico-militar, que así como el protagonista de *Dejemos hablar al viento*, impulsa a Onetti a buscar el exilio en el exterior. Dicha inestabilidad política vivida en Uruguay y en especial en su capital, es trasladada al texto, integrándose a la realidad de

43 Barrios Pintos, *Montevideo. Los barrios I*, 18.

44 Fotografía de nuestra autoría (1969).

Lavanda, «Aquel año, en Lavanda, sólo podía apalear obreros y estudiantes»,⁴⁵ piensa Medina, refiriéndose a su interlocutor castrense. A su vez, el texto también incluye ordenanzas que parecen establecer limitaciones artísticas, pero que en realidad apuntan, sin duda, a una significación más amplia, sugiriendo a través de una punzada irónica la restricción de las libertades experimentada en la época. La siguiente cita revela, quizás con un cierto toque humorístico, los artificios usados por los «Pintores inteligentes»⁴⁶ para flanquear estas restricciones a la libertad y esgrimir a través de ello el espíritu revolucionario, enfatizando a su vez temáticas candentes de la época, como la manipulación de la verdad:

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.

Pero el lector merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es siempre revolucionaria.⁴⁷

En Lavanda, Medina fue en cierta forma feliz. Su dedicación al arte y a las mujeres, y la relativa seguridad económica proporcionada por su protectora Frieda, le permiten desenvolverse en un entorno que le posibilita vivir el presente sin preocupaciones económicas ni afectivas. El mar abierto, las playas y sus olas, le brindan la libertad creadora para buscar su «ola perfecta e irrepetible»⁴⁸ y plasmarla en una tela, «Separado de Santa María por una crisis de orgullo, andaba, más o menos era, entre los habitantes de Lavanda con un poder de separación, de crítica, paciencia y entrega que me hizo feliz o no sufriendo durante muchos meses».⁴⁹ Quizás gracias a esa precaria felicidad, Medina disfruta del amparo que Lavanda le proporciona en su exilio, y le permite experimentar una cierta sensación liberadora. Sin embargo, la misma es temporaria y no evita la permanente presencia de un deseo nostálgico por Santa María, que bulle clamando por el retorno del protagonista a su ámbito natural, a diferencia de Onetti que no retornará a su patria.

45 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 17.

46 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 73.

47 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 73.

48 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 66.

49 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 32.

El imaginario lavandiano también refleja, ciertas instancias del lenguaje coloquial montevideano, enunciaciones que permiten establecer una relación de semejanza con el espíritu vigente en la ciudad. Entre ellas encontramos la célebre frase de la tradición futbolística que se ha integrado al folclore del país, «Tuya, Héctor»,⁵⁰ expresión popular en uso hasta el día de hoy para indicar la transferencia de responsabilidad de una persona a otra, testimoniado también por el siguiente fragmento de *Primavera con una esquina rota* (1982) de Benedetti, «Y no sólo el gol de Piendibeni al divino Zamora, o el ¡tuya Héctor! de la gesta olímpica. Eso ya era parte del folklore»,⁵¹ y que también se revela en el medio publicitario a través de un anuncio comercial publicado en *Marcha* que incita al lector a participar en un juego de apuestas.

tuya, Héctor...!

¡AHÍ VAN LOS
\$100.000
SEMANALES

del **SENSACIONAL CONCURSO**

APRENDA A JUGAR AL LODE

Vaya practicando con los partidos
uruguayos de cada semana
Envíe las boletas a nuestros buzones
Gane hasta \$100.000 semanales

HAGALE UN GOL A LA TARDE
CON **Última Hora** EL GRAN DIARIO
DE LA TARDE

• 3 • MARCHA

«tuya, Héctor»⁵²

50 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 191. En la final con Argentina –Juegos Olímpicos de Ámsterdam, 1928– René Borjas, realizó la asistencia que le mereció a Uruguay el título de Campeón Olímpico de Fútbol, asistencia que es especialmente recordada por la frase *tuya, Héctor*, dicha por Borjas a Héctor Scarone cuando le dio el pase de gol.

