



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Mar adentro. La región acuática de la literatura rioplatense

Autor:

Alonso, Mercedes

Tutor:

Croce, Marcela

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de Doctorado en Literatura

Mar adentro.
La región acuática de la literatura
rioplatense

Directora de tesis: Dra. Marcela Croce

Doctoranda: Mercedes Alonso

DNI: 31694682

E-mail: meralonsa@gmail.com

Junio 2021

“It is not down in any map; true places never are”
(Herman Melville, *Moby Dick*, 1851)

“¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar?
¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve?”
(Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, 1845)

A lxs que escribieron los libros. Sin ellos, no habría nada.

A lxs que formaron parte de mis condiciones materiales para encarar esta tarea.

A lxs que me formaron en todas las etapas de un proceso que no termina: docentes, compañerxs, estudiantes.

A lxs que me hicieron vivir tiempos interesantes sin los que la combinación de entusiasmo y concentración obstinada que necesité para leer, pensar y escribir no hubiera sido igual.

A lxs amigos que leyeron y a lxs que no leyeron; a lxs que hicieron contribuciones extrañas y, sobre todo, el enorme esfuerzo de existir.

Índice

Introducción	6
Orillas sin río: el tópico de la falta	8
De adentro hacia afuera: géneros y poéticas del río-mar.....	13
Composición de lugar: recorte y definición del objeto.....	16
Organización del desarrollo.....	21
Abordaje y salida.....	27
1. El itinerario de la región: el cruce entre Buenos Aires y Montevideo	29
Problemas seriales: viajes económicos y afectivos.....	35
<i>La serie del dinero</i>	39
<i>La serie familiar</i>	55
El viaje occidental: uruguayos en Argentina.....	65
2. El río-región. El proyecto literario de Carlos María Domínguez	73
Discusión sobre el término región.....	77
Comienzos: el Río de la Plata y lo rioplatense en las biografías.....	81
Ficción de comienzo.....	84
Construcción de la tercera zona.....	91
<i>El mapa de la región</i>	93
<i>Trazos en el territorio de la región</i>	104
En principio hay un río: habitar la frontera en isla Juncal.....	110
<i>La tradición del Delta</i>	115
<i>El paisaje del Plata</i>	124
La lengua de la región: la circulación por agua de los relatos.....	141
3. Islas del río-mar	153
Qué son las islas.....	154
Qué son las islas rioplatenses.....	159
<i>Isla Paulino: afiliación</i>	167
<i>Conti en Duizeide</i>	171
<i>Conti en Domínguez</i>	176
Redes isleñas.....	179
<i>Juncal: construcción regional</i>	181
<i>Martín García: navegar es habitar</i>	188
<i>Los isleros: imaginario insular y práctica regional</i>	207
4. El mar del río como mar	214
La región imposible.....	214
Escribir la navegación.....	219
Un mar para la región.....	224
Barcos en tierra.....	231
<i>Fuera de lugar</i>	232
<i>Orillas y puertos</i>	236
Salir al mar.....	248
<i>Reescrituras</i>	256

<i>Melville en el Río de la Plata</i>	260
El mar posible.....	271
5. Oscilación. Lo que llega por agua al sistema regional	277
Región extraterritorial.....	281
<i>La no-región</i>	281
<i>Articulación histórica</i>	288
<i>Territorios marinos</i>	297
Aventura.....	311
<i>Sobrevivientes</i>	314
<i>Mar de batalla</i>	320
<i>El dinero: piratas y trabajadores del mar</i>	339
6. Recapitulación: navegar, narrar, imaginar la región	352
Algunos marinos narradores.....	353
Formas del espacio.....	370
<i>Más allá (del regionalismo), la inundación</i>	369
<i>Producir la inundación: paisaje de tormenta</i>	373
<i>Habitar la inundación: el naufragio</i>	383
<i>En otro plano: lo fijo y el movimiento</i>	389
<i>Bajo el mar: habitar la región</i>	394
Conclusiones generales. El río-mar: región e imaginario material	397
Referencias bibliográficas	410

Introducción

El “río-mar” es un espacio que podría delimitarse en el mapa y la forma de percibirlo y experimentarlo. El mar está inscripto en los apelativos de los ríos que forman la cuenca del Plata: Paraná significa pariente de mar, el estuario es un río como mar o Mar Dulce desde la expedición de Solís en 1516; como mar lo siguen nombrando los uruguayos, al menos en la porción en la que es perceptible la penetración del Atlántico. Carlos María Domínguez, quien forma parte del *corpus* de esta tesis, establece el lugar de enunciación rioplatense de su proyecto de escritura con la defensa de esta aparente anomalía: “de Montevideo al Este, se conoce por mar” (2002a: 8) y así se lo usa en los balnearios de la costa, señala en el libro de crónicas *Escritos en el agua*. En cambio, en la orilla de enfrente, donde el uso del río como mar pertenece al pasado, la comparación remite a su extensión.¹ El río-mar es producto de las asociaciones que los discursos y las prácticas establecieron frente a la experiencia del paisaje de un “río que hace horizonte”, en términos de Graciela Silvestri (2018), o “sin orillas”, en los de Saer (1991).

Juan Bautista Duizeide, que también es central en el *corpus*, ofrece una respuesta diferente. En la novela *En la orilla*, el “río-mar” es un lugar, pero otro: la desembocadura del río Quequén entre la ciudad del mismo nombre y Necochea. Delimitado por una escollera al norte y otra al sur, la salida del río, que es la entrada al puerto, es el espacio intermedio en que las aguas mezclan su composición, sus colores, sus prácticas: en las playas del río coexisten turistas con sombrillas, barcos abandonados o en actividad, lobos marinos y pescadores con los residuos que arroja la actividad portuaria. Este río-mar no define la totalidad rioplatense sino una zona dentro de ella, que es propia del proyecto de escritura de Duizeide, pero que funciona del mismo modo que la totalidad: es un recorte que establece los espacios de circulación de los personajes que les dan sentido con sus prácticas y representaciones, lo que en esta tesis se entiende como región literaria.

Aunque se elabore de manera detallada más adelante, corresponde establecer el doble sentido en que uso el concepto. Por un lado, el área cultural, en términos de Rama (2007), donde se escriben los textos que forman el *corpus*. Por otro, los espacios que se construyen

¹ Arrese (en Borthagaray, 2002) traza la historia del uso de la costa como balneario en el siglo XIX, semejante al conjunto de prácticas habituales en la playa del mar, que también se moldearon a lo largo del tiempo.

en la ficción, en línea con la transformación del regionalismo que plantean Sarlo (1996) y Foffani y Mancini (2000). La interacción entre ambos es una de las hipótesis de esta investigación: el espacio regional es producto del lugar de enunciación desde el que se escribe una literatura territorializada.

La definición del río-mar del Plata en términos semejantes, como un lugar geográfico en que se encuentran dos espacios acuáticos, aparece en la novela *Tres muescas en mi carabina*, de Carlos María Domínguez, en la voz autorizada de un navegante: “No es un río. Son tres” (2002b: 264). El Paraná y el Uruguay se enfrentan con el mar que avanza en sentido contrario. Sus aguas, sin embargo, se mezclan con las que los ríos “junta[n] aquí y allá”: “el agua dulce arriba, la sal por abajo” (264). El Plata, más que un río o tres, es la interacción entre las corrientes que conectan la región rioplatense con otra más al norte, en el “interior”, y el mar que viene de afuera. Es, también, el eje de la literatura rioplatense del río-mar que, en esta tesis, designa un conjunto de textos contemporáneos escritos sobre y desde una región que está entre varias formas espaciales (tierra y agua, río y mar) y entre dos países. En los textos que incluyo en esta categoría, que propongo considerar como género, el espacio acuático no es un tema, sino un territorio y un lugar de enunciación que produce un efecto sobre los textos. El más importante es el proceso y el resultado de la disputa entre una tradición regionalista, ligada al interior, como el río Paraná, y la literatura del mar, de tradición fundamentalmente anglosajona, que ejerce una presión externa.

La región y su literatura se definen juntas en el río-mar de esta tesis que es, a la vez, el lugar común que nombra el Plata, el espacio indeterminado de la desembocadura y el trayecto de salida del río al mar. El estuario es la región completa, como para Martínez Estrada:

El río de la Plata antes de llegar al puerto se acicala por última vez; viene desliziéndose poderosamente desde las selvas primitivas; en seguida arroja a un lado los camalotes y se pone a maniobrar transatlánticos. Deja, para internarse en el océano con otras muchas cosas que se van, riberas gloriosas de belleza y de nuevo. Primeramente se le creyó un mar: el Mar Dulce; ahora sabemos que es el estero de confluencia del Paraná y el Uruguay. Mañana se dirá que es todavía la pampa que ahí se hace agua, como por otros sitios se hace techos o cielo. (Martínez Estrada, 2008: 90)

El río-mar es un sistema de oposiciones (camalotes/transatlánticos, océano/ribera, mar/estero/pampa); la literatura que le da forma se instala en el medio de una serie de pares

binarios: los dos espacios acuáticos (río y mar, aunque ambos sean múltiples), la tradición local-regionalista del río y la extranjera del mar, Argentina y Uruguay, el agua y la tierra.

Orillas sin río: el tópico de la falta

El agua se define por sus diferentes usos, sostiene James Linton (2006); es un proceso hidrosocial que resulta de las prácticas en que las personas interactúan con ella. El río es un mar cuando se usa de balneario, pero también cuando se abre a la navegación. Es el lugar de las primeras tempestades que experimentan Sarmiento en el relato de *Viajes* y Gualpo en el poema de Echeverría; el “río con horizontes y enconos de mar” (Duizeide, 2012: 12) por donde sale Hilario Ascasubi en la misma época, pero recreada en la novela contemporánea *Lejos del mar* (2012), de Juan Bautista Duizeide. En función de la continuidad material, no de la metáfora, Domínguez le atribuye características marítimas al Río de la Plata –la fuerza, la peligrosidad, las olas– y Duizeide (2010), la literatura de navegantes, marinera o marítima que se escribe en la región. En el marco del proyecto de escritura del último autor, que está casi enteramente dedicado a este espacio, la novela *Kanaka* define el río-mar y su literatura porque lleva la idea de continuidad a la práctica: el navegante que da nombre al libro reconstruye su biografía a través de las lecturas y los espacios marítimos que evoca mientras prepara su salida de la isla Martín García hacia el continente a bordo de un kayak adaptado al espacio fluvial.

Esta forma de entender el río confronta con su ubicación en el sistema literario argentino. Si ahí define la centralización de Buenos Aires –porque “argentina” delata el vínculo de la literatura con el Plata (Rosa, 1990)– y excluye la orilla opuesta –salvo como excusa para la apropiación de algunos de sus autores–; el río-mar, como territorio y experiencia de la literatura del *corpus*, es una región más en el panorama de las literaturas del área cultural que integran Argentina y Uruguay. Además de las dos orillas, el recorte incorpora el espacio acuático intermedio, que está ausente de la definición convencional. Los estudios urbanos y literarios están atravesados por la idea de que el Plata falta de las ciudades, especialmente de Buenos Aires, como espacio material, y de sus representaciones, como si obedeciera a la afirmación de Martínez Estrada sobre la ciudad en que la dirección de la mirada no coincide con el límite geográfico: “Uno de los lados de Buenos Aires no es el río

de la Plata sino Europa” (Martínez Estrada, 2009: 89); el espacio acuático, que continúa en el mar, se ignora porque el interés está del otro lado.

Catalina V. Fara (2015) traza la historia de esta negación a través del recorrido por las representaciones de la ciudad desde las torres y cúpulas de iglesias vistas por los viajeros de los siglos XVIII y XIX desde el río hasta los rascacielos del XX, que convierten la ciudad en objeto y punto de vista simultáneamente, clausurando la mirada hacia el agua. Elena Domínguez (2008) formula la paradoja de que, si bien la idea del agua es una constante en la historia de Buenos Aires desde la Colonia, los proyectos que aspiran a recuperar la costa, nunca llegan a concretarse. En cambio, señala María Mercedes di Virgilio, las obras tienden a la “pampeanización del área urbana” (2018: 7), que invisibiliza las marcas de los cursos de agua que bordean y atraviesan la ciudad.

La ausencia del río es un tópico que recorre también los estudios literarios. Adolfo Prieto (1973) señala la continuidad de la falta de representaciones del Plata y el Paraná, del que se ocupa en un texto sobre su “expresión literaria”. Si el último perdió relevancia después de las fantasías de los expedicionarios coloniales –que motivaron los textos de Martín del Barco Centenera, Ruy Díaz de Guzmán y Lavardén– frente a la variante “localista porteña” del Plata, este otro río terminó por ser segregado en favor del área terrestre. La defensa regionalista que hace Prieto del río que se interna tierra adentro es uno de los puntos de partida de esta investigación: por su carácter opositivo, que privilegia el “interior” en contra del “centro”, el regionalismo desconoce lo que está hacia afuera; participa de la exclusión de los espacios acuáticos de lo que llamo río-mar e invisibiliza su marginación del centro.

La reivindicación del interior y la perspectiva porteña coinciden en la negación del agua. Desde este enfoque, Graciela Silvestri (en Borthagaray, 2002) señala el contraste con Uruguay, que construyó su identidad en torno a la costa. La oposición entre las orillas –la playa y la costanera, lo natural y lo urbanizado, lo público y lo privado–, no impide que las representaciones falten por igual de sus literaturas. Fernando Aínsa (2006) encuentra esta paradoja en el recorrido literario por los espacios de naturaleza, que sustenta su proyecto de geopoética: aunque Uruguay esté rodeado por agua, los ríos que marcan las fronteras

nacionales y los que atraviesan la ciudad de Montevideo son un “espacio inédito” (114) en su literatura, a pesar de que el desarrollo material y literario sucede en la región litoral.²

En *El río sin orillas*, Saer explica la contradicción: “la causa del olvido viene justamente de ese exceso de frecuentación. Se estaba tan habituado a ellos [los ríos de la región], que no tenían nada de exóticos” (1991: 60). La afirmación, semejante a la ausencia de camellos que Borges atribuye al Corán, legitima su mirada exiliada a partir de una comprobación erudita: “los mejores textos sobre el Paraná, el Uruguay y el río de la Plata fueron escritos por extranjeros” (60). A diferencia de la representación de la pampa, que empieza con los viajeros ingleses, según la hipótesis de Martínez Estrada que retoma y desarrolla Adolfo Prieto (2003 [1996]), pero se incorpora a la literatura argentina, que comparte su mirada extrañada, la del Plata establece la diferencia entre los conjuntos: Pigafetta, Ulrico Schmidl, Gombrowicz, Waldo Frank escriben sobre un río que los argentinos ignoran. Algunos escritores del *corpus* usan el tópico de manera estratégica. Carlos María Domínguez (2002a) extiende la ausencia de representación a las dos orillas; discute el recorte que hace Saer para construir un lugar de enunciación rioplatense que funda su proyecto literario en el vacío anterior. Juan Bautista Duizeide (2010; 2017b) señala una versión específica de la paradoja advertida por Aínsa (2006; 2008) y Saer (1991): la inexistencia de una narrativa marinera en un continente de costas tan amplias y con una historia marcada por el tráfico comercial y migratorio a través del Atlántico. Su proyecto literario se vale del presupuesto de ausencia para defender la anomalía de la literatura marinera como práctica de escritura y perspectiva para leer la tradición argentina.

La falta es el punto de partida de las preguntas que guían esta investigación: qué es el río-mar y cuál la literatura que lo nombra y construye. El río, el mar y la posible unidad que forman son espacios vacíos en los que el género y la región se inventan mutuamente. En “*Sudeste* de Conti en sus contextos y linajes” (2000), que participa del tópico de la falta y de la reivindicación regionalista, Jorge B. Rivera atribuye la percepción de la ausencia a que los textos que se ocupan de los ríos de la región nunca fueron pensados en conjunto. El vacío es crítico, no literario, por lo que la solución que propone Rivera es el armado de una tradición fluvial que le permite ubicar a Conti en la literatura argentina. El recorrido se remonta a *El*

² Gefter Wondrich (en Mathieson, 2016) encuentra la misma contradicción en Irlanda, que está rodeada por agua, pero no produce una literatura marítima porque privilegia la identidad rural.

tempe argentino (1858), de Marcos Sastre, y se organiza por regiones –el Alto Paraná, las costas santafesina y entrerriana, el Río de la Plata, el Ibicuy, el Delta– en las que aparecen diferentes tipos humanos –mensús, pescadores, matreros, contrabandistas, isleños, peones rurales, prácticos de río– enmarcados en narrativas de la marginalidad y la lucha contra la naturaleza. Para Rivera, la narrativa fluvial es un regionalismo.

Dos ideas que guían esta tesis retoman sus planteos, aunque el recorte geográfico y literario sea diferente. Por un lado, una hipótesis: la literatura rioplatense del río-mar es una forma del regionalismo y tiene que ser pensada en confrontación con él. Por esta razón, mantengo el uso del concepto que, desde otros abordajes, se propone reemplazar por “literatura regional” o “de las regiones”. La intervención productiva de la literatura del río-mar es una discusión con el recorte y los modos de representación que designa el término en sus usos anteriores y, por lo tanto, lo incluye como presupuesto.³ Por otro lado, el otro planteo de Rivera que retoma esta tesis es un principio metodológico: el género es una operación de la crítica sobre los textos, por lo que constituye el objeto y el objetivo de la investigación. Como también sostiene Saer (1991), la región es un producto de los discursos que acumulan capas de sentido sobre el espacio, por lo que es tarea de la crítica trazar las conexiones que delinear el conjunto. Este funcionamiento se comprueba, por ejemplo, en que Isabel Quintana (2011) señale la abundancia de la producción literaria fluvial una década después que Rivera. La aparición de textos nuevos sobre el Paraná motiva la relectura crítica del pasado. La región aparece cuando el conjunto de textos se convierte en objeto de consideración sistemática.⁴

Lo que aquí se propone es una operación semejante sobre el *corpus* y la región del río-mar. El espacio, sin embargo, presenta dificultades adicionales. La pregunta inicial de Fernand Braudel en su estudio sobre el Mediterráneo establece un punto de partida: ¿se puede escribir la historia del mar? En este caso: ¿se puede delimitar una región literaria del río-mar, trazar un recorrido por sus textos, definir su forma literaria? “Delimitar es definir, analizar, reconstruir”, dice Braudel (1987: 13); esos son los objetivos de esta investigación: recortar

³ El cuestionamiento responde a que el término, como “indigenismo”, implica una impostación. Ver Molina y Varela (2018).

⁴ Ver, por ejemplo, el n°15 de la revista *Transatlántico*, dirigida por Martín Prieto, Cecilia Vallina y Nora Avaro, que reúne las exposiciones realizadas en el marco de la jornada “Los escritores del Paraná”, llevada a cabo en 2012 en el Centro Cultural Parque de España de la ciudad de Rosario.

la región y el *corpus* para construir la categoría literatura rioplatense del río-mar y establecer las constantes que sostienen su unidad. La formulación del género permite leer un conjunto de textos contemporáneos que construyen y les dan sentido a los espacios acuáticos. Su integración es producto del análisis de sus objetos y modos de representación, formas literarias y vínculos intertextuales que forman las series y tradiciones en las que se insertan.

La delimitación del río-mar implica atender a una pregunta anterior: qué es un río. Según Horacio J. Pando y Olga Vitalli: “un hecho geográfico constituido por una masa de agua grande o pequeña que circula por un territorio [...]. Se define por las costas u orillas que delimita” (en Borthagaray, 2002: 126). El primer problema que esto presenta para el recorte de la región rioplatense del río-mar es que el espacio acuático designa una región terrestre, las costas que delimita y lo definen. El geógrafo Philip Steinberg (2013) señala la contradicción en la región mediterránea de Braudel; el mar articula las relaciones económicas y culturales entre espacios de tierra; no es más que una zona vacía, disponible para los intercambios. David Abulafia continúa esa perspectiva en *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean* (2011) y *The Boundless Sea. A Human History of the Oceans* (2019). El relato histórico enfoca la capacidad de los océanos para afectar el orden terrestre, donde está la humanidad. El mar, que no puede ser habitado, no tiene historia, al igual que todo lo que se define como otredad porque está más allá de los límites.