51 Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota* (Madrid: Alfaguara, 1982), 37.

52 Anuncio publicitario publicado en el semanario *Marcha* (Uruguay) Julio 21, 1972. Año XXXIV.

Igualmente se cita un «nocturno cantito de la televisión»,⁵³ según afirma Ida Vitale, expresión del medio televisivo dirigida a los espectadores infantiles ibero-americanos, también integrada en el habla coloquial montevideana y reflejada a su vez en el texto, «—La que usted sabe, la de la crema para las manos y el expectorante, la que estuvo golpeando con las monedas en el mostrador para acompañar el cantito “Vamos a la cama que hay que descansar”».⁵⁴

Según Espino, el nombre Lavanda es una transfiguración de la histórica denominación del Uruguay, La Banda Oriental,⁵⁵ propuesta que es también apoyada por el uso del sintagma «La Banda» en una de las versiones manuscritas del texto, «Aquel año, en La Banda»,⁵⁶ enuncia uno de los borradores no publicados. A su vez, el narrador del texto propone otra versión interpretativa para la denominación de la ciudad, «nombre de tribu africana»,⁵⁷ que aparentemente no remite a algún referente real conocido, artificio que borra en cierto sentido la indirecta referencia a la ciudad de Montevideo.

LA ZONA DE SANTA MARÍA, así como el condado de Yoknapatawpha, escenario de una serie de obras de Faulkner⁵⁸ que sirvieron de inspiración a Onetti, abarca un amplio espacio geográfico que incluye fuera de su epicentro Santa María, la ciudad de Buenos Aires, referida por antonomasia como “la Capital”, también a la ciudad de Montevideo, citada en otros textos del ciclo en capacidad de *pseudo-referente real*, Lavanda, El Rosario y otros poblados menores como Enduro y Puerto Astillero, siendo este último el espacio que ambienta la obra *El astillero* (1961). Entre Santa María y Lavanda, apenas separadas por un río innostrado,⁵⁹ existe una distancia abismal. Lavanda es un lugar temporario, de exilio, mientras que Santa María, es un espacio de permanencia. Santa María, dista una jornada de viaje del imaginario capitalino; es necesario llegar al puerto fluvial, de allí hasta El Rosario, introducida en

53 Ida Vitale, “Lavanda y un nuevo símbolo onettiano”. *Texto Crítico, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, n° 18-19 (1980): 72, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6934>

54 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 48.

55 Cristina Espino, “Santa María y la nostalgia por Montevideo”, *Relaciones*, n° 86 (2004), <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0405/index.htm>

56 Según un fragmento no publicado del manuscrito de *Dejemos hablar al viento* consultado en el archivo de la Biblioteca Nacional del Uruguay: primera parte, capítulo 1, «ITE»: D. 62-9.

57 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 72.

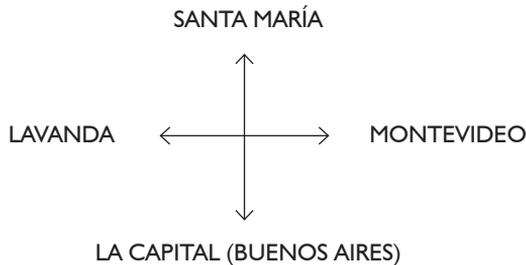
58 Ver Mario Vargas Llosa, “Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, 3ª Época, n° 14 (2009): 15-26.

59 Esta geografía ha quedado ignorada por parte de la crítica, el mencionado “río”, tanto puede ser el Río de la Plata, el río Paraná, o algún otro entorno fluvial ficticio agregado a la construcción análoga del entorno.

La vida breve como «puerca ciudad de mercaderes»,⁶⁰ para tomar el tren a la Capital, la misma es un centro de deseo, de posibilidades de futuro pero también de esperanzas malogradas, así como se desprende del *juicio de valor* emitido por Medina con respecto a su protectora Frieda, quien fue *alejada* por sus familiares de Santa María debido a sus excentricidades sexuales:

Y después de la Capital, después que ella se aburrió de estar allí, o fracasó, a pesar de las esperanzas que dieron los diarios a todos los que nos interesábamos por su carrera artística, y no obtuvo la prórroga del contrato, o no pudo establecer relaciones de largo alcance con ninguno de los admiradores que la llevaban a cenar luego de la función. Enseguida después que ella aceptó el fracaso o pensó que si se quedaba en la Capital llegaría muy pronto el momento en que tendría que aceptarlo.⁶¹

En este orden, sugerimos concebir esta *zona urbana* ficticia, como el área delimitada por el eje imaginario, “Montevideo – Lavanda”, por un lado, y el de “la Capital (Buenos Aires) – Santa María”, por el otro, modelo inspirado en el imaginario geográfico que recorre Walter Benjamin durante sus andanzas europeas.⁶²



Cada extremo de este eje, remite a distintas significaciones. Mientras que entre Lavanda y Montevideo existe una relación de semejanza, entre la Capital y Santa María, «allí dio un baile Latorre en los meses en que Santa María fue capital»,⁶³ existe una relación de subordinación, de dependencia entre la capital y la «ciudad de provincia».

60 Juan Carlos Onetti, *La vida breve* (Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana, 1980), 287.

61 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 152-153.

62 Buck-Morss sugiere un modelo de cuatro puntos cardinales para definir el trayecto ideológico que Benjamin documentó en sus diarios de viaje a Moscú, París, Nápoles y Berlín. Ver Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project* (Cambridge: MIT Press, 1989), 25.

63 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 164.

Medina, el protagonista, recorre esta zona, ya sea física o imaginariamente, atravesando sus ejes en un periplo que comienza en la primera parte del texto y llega hasta su final en la segunda parte. Santa María representa el pasado y el futuro, quizás soñado, de Medina, mientras que Lavanda es apenas un presente temporario, un espacio de exilio compartido también con otros sanmarianos como Frieda. Santa María representa el retorno a su tierra de origen, su hogar, mientras que la Capital es para él un posible futuro nunca realizado, «En la Capital puede ser que encuentre algunas oportunidades. Medina, detective privado. ¿Cómo suena?».⁶⁴

EL FUTURO DE SANTA MARÍA es incierto. Una vez que retorna a su ciudad, ahora promovido a comisario, intenta destruirla por medio de un incendio, quizás como venganza por su expulsión, quizás para que renazca purificada. Quien lo ayudará es el pirómano, el Colorado, que resurge de una «historia vieja»⁶⁵ —nos dice el doctor Díaz Grey, personaje perenne de la obra de Onetti— «Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos»,⁶⁶ remitiendo con un guiño intertextual a uno de los textos iniciales de Onetti, “La casa en la arena” (1949), probablemente un capítulo desmembrado de *La vida breve*. *Dejemos hablar al viento* culmina con la incineración de la ciudad, «Medina sentía la cara iluminada y el aumento del calor en el vidrio, casi insoportable. Temblaba sin resistirse, víctima de un extraño miedo, del siempre decepcionante final de la aventura. “Esto lo quise durante años, para esto volví.”»,⁶⁷ piensa el protagonista. Santa María sucumbirá aparentemente al incendio destructor, pero *la zona*, siendo esta ciudad su exponente central, quedará perpetuada en la memoria del lector, y sobrevivirá, a pesar del incendio, en una futura obra, *Cuando ya no importe* (1993), escrita y publicada durante el exilio madrileño de Onetti.