La perspectiva terrestre se reproduce en los espacios de la región. El Río de la Plata es el eje del “sistema urbano rioplatense que conformamos con las ciudades uruguayas”, según lo define Juan Manuel Borthagaray (2002: 9) en la introducción del libro *El Río de la Plata como territorio*. El mar tiene la misma función en los trabajos históricos que recortan el balneario como objeto, desarrollados principalmente por Elisa Pastoriza a partir de la perspectiva de la historia de la sensibilidad instaurada por Alain Corbin. Aunque el agua sea el eje de la delimitación, los estudios se concentran en las ciudades que crecen en las costas, igual que el paisaje turístico.⁵ El mar queda fuera de la investigación y de la representación de la patria que, de acuerdo con Silvestri (2011), ubica los espacios naturales tierra adentro, en escenarios de grandeza muy diferentes de las zonas devastadas propias del regionalismo.

⁵ La definición de esta perspectiva puede encontrarse en Pastoriza (2002), quien es además autora de dos de los libros que la desarrollan: *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina* (2011) y, en coautoría con Juan Carlos Torre, *Mar del Plata. Un sueño de los argentinos* (2019). Sus antecedentes locales podrían rastrearse en el libro de Juan José Sebreli *Mar del Plata. El ocio represivo* (1970).

De adentro hacia afuera: géneros y poéticas del río-mar

Si es verdad que habitar el agua es una dificultad (Steinberg, 2014; Anderson, 2014b) que funciona como límite de las prácticas, los estudios mencionados tampoco enfocan los usos del río y el mar desde la tierra. Los espacios acuáticos designan lo que los rodea. Connery (2006) se refiere a esta forma de entender el regionalismo oceánico como parte de la dificultad conceptual propia de Occidente a la que llama aniquilación del mar. La desmaterialización del conector es todo lo contrario de la invención de zonas y prácticas acuáticas mediante los que la literatura rioplatense del río-mar lo ocupa y convierte en espacio vital, que es la forma en que en esta tesis se entienden el regionalismo, la renovación de literatura del mar y de la perspectiva crítica sobre ella (Yamashiro, 2014; Mathieson, 2016; Vermeulen, 2017) y la forma que se desarrolla en la confluencia entre ambas tradiciones.

En el regionalismo tradicional, la región es un supuesto; el “interior” homogéneo en su enfrentamiento con el centro que reivindican críticos como Aníbal Ford, Eduardo Romano y Adolfo Prieto en las décadas de 1960-1970 (Ford, 2005; Romano, 2000; Prieto, 2014). Las lecturas críticas posteriores de la literatura que escriben Antonio di Benedetto, Héctor Tizón, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Haroldo Conti y Juan José Saer por esos años, en cambio, la definen como la construcción a la que me referí anteriormente. Los conceptos “regionalismo no regionalista” (Sarlo, 1996) y “más allá del regionalismo” (Foffani y Mancini, 2000) se refieren a esa transformación. Laura Demaría (2014) desplaza la atención hacia el lugar de enunciación no esencialista desde el que se produce el espacio regional, que no es anterior sino simultáneo a lo que llama “escritura en provincia”. Molina (2018) destaca esta posición situada como el elemento central que define la relación de la literatura con la región porque delimita el tema, el lenguaje y la configuración simbólica. La literatura rioplatense del río-mar comparte y profundiza estas perspectivas. Si, en términos geográficos, la región es a la vez una construcción intelectual y una realidad efecto de las prácticas (Paasi, 1991; 2002); la literatura es la articulación de ambas: la práctica de producción imaginaria del espacio.

El giro está subrayado por la invención –que se entiende como descubrimiento y creación (Penhos, 2018)– del espacio intermedio entre el río y el mar; entre la tierra y el agua, donde es posible habitarla, y entre Argentina y Uruguay, la otra forma en que el Plata se

integra, no solo nombra, la región. Este par aparece en la definición de “río” citada antes: el espacio entre las dos orillas instala una discontinuidad porque carece de la densidad y la porosidad de las fronteras habitables. Las masas de agua, en cambio, son obstáculos que hay que salvar; límites negados por la circulación a través de un espacio vacío (Steinberg, 1999; 2013). Lo que dificulta pensar el río como región interrumpe la unidad entre las zonas que conecta. Borthagaray (2002) habla de una conformación conjunta de la región rioplatense. Sin embargo, suele entenderse más como la suma de dos construcciones separadas que como unidad.

En los estudios literarios, “rioplatense” es una categoría que agrupa textos en torno a similitudes temáticas, como las narrativas del pasado que trabaja Garramuño (1997), o sociohistóricas (Fleisner, 1971), en lugar de articular una síntesis o un diálogo entre las literaturas producidas a uno y otro lado del río. Solo ocasionalmente, la crítica produce objetos rioplatenses. Es el caso de dos propuestas de la década de 1970: la que hace Ángel Rama en torno de la gauchesca como una escuela literaria cuya diferenciación regional responde a particularidades lingüísticas y culturales (Rama, 1994 [1976]) y la reconstrucción que hace Viñas del teatro como un sistema mercantil que conecta las dos orillas y que arraiga en un “espacio homogéneo” con tradición de intercambios que van de la gauchesca a Onetti (1986 [1977]: 105).

El río-mar rioplatense que esta tesis se propone definir se instala en el cruce de las dos formas de entender la región en literatura. Por un lado, un lugar de enunciación que inventa el espacio imaginario donde se hace visible –se descubre, se construye– lo que parece vacío –el intermedio de los pares binarios, el espacio acuático, la representación del Plata. Por otro, una comarca o área cultural (Rama, 1979; 2007): un recorte menor o mayor al que delimitan las fronteras políticas, a las que trasciende en función de una historia (política, económica, cultural, literaria) común. Marina Moguillansky (2016) define el modo en que la ficción cinematográfica contribuye a la integración o formación de la “comunidad regional” rioplatense a través de la circulación de personajes entre paisajes. Lo imaginado, que la autora retoma de Benedict Anderson (1993), tiene un sentido semejante al de las “ciudades imaginarias” de Gisela Heffes (2008): un territorio alternativo que se construye con el archivo del imaginario. Una línea de indagación que sostiene el recorrido de esta tesis es la forma de estas comunidades en los textos del río-mar, que se integran a la representación del Río de la

Plata como alternativa al tópico de la falta y a la contradicción o el vacío entre términos opuestos.

En cuanto a la otra tradición que confluye con el regionalismo en el río-mar, una variante del tópico de la falta indica que en la literatura rioplatense no existe el género *literature of the sea* que agrupa la narrativa sobre viajes y trabajos en el mar, sobre todo en el ámbito anglosajón (Cohen, 2010; Philbrick, 1961 y 1989; Blum, 2011). Esta tesis se propone revisar la idea de ausencia y su justificación en la exclusividad sobre la representación de las naciones que fundaron su prosperidad económica en el dominio y explotación del territorio marítimo.⁶ El supuesto, que sostienen teóricos como Peck (2011), niega la posibilidad de la literatura rioplatense del río-mar por su inscripción regional y temporal. La falta no define exclusivamente la inserción rioplatense de los géneros marítimos sino su vigencia en el presente, ya que rechaza la existencia del género después del comienzo del siglo XX, a partir del que solo subsistiría como forma nostálgica. Shin Yamashiro (2014) cuestiona esta delimitación a través de la ampliación del espacio oceánico y las formas en que aparece en la literatura. Si el mar no es solo la superficie por la que se navega, entonces otras experiencias y otras narrativas son posibles. Esto redobla la relevancia de la literatura rioplatense del río-mar, que no solo define el género marítimo por fuera de la literatura anglosajona, sino sus formas contemporáneas, que no han sido objeto de trabajos sistemáticos, ni siquiera en los estudios que defienden su existencia, como el de Yamashiro.

Esta tesis parte de un supuesto diferente. El género no es el resultado directo de la posición en el orden mundial de las naciones como Inglaterra o EE.UU. –donde escriben los principales exponentes modernos, Joseph Conrad y Herman Melville–, sino un producto de los sistemas literarios dentro de los que se vuelven centrales. Su ausencia en el Río de la Plata, por lo tanto, es una consecuencia del predominio de la pampa que caracteriza el de la región (Montaldo, 1993; Rodríguez, 2010; Silvestri, 2011). La literatura rioplatense del río-mar no le da forma al sistema, como la tradición continua con que la crítica recorre la historia de la literatura inglesa y norteamericana (Philbrick, 1961; Bender, 1987; Yamashiro, 2014),

⁶ La historia de esta idea se encuentra desarrollada en Parry (1974), quien da cuenta de la fluctuación en el predominio de las diferentes potencias mediante la articulación entre la época de los grandes descubrimientos y la de los imperios marítimos, y Connery (2010), quien se refiere particularmente a la teoría de Alfred Thayer Mahan según la cual el dominio marítimo garantizaría el control del orden mundial. Su crítica puede leerse en la confrontación que establece entre Occidente y China (Connery, 2006).

sino que se desvía hacia el mar y su pariente fluvial, que se imaginan vacíos e irrepresentables como el desierto sobre el que se forma la literatura argentina, según el proceso que traza Prieto (2003 [1996]). Sin embargo, interviene sobre el conjunto de la literatura porque discute el reparto de los espacios y los géneros. Los textos del *corpus* dan cuenta de una zona geográfica –el Plata y el mar con sus respectivas costas como paisaje y territorio– y una zona literaria –las aventuras marítimas– que se presuponen ausentes; producen la región y el género del río-mar como articulación de las representaciones disponibles –el tópico de la falta, el regionalismo– con el género anglosajón que es parte del archivo del imaginario de esos espacios que faltan del ámbito local.

La literatura rioplatense del río-mar se forma sobre la aparente contradicción entre ambos sistemas de representación: el regionalismo que privilegia el “interior” y la *literature of the sea* que parece fuera de lugar. Roberto Schwarz acuña la fórmula “ideas fuera de lugar” para referirse a la recepción del liberalismo en el Brasil esclavista del siglo XIX. Lo impropio no se refiere al lugar de una corriente de pensamiento europea en un país periférico, sino al modo en que lo perciben las élites. Las condiciones de apropiación y el carácter creativo del encuentro se convirtieron en concepto para analizar la producción de una diferencia latinoamericana (Palti, 2007). El proceso de la literatura del río-mar puede pensarse en estos términos; la literatura del mar parece estar fuera de lugar en una región que esquivo la representación del agua y en un sistema literario que privilegia su opuesto, el desierto, desde sus orígenes. También el regionalismo está fuera de lugar en el agua, ubicada hacia afuera en lugar de hacia adentro y en peligrosa cercanía con las zonas centrales a las que tradicionalmente se enfrenta. La interacción entre estas tradiciones heterogéneas produce una región literaria, el río-mar, que le hace lugar a la transformación de ambas, que tiene la forma de un género nuevo.

Composición de lugar: recorte y definición del objeto

La exploración que condujo a esta tesis y la investigación durante la que tomó forma empezaron bajo el convencimiento del carácter supletorio de este conjunto: donde no había mar, habría literatura del río sin orillas; donde no había grandes navegaciones, habría otras formas de estar en el agua, en los puertos y las playas. La comprobación que terminó con la *boutade* de inventar un género es que ocurre todo lo contrario: la literatura rioplatense abunda

en viajes por río-mar, navegantes y tempestades. Tanto es así, que su prepotencia terminó por excluir las categorías de suplantación del comienzo, especialmente la playa, una zona que coincide parcialmente con el recorte y las representaciones del río-mar, aunque con particularidades por demás específicas que la alejan del foco de esta tesis.⁷

El género no es tanto una utopía como una heterotopía, el término con que Foucault (2010) define los espacios “de afuera” que, al contrario de las primeras, están localizados y son localizables en un lugar desde el que impugnan el mundo real, o su orden literario, en este caso. Como la literatura fluvial que organiza Rivera, los textos del río-mar están y demandan una lectura que les dé orden, coherencia, sentido. La categoría de Foucault está muy próxima del objeto de esta tesis, en función del que se retoma en los capítulos 3, 4 y 5. Los barcos son las “heterotopías por excelencia”, conceptualización que la teoría y crítica sobre navegaciones y viajes señala hasta el agotamiento y en la que incurro con variaciones. El carácter heterotópico del género rioplatense, en cambio, señala el lugar del río-mar como alternativa al interior, el campo, el desierto; el lado b del sistema centrado en su representación desde sus momentos fundacionales: el romanticismo y la operación por la cual Rojas convierte la gauchesca en su eje y su esencia. La literatura del río-mar toma distancia de la región y el sistema que integra para interrogar y enfrentar la distribución espacial de ambos. Como los emplazamientos aislados que imagina Foucault, regenera –vuelve a crear, sin que implique una valoración– la forma de conceptualizar el espacio, las tradiciones literarias y las relaciones geopoéticas que conectan la literatura rioplatense con la literatura mundial o sistema mundo, como llama Moretti (2015) al mapa estratificado de circulación. Finalmente, el género yuxtapone lo diverso y contradictorio; los pares binarios ya recorridos, pero también los diferentes tiempos que se superponen en las formas de establecer relaciones entre los textos del presente y el pasado que distorsionan la historia literaria: los archivos del imaginario (Heffes, 2008), las afiliaciones (Said, 1985), las series y tradiciones. Aunque el objeto de investigación sea el presente en que confluyen esas líneas, el género es el resultado

⁷ Sobre todo, la interacción agua-tierra que permitiría definir varios espacios internos, cada uno con sus representaciones y tradiciones literarias particulares. El mar y la playa están muy cerca de la literatura del río-mar, pero el pueblo o ciudad balnearia alterna entre la construcción regionalista del pago chico y la literatura urbana, lo que a su vez repercute en el modo ya bien establecido en que estos espacios se escriben desde convenciones genéricas como el policial y el terror. Sobre literatura de la playa Gatti Riccardi (2003), especialmente el capítulo 3; Baltar (2018); Alonso (2017).

de la interacción entre textos que están al mismo nivel –no organizados en la jerarquía de la influencia o la derivación.

Este gesto define la contemporaneidad como la entiende Ruffel (2018). La inscripción contemporánea del objeto de esta tesis no señala ninguna particularidad más que la coincidencia en el presente de la serie de escrituras de y sobre el río-mar. Nada en el ordenamiento cronológico de etapas o eras históricas conduce hasta el giro que pretendo leer en la literatura. La definición modal, que Ruffel opone a esa concepción epocal, por otro lado, excede su objeto, que no indaga en las formas de estar en el tiempo sino de habitar el espacio en la escritura. Sin embargo, la literatura rioplatense del río-mar es un fenómeno de co-temporaneidad porque en ella coexisten varios tiempos, que incluyen los ya mencionados, pero también los de la *literature of the sea* y de los espacios y las prácticas acuáticas. No se trata de un fenómeno de la periferia, sino, de acuerdo con Ludmer (2010), de una condición del presente, que superpone lo sucesivo en una literatura que contiene y despliega la historia anterior. Como práctica artística, en cambio, aunque algunos autores y textos del *corpus* circulen en canales y formatos que se han usado para definir la literatura contemporánea (editoriales independientes, redes sociales), ninguno los convierte en parte de su propuesta estética, sino que operan con las reglas que ya no son tan nuevas en el campo –la prueba está en que, como se verá, la teoría cuenta con desarrollos al respecto.

Recurro, entonces, a lo contemporáneo de manera inespecífica, como término habitual para hablar de los fenómenos del presente, sin la carga valorativa y la transitoriedad de “lo nuevo”, la literatura “de hoy” o “del presente”. La literatura rioplatense del río-mar no es solo contemporánea de sí misma o una cuestión generacional, como la Nueva Narrativa Argentina (NNA) que define Drucaroff (2011). El concepto, próximo a los mencionados antes, ya no funciona sobre el *corpus* que define como modo de leer el presente porque opera sobre lo que dejó de ser nuevo, aunque muchas de sus comprobaciones sigan siendo válidas. Rescato lo que parece superado, su método e impulso, para definir la literatura del río-mar como un conjunto que se arma en oposición a otros ordenamientos, textos, modos de lectura. Se puede decir, con Agamben (2011): la contemporaneidad respecto del presente es una desconexión, un desfase; la revitalización de la literatura del mar –que refiere a una práctica y un género relegados del presente– para reconsiderar las estructuras endurecidas del imaginario y las instituciones literarias (corrientes, géneros, sistema), que es lo urgente. Ese

enfrentamiento convierte la lectura del género en ontología del presente (Contreras, 2010) que ensambla una materia dispersa y heterogénea.

Un ensayo de Terranova (2013) sobre las antologías de lo que en 2010 eran nuevos o jóvenes escritores da con una fórmula que también define la voluntad de esta tesis, que no arma una antología sino el *corpus*, que es su análogo académico: “despierta o produce un movimiento de agitación en una zona del campo intelectual que parecía vacía” (141). La zona, acá, es el río-mar que falta del sistema literario y del territorio regional. Su literatura aparece como coincidencia en el presente de una serie de textos que comparten un espacio, un género o conglomerado de referencias y relaciones intertextuales (acervo, archivo, repositorio), una forma de concebir la relación de la literatura con el territorio y de las literaturas nacionales con sistemas más amplios (regional, mundial). A la vez, el recorte, que es estrictamente literario por los elementos que lo componen y la lógica que rige su construcción, coexiste en el tiempo con un conjunto de ideas –giro espacial, corporal, relaciones entre lo humano y lo no humano, reevaluación de los géneros– en sintonía con el que se escriben los textos o que marca la forma de leerlos. Lo contemporáneo es el “remolino” (Ruffel, 2018) que resulta productivo para el pensamiento porque sus elementos y las relaciones entre ellos no son, no pueden ser todavía, del todo identificables.

La literatura del río-mar es el proceso de producción mutua de la región y su literatura. Lo informe define el espacio marítimo (Corbin, 1989), lo contemporáneo (desconexión, remolino, lo que todavía no puede entenderse), la serie de textos que no se leyeron como conjunto (lo que produce la falta de literatura fluvial o marítima). Esta tesis le da forma al género a partir de los textos que le dan forma literaria al espacio acuático con la invención de un modo narrativo del río-mar. Su contemporaneidad es lo que mantiene al género y a la investigación en estado de pregunta.

Por la simultaneidad y la semejanza entre la producción del género y de la región, las zonas geográficas establecen las divisiones internas del *corpus*. Dos perspectivas críticas sobre la literatura del mar proponen segmentarla según un recorte espacial. Shin Yamashiro (2014) organiza la *literature of the sea* norteamericana desde la Colonia al siglo XX en torno a tres categorías: sobre el mar (*on the sea*), junto al mar (*by the sea*) y bajo el mar (*beneath the sea*). La propuesta amplía la concepción del espacio oceánico como superficie y la limitación del género a los viajes de exploración y el trabajo a bordo. Margaret Cohen (2006)

define seis cronotopos del mar: *blue water*, que es la superficie del mar abierto por la que se navega; *brown water*, el agua barrosa de los ríos; *white water*, el agua peligrosa de la espuma, el hielo o la niebla; la isla, rodeada y definida por el agua; la costa u orilla como espacio liminal y el barco. Si bien el último tiene como característica particular su desplazamiento entre todos los demás, las interacciones son múltiples: los ríos desembocan en el mar, ambos se convierten en amenaza para el barco, la orilla o la isla se conectan entre sí a través de los cursos de agua. La expresión del tiempo en el espacio, que es la definición del concepto de Bajtín, da cuenta de la experiencia del mar como movimiento y de la doble lectura de cada construcción literaria como una geografía delineada históricamente y una estructura retórica de resonancias imaginarias que se mantienen constantes a lo largo del tiempo y en los diferentes contextos en que aparecen, aunque estos agreguen significados simbólicos e históricos particulares.