EL ESTUDIO DE LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO de Lavanda ha quedado eclipsado por su vecina Santa María para gran parte de la crítica onettiana. Cierto que su importancia dentro de la narrativa de Onetti no puede igualarse a la de su ciudad vecina, sin embargo, hemos considerado oportuno descubrir los innovadores mecanismos constructivos que han configurado este espacio de la narración a partir de la noción de *ciudad análoga*, identificando sus semejanzas gracias al modelo de Lynch que nos permiten caracterizar la imagen de la ciudad en función de su identidad, estructura, sentido y espíritu,

64 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 224.

65 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 196.

66 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 196.

67 Onetti, *Dejemos hablar al viento*, 250.

puesto que «Lavanda está descrita para que se reconozca a Montevideo»⁶⁸, según lo afirma Verani. De tal forma, el narrador de la obra de Onetti, insiste en mostrar el carácter ficticio de Lavanda, creando una nueva ciudad que recuerda a la real, pero que a la vez la modifica y la sustituye, estrategia que es también la empleada por los urbanistas que desplazan, a través de la analogía, a la ciudad real, generando así una multiplicidad constructiva inagotable.

El ambiente costeño de Lavanda, construido por el narrador, funciona como el exilio que brinda un refugio temporario a los personajes de la obra. Los *lugares de la memoria* del entorno montevideano se reflejan en Lavanda, transfiriéndole no sólo su geografía sino también su espíritu. Los topónimos enunciados en el texto, tanto aquellos que no remiten a un lugar real, como aquellos que funcionan como *pseudo-referentes reales* de la capital montevideana, si bien ficticios ambos, al ser yuxtapuestos unos sobre otros en el espacio textual, posibilitan la creación de una nueva configuración textual urbana, que permite afirmar que la ficticia Lavanda del texto es una ciudad distinta, pero análoga a Montevideo, puesto que la geografía de esta última no le permite ser vecina a Santa María, inspirada en la fluvial Paraná. Lavanda, así configurada, se integra a la *zona de Santa María*, reapareciendo en una obra posterior, *Cuando entonces* (1987), y se insinúa en la obra final del ciclo: *Cuando ya no importe*, asegurándose, junto a Santa María, un lugar de honor en la narrativa onettiana.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando. “Del Topos al Logos, «Grafías» del Espacio en Perspectiva”. *Todas as Letras*, n° 4 (2002): 59-67.
- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2006.
- Barrios Pintos, Aníbal. *Montevideo. Los barrios I*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971.
- Benedetti, Mario. *Primavera con una esquina rota*. Madrid: Alfaguara, 1982.

68 Hugo J. Verani, “Onetti y el palimpsesto de la memoria”, AIH. Actas IX, Centro Virtual Cervantes (1986), 732.

- Benedetti, Mario. *Rincón de baikus*, Madrid: Visor, 1999; México: Alfaguara, 1999.
- Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- Espino, Cristina. “Santa María y la nostalgia por Montevideo”. *Relaciones*, n° 86 (2004). <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0405/index.htm>
- Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- Komi, Christina. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana (EDHASA), 1980.
- Onetti, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. México: Editorial Artemisa, 1985.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI editores, 2010.
- Prego, Omar y María Angélica Petit. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981.
- Rossi, Aldo. “La arquitectura análoga”. *2C: Construcción de la ciudad*, n° 2, (1975): 8-11.
- Solotorevsky, Myrna. “Referentes ficticios y «pseudo-referentes reales» en «Santa María de las flores negras», de Hernán Rivera Letelier”. *Hispanamérica*, n° 97 (2004): 17-28.
- Vargas Llosa, Mario. “Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti.” *Monteagudo*, 3ª Época, n° 14 (2009): 15-26.
- Verani Hugo J. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- Verani Hugo J. “Onetti y el palimpsesto de la memoria”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 725-732. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228>

Vitale, Ida. “El otro Montevideo”. En *Montevideo de puño y letra*, Jorge Burel, 121-127. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1992.

Vitale, Ida. “Lavanda y un nuevo símbolo onettiano”. *Texto Crítico, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, n° 18-19 (1980): 70-72. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6934>