El cronotopo, en la teoría de Bajtín, determina el género, por lo que cada uno de estos debería hacer lugar a un subgénero o una variante de la literatura del mar. Algunas podrían reconocerse en lo que sigue. Sin embargo, la tesis no está organizada según estas categorías, aunque recurra a ellas para sostener algunos aspectos de un recorte diferente. La operación de Yamashiro sirve de fundamento para la formulación de una literatura del mar en la contemporaneidad rioplatense, que define otras prácticas, espacios y formas narrativas en el agua. Las coincidencias parciales prueban la validez del enfoque y se explican por ella. De la misma manera, las que se dan con los cronotopos del mar ejemplifican la estabilidad flexible que les atribuye Cohen. Constante con variaciones, en los términos de Viñas: el Río de la Plata es *brown water*, hogar que se habita y desplazamiento entre orillas y hacia el mar en los capítulos 1 y 2; sus costas son espacio intermedio donde se define una posición enunciativa, una identidad y la región en el 2; las islas, entre tierra y agua y entre la región y el mundo, estructuran el capítulo 3; los barcos son presencias en la costa, el río y el mar que conectan entre sí y en función de los que definen su función en el 4 y el 5; finalmente, el agua violenta es el hilo conductor para repasar la construcción de la región y el paisaje de río-mar en el capítulo 6.

La delimitación espacial que propongo responde a otra lógica, que no aspira a la generalidad, sino que, al contrario, imita la práctica de la construcción regional. Sin embargo, recurre a una superposición semejante entre lo material y lo imaginario. Los enfoques no se

oponen, sino que las imágenes intervienen en la construcción social de los espacios acuáticos (Steinberg, 2014) porque inciden en las prácticas y en las actitudes hacia ellos, en un proceso constante de interacción. En su historia de la sensibilidad ligada a la playa, Alain Corbin (1989) establece el objeto de la disciplina en el modo en que cada época y categoría social reinterpreta esquemas antiguos que integra a un conjunto coherente de representaciones y prácticas. En lo que sigue, recorro a este estudio porque condensa un archivo que aparece reelaborado por la literatura del río-mar. Su operatividad en un contexto diferente define el funcionamiento de las construcciones: los cronotopos, los espacios, las representaciones se transforman de acuerdo con los contextos histórico y geográfico y según las necesidades de los textos.

La lectura que delinea y justifica el objeto río-mar los organiza en función de la construcción de la región y del género. Si las zonas que establecen divisiones internas al *corpus* y la región (río, espacios intermedios, islas, bordes del agua, mar abierto) son posiciones fijas, el relato crítico es el recorrido que las conecta para darle sentido a cada una, a la región completa y a su modo de construcción. Cada uno de los capítulos es también un planteo teórico sobre aspectos parciales del objeto de estudio –un espacio, un problema literario–, por lo que las definiciones generales ya esbozadas y las que planteo a continuación a modo de presentación se amplían en cada uno. La teoría, como el imaginario, se transforma y se vuelve operativa solo en función de las prácticas materiales.

Organización del desarrollo

Los dos primeros capítulos definen la región rioplatense del río-mar a partir de un conjunto de novelas que citan, cuestionan y se incorporan a su archivo de representaciones. La construcción de la región desde su literatura –voluntaria inversión de la fórmula “la región en su literatura”– empieza en el capítulo 1 con la revisión del imaginario argentino, sobre todo porteño, del Uruguay. La idealización, que Waldegaray (2013) y Chejfec (2005) entienden como un tópico, sirve de punto de partida para indagar en la construcción del espacio rioplatense a través del análisis de un conjunto de textos contemporáneos que narran el cruce de Buenos Aires a Montevideo. Por un lado, dos novelas que hacen de la otra orilla una utopía económica: *La uruguayaya* (2016), de Pedro Mairal, y *Los naufragos* (2013), de Susana Aguad. Por otro, *Acá todavía* (2016), de Romina Paula, que ubica en Uruguay la

posibilidad de una organización familiar a la medida del deseo y no de los mandatos sociales. La continuidad de estas tres novelas con las constantes de los textos de los 90, que analizan los críticos mencionados, y su diálogo con figuraciones literarias anteriores producen la imagen que la literatura argentina proyecta sobre Montevideo; las ciudades no se integran en una región literaria, sino que una se vuelve compensación imaginaria de la otra, un procedimiento que se pone en relación con el que Raymond Williams analiza en *El campo y la ciudad* (1973). La unilateralidad de esta representación se confirma, en el mismo capítulo, mediante la confrontación con dos novelas que cuentan el viaje en sentido inverso, de Uruguay a Buenos Aires: *Del otro lado del charco* (2015), de Mariana Komiseroff, y *La ciudad invencible* (2014), de Fernanda Trías.

En las novelas del cruce, la orilla opuesta es objeto de construcciones imaginarias entre la utopía y la negociación de identidades. En las de Carlos María Domínguez y en *Kanaka*, la novela isleña de Juan Bautista Duizeide, que son materia de los capítulos 2 y 3, el río es eje y espacio de una región que se construye en diálogo con la materialidad del territorio, la naturaleza, las vidas humanas que lo habitan y la literatura anterior escrita sobre ellos. Ambas imaginan, construyen y forman parte de la región, lo que implica una intervención sobre el regionalismo. En el capítulo 2, el Río de la Plata se define en el proyecto de escritura de Carlos María Domínguez, que se aparta de Buenos Aires como único lugar de enunciación para confrontar con la representación estereotipada del capítulo anterior a través de la multiplicación de las perspectivas sobre ambas orillas y la construcción de espacios que superan el carácter binario de la oposición. En este punto, se ponen en discusión los conceptos de “región” y “regionalismo” a partir de aportes de la geografía, los estudios del espacio y la crítica literaria. Por otra parte, se delimita un *corpus* de estudio dentro de la obra de Domínguez en torno al eje de lo rioplatense que define la región y su figura de autor. El recorte plantea la construcción progresiva de un espacio intermedio, diferenciado de las dos orillas.

El primer momento le corresponde al recorte de un área rioplatense en textos que dan cuenta de cruces sucesivos entre ambas: las biografías *El bastardo* (1997) y *Construcción de la noche* y la novela *La mujer hablada* (1995). Los tres se presentan como textos de comienzo (Said, 1985; Premat, 2016) porque su lectura retrospectiva ubica en ellos la definición del proyecto de escritura, que tiene uno de sus ejes en la formulación de un espacio literario entre

Buenos Aires y Montevideo. El segundo momento es el de la fundación de un espacio rioplatense en la isla Juncal de *Tres muescas en mi carabina* (2002) y las crónicas de *Escritos en el agua* (2002). Los textos reorientan el proyecto literario y establecen el comienzo de la región del río-mar y su literatura. En este capítulo se establece el sentido del espacio en confrontación con la representación del Delta, en línea con el regionalismo, y del Plata visto desde sus orillas, como aparece en las novelas de Domínguez *La costa ciega* (2009) y *La casa de papel* (2002), que cierran el recorrido con otra forma de cuestionamiento a las convenciones de representación. En estos textos, que negocian su relación con el sistema literario en general y con el regionalismo en particular, la región se define como el sistema de oposiciones que construyen los personajes en los recorridos mediante los que diseñan sus paisajes y les asignan sentidos.

El capítulo 3 retoma *Tres muescas en mi carabina* en relación con *Kanaka* para plantear el espacio insular como una forma de habitar la frontera, que no solo es el espacio entre dos países sino entre la tierra y el agua. Las islas son un fragmento de tierra en el agua, que permite el refugio y la conceptualización de la inmensidad (Lois, 2018). La ruptura del par opositivo avanza sobre la representación del espacio de afuera. Steinberg (2013) propone repensar el binarismo tierra-mar a partir de espacios intermedios, como son las costas y las islas de estos capítulos. El privilegio del primer término sobre el segundo, señala, implica que se traslade la perspectiva terrestre al estudio del mar y, por lo tanto, que se desconozcan sus rasgos particulares de movilidad y dinamismo. Las islas rioplatenses, que están entre dos países, dos formas territoriales y las múltiples tradiciones que entran en conflicto en la literatura rioplatense del río-mar, introducen el agua, sus prácticas y sus formas literarias específicas en el territorio y la literatura de la región.

Juncal, en *Tres muescas en mi carabina*, y Martín García, en *Kanaka*, aluden a antecedentes de la región y de la tradición occidental, a la que pertenecen algunas de las imágenes y las tramas que reelaboran. Por un lado, los escritores establecen una afiliación (Said, 1985) con Haroldo Conti, quien también escribió sobre las islas rioplatenses Juncal y Paulino. Duizeide y Domínguez reivindican su tratamiento del espacio regional desde el que se posicionan en el campo literario (Bourdieu, 2002). El primero, además, establece en Martín García el lugar de enunciación de una disputa con el proyecto que Sarmiento propone en *Argirópolis* (1850) para la isla y la región. Por otro lado, la relación de los habitantes de

las islas con las fuerzas de la naturaleza y con el orden continental confronta con el regionalismo y con el imaginario codificado en las utopías y las robinsonadas, dos géneros isleños que se transforman en función de los objetivos de los proyectos literarios en los que se enmarca el diálogo. Juncal es la utopía de la región rioplatense porque rechaza activamente cualquier inscripción nacional y establece una relación con el territorio que se opone al modelo civilizatorio de dominio de la naturaleza. Martín García es la utopía de la narrativa marítima rioplatense que proyecta Duizeide porque reúne una tradición nacional bien establecida con la *literature of the sea*, que introduce a través de un personaje derivado de *Typee* (1846), de Herman Melville. *Kanaka* opera una síntesis que pone en cuestión las dos tradiciones y prepara la salida al mar de su personaje, del proyecto de escritura de Duizeide y de la literatura rioplatense del río-mar, por lo que la considero el texto con que comienza el género.

Los capítulos restantes están dedicados a la forma en que esta literatura ocupa el espacio marítimo. La pregunta inicial para este segmento del *corpus* es una variación sobre las anteriores: qué es el mar. Carla Lois (2018) lo incluye entre las *terrae incognitae* que desafían el conocimiento científico: lo inabarcable por su extensión y su naturaleza, inaprensible desde los métodos que se aplican al estudio y registro de la tierra; por lo tanto, el lugar del peligro donde naufragan los navegantes que lo recorren y quienes pretenden representarlo en el discurso científico y literario. Si Lois (2018) describe la invención del espacio marítimo en la cartografía, Alain Corbin (1989) lo hace en el orden de las prácticas –en qué momento y de qué manera el mar se convierte en un espacio que se puede contemplar visitar, desear– y Margaret Cohen (2010) y Thomas Philbrick (1961; 1989), en la literatura, a través de la formulación de los géneros que llaman *literature of the sea* y *sea novel*, respectivamente.

En los textos del *corpus*, el mar es primero una ausencia material, después un espacio leído y, finalmente, un territorio que se cruza o se habita. El capítulo 4 se ocupa de la primera parte de ese proceso de apropiación y construcción. La conciencia de la falta se establece a través de algunos textos que la hacen evidente porque trasladan los barcos a espacios terrestres: el interior de la casa en *Un barco* (2017), de Laura Kogan, y la Puna de Atacama en *Hombres de mar* (2012), de Marcelo Constant, donde están radicalmente fuera de lugar, y los puertos y las orillas donde están anclados o hundidos en las crónicas de *Las puertas de*

la tierra (2007) y los cuentos de *Mares baldíos* (2005), ambos de Carlos María Domínguez, que ponen en relación la falta con condiciones estructurales de la región.

El capítulo propone dos formas de salida al mar. La lectura es una de ellas: las novelas de navegantes del río-mar están construidas sobre una red textual de aventuras marítimas con la que establecen su inscripción genérica y preparan su contexto de lectura. El rasgo compartido por la totalidad de los textos tiene sus formas más elaboradas en las novelas *Kanaka*, *La fragata de las máscaras* (1996), de Tomás de Mattos, y *Tango del viejo marinero* (2015), de Mario Delgado Aparain. Las tres inventan formas rioplatenses de la literatura del mar mediante la combinación de versiones de textos clásicos de navegantes con tradiciones y perspectivas locales. El método de análisis discute la jerarquía de las influencias desde una perspectiva comparatista que permite plantear el carácter de confrontación y producción de diferencia que tiene la apropiación (Said, 1993; Ashcroft *et.al.*, 2004; Santiago, 2012; Croce, 2015a), así como las particularidades del procedimiento en la literatura rioplatense, muy diferente de su uso en los países que se enfrentan a sus ex metropolis, de los que habitualmente se ocupan los estudios poscoloniales. La otra salida al mar es la superación del discurso de la falta que propone el proyecto de escritura de Duizeide. En este capítulo, se incluye la lectura de la novela *En la orilla* (2005) como relato de iniciación del navegante, de comienzo del proyecto y punto de partida del recorrido por el *corpus*.

El capítulo 5 se ocupa del momento posterior a la salida, en el que el mar es un espacio material al que las novelas del *corpus* se aproximan con estrategias que se presentan organizadas en un grado creciente de inscripción en el territorio regional. En las novelas *Tres veces luz* (2016), de Juan Mattio, y *Donde termine el desierto* (2012), de Eric Schierloh, los barcos permiten habitar el mar –que es la función que le atribuyen Lois (2018), Foucault (2010) y Silvestri (2015)– y navegar la región por el carácter cerrado que los aísla del territorio; en torno a la separación, las novelas formulan su versión de la literatura rioplatense del río-mar. Los otros dos subconjuntos, en cambio, hacen ingresar el mar a la región. En *Montoneros o la ballena blanca* (2012), de Federico Lorenz, *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto, y *Puerto Belgrano* (2017), de Juan Terranova, la guerra de Malvinas, que es un episodio marítimo de la historia argentina y una zona de su literatura, garantiza la pertenencia de la literatura del mar al contexto y el sistema locales. Finalmente, Duizeide inscribe la narrativa de navegantes en el origen de la literatura argentina en *Lejos del mar* (2012), que

cuenta la aventura de navegación de Hilario Ascasubi, y encuentra una forma propia que permite plantear la autonomización del género frente a sus referentes extranjeros en *La canción del naufragio* (2015).

La idea del género local se proyecta sobre todo el *corpus* en una segunda vuelta sobre los textos, en la que se analiza el modo en que cuentan aventuras en contra de los supuestos obstáculos de su ausencia del sistema literario rioplatense, del mundo contemporáneo y de las condiciones de navegación en ambos contextos. A partir de la definición del relato de aventuras (Green, 1979; Auerbach, 2014 [1942]; Moretti, 2015) y su relación con la *literature of the sea* (Peck, 2001; Foulke, 2002; Cohen, 2010), el capítulo sostiene que la literatura rioplatense del río-mar se incluye en el género mediante prácticas de intervención crítica y creativa semejantes a las que utiliza para apropiarse de la tradición de literatura marítima. El análisis se centra en tres formas diferentes en que las aventuras intervienen y son intervenidas en las novelas: mediante su combinación con otros géneros de mayor circulación contemporánea y regional; como objeto de discusión sobre los modos de abordar la guerra de Malvinas y como reivindicación de la práctica narrativa que preserva la experiencia.

El énfasis en la figura de los narradores y sus prácticas como tema de los relatos y procedimiento de las novelas es un rasgo compartido por la mayor parte del *corpus*. El capítulo 6 traza la unidad del género en torno a las constantes que están presentes en todas las zonas del *corpus*. Por lo tanto, se dedica a la sistematización de este elemento, en torno del que se reúnen los textos que aparecen separados en los capítulos anteriores bajo la hipótesis de que la narración reinventa el relato de aventuras en el contexto rioplatense contemporáneo. Esta comprobación está basada en la relación que establece Walter Benjamin en “El narrador” entre formas productivas, narración y experiencia y su relectura en función de los relatos de navegantes, que hacen Cesare Casarino (2002) y Said (2014), y de la posmodernidad (Santiago, 2012). En el Río de la Plata, la navegación, que es parte de la historia presente o pasada de los narradores de las novelas del *corpus*, es una práctica artesanal por su precariedad; las mismas condiciones adversas que producen el tópico de la falta establecen las bases del género que la repara.

En segundo lugar, el capítulo se ocupa de la construcción de la región del río-mar como sistema de oposiciones entre espacios que comparten formas de representación: el itinerario, el mapa y el paisaje. Las relaciones entre las tres, que se establecen a partir de los

aportes de las artes visuales (Alpers, 1987; Anderman, 2008; Silvestri, 2012) y la geografía (De Diego, 2008; Lois, 2018), sostienen el análisis de la invención de la región en las novelas como confrontación con dos formas convencionales. En primer lugar, la relación determinista con la naturaleza que está presente en el regionalismo tradicional, al que la literatura del río-mar contrapone la integración y la cooperación con los elementos, especialmente con el agua. Este giro está enfocado desde el marco teórico de los estudios sobre la interacción entre la sociedad y los espacios acuáticos (Linton, 2006; Steinberg, 2013 y 2014; Anderson, 2014a; Brown y Humberstone, 2015; Vermeulen, 2017). En segundo lugar, la región rioplatense del río-mar que se recorta en el *corpus* discute las definiciones centradas en las fronteras nacionales, que las novelas esquivan en los espacios intermedios de Domínguez y los mares internacionales de los navegantes. La combinación de ambas controversias da lugar a la posibilidad, que se abre al final del recorrido, de formular un regionalismo del agua como una categoría que dé cuenta de la poética de la literatura rioplatense del río-mar, pero que sería capaz de abarcar otras zonas de la producción literaria que crean formas de habitar y escribir un espacio difícil pero posible.

Abordaje y salida

Los binarismos y sus términos superadores organizan el recorrido. El río-mar es lo que los personajes cruzan para pasar de un lado a otro en los relatos de la primera parte; la marca de identidad de quienes habitan una y otra costa en la zona rioplatense de las novelas de Carlos María Domínguez de la segunda; una frontera habitable en las islas de la tercera y espacio navegable hacia el mar, con el que se conecta e identifica en algunas de las historias de navegantes de las dos siguientes. Lo rioplatense es objeto de análisis y también la perspectiva metodológica que guía la construcción del *corpus*. La diferencia cuantitativa entre textos argentinos y uruguayos responde a necesidades del objeto, como ocurre en el capítulo 4 con las novelas del mar de Malvinas. Sin embargo, el posicionamiento rioplatense que considera el Río de la Plata como área cultural vuelve irrelevante la cuantificación. Todas las novelas son rioplatenses porque pertenecen, por su contexto de representación, de producción y circulación, a este espacio común. Ocurre, también, que el lugar de lectura y escritura de esta tesis es una de las orillas del Plata, sujeta a las condiciones del mercado latinoamericano del libro, que tiende a aislar los países que integran una misma región. Esto

produjo un acceso desigual a los materiales en torno de los que se gestaron las ideas y se despertaron las inquietudes y el entusiasmo, antes de la investigación y el rigor del método.

En cuanto a los otros dos pares –tierra y agua, río y mar–, el espacio intermedio encuentra algunas figuras de síntesis, pero es una zona de tránsito. Los itinerarios de la costa al agua y del río al mar que organizan el relato de formación del género no indican una evolución. Al final del recorrido, el Río de la Plata sigue siendo un espacio tan válido para nuestra “narrativa marinera” como al comienzo. Sin embargo, son la forma espacial del proceso por el cual la literatura rioplatense del río-mar se desprende de las tradiciones en las que se ampara. La coincidencia entre la autonomía del género y el mar señala una doble conquista: la expansión de la literatura rioplatense hacia el espacio de las aventuras y la *literature of the sea* es también la ocupación de un vacío que se gana para el sistema literario rioplatense. “Mar adentro” es la figura espacial de esa invención; la síntesis de las ideas fuera de lugar. Si adentrarse en el mar significa, en su acepción normal, alejarse del continente, acá también significa trasladar el interior, como ámbito privilegiado por el regionalismo, a un espacio de afuera: “adentro” como en “tierra adentro”, una región acuática.

El itinerario de la región: novelas del cruce entre Buenos Aires y Montevideo

El Río de la Plata es la frontera entre dos países y dos literaturas que se encuentran en la narración del cruce y en la representación del espacio de la otra orilla. Lo “rioplatense” como un área cultural de interacciones fluidas que producen una identidad común es una figura poco frecuente en los estudios literarios. La imaginación del otro lado, en cambio, es recurrente. Las literaturas no se reúnen, sino que una cruza a la otra orilla y despliega, confronta o confirma sus representaciones sobre ella. El movimiento les corresponde, sobre todo, a textos que imaginan Uruguay –con énfasis en Montevideo– desde Buenos Aires. En torno de ese viaje, se configura el tópico, como lo denomina Marta Inés Waldegaray (2013), en el que confluyen las imágenes convencionales que forman parte de la región literaria.

Una escena de los *Viajes* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento inaugura el tópico de la oposición entre Montevideo y Buenos Aires. Él está situado en un tiempo y un espacio intersticiales, en tránsito hacia Europa desde el exilio chileno y en medio del río; desde esa frontera, ensaya una doble mirada. La primera, desde Buenos Aires, es pragmática; el Río de la Plata está atravesado por la economía y la política: “El cañón suena siempre, remedando la tempestad de los cielos y la agitación periódica del pampero que echa el río sobre Montevideo y aleja y persigue las naves del comercio” (1981: 22). Desde Montevideo, en cambio, ve “el río cubierto de naves ancladas en distintos puntos, como el gaucho amarra su caballo en donde le sorprende la noche” (23). Ambas imágenes están destinadas a oponerse a la febril y redituable actividad del Hudson norteamericano, aunque por diferentes razones. En la primera, la tempestad no es el desborde natural que mueve el gusto romántico por lo sublime sino una metáfora del desequilibrio político del rosismo, que Sarmiento considera desde esas coordenadas estéticas en *Facundo* (1845). Los excesos del caudillo pueden producir una escritura fascinada, pero su llegada al poder central –Rosas– y sus consecuencias prácticas –el bloqueo económico– son el límite desde el que a la estética romántica solo le queda la palabra “tempestad”. En la orilla uruguaya, en cambio, no hay conflicto, aunque tampoco actividad económica. Sin embargo, como para Sarmiento el contenido de las oposiciones nunca es estable ni está libre de contradicciones, la calma improductiva de la pampa se convierte en valor positivo. En términos políticos, Montevideo es “la reina regenerada del Plata” (32) por la presencia europea; en términos estéticos, es un

paisaje pintoresco donde “las líneas rectas, puras de estilo doméstico morisco, viven en santa paz y buena armonía con las construcciones del moderno gusto inglés” (24). La mezcla de elementos culturalmente extraños bajo el modelo de la diversidad cultural define esta forma del gusto, que Graciela Silvestri (2001) asocia con la civilización porque implica la atenuación de lo sublime. La duplicidad de Montevideo es parte de un juego de oposiciones: todo lo que tiene de positivo es lo que la diferencia de Buenos Aires; frente a las tempestades de una orilla, el paisaje de la otra. Lo estético cifra la diferencia política. La calma garantiza la civilización (europea) que vuelve tolerable la improductividad.

Si en 1845, camino del exilio chileno, un Sarmiento exaltado por las pasiones políticas recurría a la estética romántica de contrastes violentos como estrategia de combate, en el viaje de 1850, que es oficial y utilitario, según las categorías de viajeros a EE.UU. que establece Viñas (2008), los desbordes son intolerables. Su mirada condensa dos representaciones que la literatura posterior repite por separado. Por un lado, el Río de la Plata es un espacio natural y un paisaje que puede ser usufructuado como lugar de recreación o contemplación. Sarmiento dedica la última parte de la carta a López a la literatura de los románticos, que pareciera ser y mostrar, lo positivo del Río de la Plata. “El Hudson o el Támesis no pueden ser cantados así” (Sarmiento, 1981: 57). Lo estético invierte la oposición anterior sin desarmarla; acá hay poesía porque no hay comercio ni industria. El espacio se ocupa con producción estética o económica –el romanticismo del Río de la Plata “engalana [la naturaleza] en su gabinete, como lo haría el norteamericano con el hacha en sus campos” (51)– y se escribe de dos modos –“describid las florestas y campiñas, los sotos y bosquecillos de vuestra patria, mientras el teodolito y el grafómetro, prosaicos en demasía, describen a su modo y para otros fines los accidentes del terreno” (51). El Plata, como el “desierto”, es un vacío con posibilidades (exclusivamente) literarias. No es el río de la incitación al movimiento del agua, la literatura y la economía, que Viñas (2005) lee en la oda “Al Paraná” (1801), de Lavardén,⁸ sino el estuario de la quietud.

Enfocadas en ese momento fundacional de la literatura y de la nación, Graciela Batticuore, Loreley El Jaber y Alejandra Laera (2008) piensan el modo en que la frontera, que es una zona de condensación simbólica y de elaboración de la identidad nacional,

⁸ El poema se publicó por primera vez en el *Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historiógrafo del Río de la Plata*. Luego, fue incluido en *La Lira argentina* (1824) en una versión modificada por Francisco de Paula Castañeda. Ver Molina (1998).

repercute en los relatos; es “una región, un proceso, un discurso” (16). Aunque se refieran a la que separa del desierto, que es fundamental en el período que consideran, el río funciona de la misma manera: un espacio, los usos que se hacen de él, la forma en que se los cuenta en la literatura. A diferencia de las fronteras terrestres, sin embargo, el río no puede habitarse y eso complica su estatus de región. El Río de la Plata es sobre todo un espacio de tránsito e intercambio entre las dos orillas, como el mar, con el que siempre se lo compara, en la crítica a la definición de regiones acuáticas que Steinberg (2013) elabora a partir del estudio de Braudel sobre el Mediterráneo.

Los relatos sobre el viaje a través del río, que forman una tradición en la literatura argentina, son parte de esa circulación. Al menos desde la década de 1990, una serie de textos, a los que llamo novelas del cruce, construyen, reafirman o cuestionan las representaciones sobre el país vecino que forman el tópico al que se refiere Waldegaray (2013). La serie podría cerrarse con *La uruguaya* (2016) de Pedro Mairal, no porque sea la más reciente dentro del *corpus*, sino por el grado de conciencia del funcionamiento del tópico. Su protagonista, Lucas Pereyra, viaja a Uruguay como los románticos, aunque no se trate de un exilio sino de algo más transitorio y con fines exclusivamente económicos: buscar los dólares que cobró como adelanto por unos libros y que hizo depositar en una cuenta uruguaya para evadir las regulaciones argentinas. En lugar de la huida de la tempestad política, una módica solución a las urgencias domésticas; en lugar de la permanencia, el viaje relámpago que permiten los medios de transporte, pero siempre Uruguay como espacio de resolución de los conflictos.

Lucas, que hace explícitas las referencias de su idea de la ciudad, no cita a Sarmiento, sino a Borges:

Habla de la capital uruguaya como una Buenos Aires del pasado. ‘Eres nuestra y fiesterera, como las estrellas que duplican las aguas’, dice. Fiestera, que hoy día se enrareció porque se cargó de erotismo, sigue siendo buena palabra. Está el candombe ahí. Y el aire duplicado de Montevideo, igual pero distinta, moviéndose en el reflejo. Después habla del amanecer, del sol que sale sobre las aguas turbias. Y termina con el verso: ‘Calles con luz de patio’. Un verso simple, breve, efectivo después de los versos largos, que capta un aire amable y familiar de casas bajas, una hospitalidad de esa Montevideo idealizada. (Mairal, 2016: 75-76)

La luz de patio es pintoresca, como el Montevideo sarmientino; están allí la cercanía y la calma, el doble como reflejo, oposición o distorsión de Buenos Aires. La asociación con el pasado es nueva con respecto al momento romántico, como también la idea de una ciudad

“fiestera”, sobre todo su asociación con el candombe, ligeramente excedido para el gusto pintoresquista de su exotismo contenido. Montevideo no es invención de Mairal sino de Borges, que en esos mismos años y en otros poemas de *Luna de enfrente* (1925) estaba inventando una Buenos Aires del pasado a través de la figura que Beatriz Sarlo (2003a; 2003b) llama “las orillas”: un ideograma nuevo hecho de los restos de una ciudad anterior a la modernización hipotetizada y leída en la literatura. Montevideo, que es la otra orilla, es también sus otras orillas: igual de nostálgica e “idealizada”.

Puesto que Uruguay y Montevideo son espacios imaginarios que subsanan una carencia o un conflicto que está presente en la orilla argentina, su diferencia compensatoria podría ser pensada desde un esquema similar al que Raymond Williams desarrolla para analizar la formación de las ideas del campo y la ciudad: “sentimientos intensos” que se depositaron “sobre los asentamientos concretos” (2001: 25). El campo como “idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple” y la ciudad como “centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces”; “el atraso, ignorancia y la limitación”, en uno, y “un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición”, en la otra. En la imaginación literaria porteña, el Uruguay cumple la función del campo porque fusiona el atractivo de lo sencillo con el atraso.

En *Una modernidad periférica* (1988), Sarlo trabaja la invención de las orillas de Borges a partir de esas mismas ideas: una figura espacial de la edad dorada que se ubica en un pasado al que se le atribuyen los valores de una sociedad más justa y organizada. Eso es Montevideo en la mirada de Borges y de Mairal, que está temporalmente más allá de ese momento de cambio para el que Sarlo elabora una adaptación local de Williams. El Montevideo imaginario de los porteños no solo sirve para confrontar con la modernización, sino con los conflictos, que en las novelas del cruce son generalmente sociales o económicos –más que político-económicos, como en Sarmiento y los románticos–, aunque asuman la forma de crisis personales.

Las ideas e imágenes sobre el campo y la ciudad no son símbolo ni arquetipo, a pesar de la persistencia que las hace parecer atemporales, porque responden a realidades históricas tan cambiantes como ellas mismas. Las preguntas de Williams invitan a la indagación: “¿qué tipos de experiencias parecen interpretar las ideas? Y ¿por qué ciertas formas se dan o reaparecen en este o aquel período?” (2001: 358). Hay una historia de la producción de

valores asociados a espacios concretos, de las convenciones que Williams entiende como “en parte imaginada y en parte observada” (322). Uruguay visto desde la Argentina, usualmente Montevideo visto desde Buenos Aires, puede ser una reubicación de las ideas tradicionalmente asociadas al campo, el suburbio o las orillas en oposición a la ciudad, pero también remite al imaginario del romanticismo en el exilio, que le aporta una base material a las fantasías de huida y refugio posteriores que superponen las dos. La Banda Oriental es el territorio extranacional donde no gobierna Rosas y el campo donde algunos exiliados tienen sus estancias. Esas representaciones, como las virtudes rurales, experimentan variaciones que producen diferentes tipos de relato desde los románticos hasta *La uruguaya*.

Amalia (1851), de José Mármol, contemporánea del viaje de Sarmiento, podría ser el antecedente más remoto de las novelas del cruce. El texto cruza de una orilla a otra. Mármol lo escribe mientras está en Montevideo y lo publica en un periódico local, *La Semana* (1851-1852), pero apunta a un público porteño. El autor viaja en un sentido, el texto vuelve en dirección contraria. El romanticismo, como la gauchesca después, es un momento rioplatense: un movimiento que ocurre en las dos orillas entre las que se producen intercambios favorecidos por el exilio que es una ocasión para la religación, como llama Zanetti (1994) a los lazos que conectan diferentes espacios latinoamericanos y le dan forma a su sistema literario en torno a ciertas figuras o ciudades. A pesar de que también hay exiliados en Chile y Brasil, Uruguay es un destino frecuente; además de los unitarios de la generación anterior, pasan por allí José Mármol y Bartolomé Mitre; Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, que siguen hacia Europa, y Esteban Echeverría y Vicente Fidel López, algunos años después.

El momento en que los románticos de la generación del 37 están abandonando la Argentina rosista es uno de los orígenes del conjunto de ideas e imágenes que condensan las novelas del cruce y, según Kohan (2002), un nuevo comienzo de la literatura argentina, una variación sobre la línea crítica que insiste en ubicar su fundación unos años antes, con *La cautiva* o “El matadero”, de Esteban Echeverría. El cambio implicaría pensar que el territorio por excelencia del sistema literario no es el campo –y sus espacios anexos, como el matadero– sino el río y la orilla de enfrente. *Amalia* cuenta el espacio y el movimiento, el cruce que inaugura la idea utópica de Montevideo. Daniel Bello viaja por unas horas para discutir la derrota de Lavalle y el futuro de la lucha antirrosista. El río por el que va hacia

Montevideo es, como decía Sarmiento, una oportunidad para el despliegue estético: “El cielo del Plata estaba argentado con toda su magnífica pedrería; y la luna, como una perla entre un círculo de diamantes, alumbraba con su luz de plata las olas alborotadas del gran río, sacudido pocas horas antes por las poderosas alas del pampero” (Mármol, 1955: 343). El espacio se jerarquiza por el uso metafórico del engaño que le da nombre –la plata del cielo y de la luz de la luna– en conexión con otros materiales nobles –perlas y diamantes. Hay más convención que observación, más poesía que naturaleza en un espacio que es apacible, aunque guarde la memoria de otro estado del agua, el viento que es la única referencia concreta a la naturaleza como fuerza más que decorado. Los elementos reúnen, aunque separadas en el tiempo, la tempestad y la calma que Sarmiento distribuía entre las dos orillas.

La configuración del paisaje responde a los valores que el observador deposita en él. Daniel viaja hacia un lugar en el que están sus compatriotas y desde donde pueden organizar la defensa de la patria. Si la perspectiva afecta la forma de ver el río, directamente construye Montevideo como alegoría, toda altura y luz: “El cerro, ese cíclope que vigila a la más joven de las hijas de América, parecía esa noche, a la claridad de la luna, levantar más alta que nunca su cabeza, jugando con los eclipses de su inmensa farola” (Mármol, 1955: 343). La idea de juventud se asocia, más adelante, a la promesa de futuro:

La ciudad oriental estaba en sus quince años; bella, radiante, envanecida, su vida era un delirio perpetuo, jugando entre el jardín de sus esperanzas, cubierta con las lujosas galas de su presente. Pisando sobre el oro, deslumbrada con el mar de grana en que se mostraba su aurora sobre el magnífico horizonte que la circundaba, sus oídos parecían no buscar otra cosa que el canto de los poetas. (380)

La plata se vuelve oro, lo elevado se hace magnífico; la aurora de Montevideo simboliza la promesa de futuro y delata el punto de vista de quien cruza y mira hacia el Este. La perspectiva de Daniel y la idealización son explícitas: “Montevideo despertaba en todo corazón argentino que llegaba a sus playas el recuerdo de una emigración refugiada en él por el espacio de once años, y la perspectiva de todas las esperanzas de la libertad argentina que allí surgían” (344-345); “aquellos hechos verdaderos eran hiperbolizados, sin embargo, en la fantasía de aquel hombre” (345).

No se trata de la misma conciencia que aparece en la novela de Pedro Mairal. El narrador de *Amalia* se diferencia de Daniel Bello porque conoce el desarrollo posterior de los hechos y sabe que la emigración no puede resolver los problemas de Buenos Aires. En *La*

uruguaya, Lucas sabe además que la idealización es una convención literaria, que Montevideo ha llegado a ser “una ciudad imaginaria en un país limítrofe” (Mairal, 2016: 49), lo que le permite tomar distancia frente a las representaciones que, sin embargo, repite. En su mirada están todas las novelas anteriores que, sumadas al imaginario que también existe fuera de la literatura, forman la representación porteña de la orilla utópica.

No pretendo trazar el recorrido histórico ni literario que conecta estos puntos sino, una vez establecida la idea de tradición, indagar cuáles son las formas del viaje y su direccionalidad, en qué sentido se cruza el río y bajo qué representaciones imaginarias de lo que hay al otro lado. En otros términos, cómo circulan los personajes y en relación con qué ideas o representaciones del país vecino y si esas imágenes, recíprocas o no, configuran el área cultural (Rama, 2007), la comunidad imaginada (Anderson, 1993; Moguillansky, 2016) y la región o si se limitan a reproducir estereotipos sobre el otro lado.

Problemas seriales: viajes económicos y afectivos

El primer problema para pensar el cruce como relato de integración es que no se trata de un intercambio. El viaje a Uruguay es un tópico (Waldegaray, 2013) o el “locus metafórico por excelencia de la literatura argentina”, como propone Sergio Chejfec (2005: 36), que no tiene equivalente ni respuesta en la otra orilla. La tradición que le da forma está compuesta por el conjunto de ideas, autores y textos que se repiten en los trabajos de ambos críticos. Después de los románticos, la admiración por un espacio bárbaro (Waldegaray, 2013) o la “utopía naturalista” (Chejfec, 2005: 42) de *La tierra purpúrea*, de W.H. Hudson; la “utopía republicana” del siglo XX, que hace de Uruguay un lugar donde se preserva el pasado urbano de Buenos Aires y la comunidad que ya no existe del otro lado, mediada por Onetti y continuada en *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia, y *El Dock* (1993), de Matilde Sánchez. Esas dos novelas, junto con *El aire* (1992) del propio Chejfec, *Los cautivos* (2000), de Martín Kohan, y *Boomerang* (1993), de Elvio Gandolfo, forman el tercer momento de la representación argentina del Uruguay utópico para Waldegaray, un lugar intermedio de suspensión temporal que permite el refugio, la recomposición, la fuga o la escapada. Marina Moguillansky (2016) rastrea una serie similar de escapes físicos o existenciales en las coproducciones cinematográficas entre países del MERCOSUR, que construyen una

comunidad imaginada y una cartografía regional hecha de “mapas, paisajes, territorios” (169).

Graciela Silvestri, que ha trabajado una idea similar en “Por qué los porteños soñamos con Montevideo” (2004), propone que, desde Buenos Aires, el país vecino es una Arcadia política que se condensa en una figura paisajística, la costa urbanizada de Montevideo. Lejos de ser un espacio imaginario, la representación se configura a través de una experiencia histórica de contactos frecuentes que comienzan con el exilio durante el rosismo y terminan con la formación del imaginario que hace del Uruguay un espejo del propio pasado, lo que esta autora ubica temporalmente en el retorno de otro exilio en la década de 1980 –aunque ya estaba en Borges–, pero que continuaría en la exaltación contemporánea de la tradición pública como resistencia al neoliberalismo y la imagen de comunidad.

Desde el otro lado, el trabajo de Fernando Aínsa (2006) sobre la invención literaria de Montevideo permite suponer que la representación no es solo producto de la mirada a la distancia, sino que hay una mediación literaria, como la que Chejfec ubica en Onetti, que afecta la construcción del espacio desde las dos orillas. Para el crítico uruguayo, esa representación proviene de *Montevideo o la Nueva Troya* (1850), de Dumas, contemporáneo de los textos del romanticismo argentino. Su recorrido por el territorio propio, sin embargo, busca desmontar la utopía de Montevideo frente a la constatación de que el diseño del paisaje urbano es la fachada que oculta un país empobrecido. En los textos literarios argentinos, en cambio, la utopía no se cuestiona. Si fracasa el proyecto que mueve a los personajes a cruzar el río, es por un error de cálculo en los planes y no por una falla del espacio, su representación o interpretación, que se mantienen intactos y que por eso se reproducen en textos sucesivos.

Las novelas *Los naufragos* (2015), de Susana Aguad; *La uruguaya* (2016), de Pedro Mairal, y *Acá todavía* (2016), de Romina Paula, permiten extender hasta las primeras décadas del siglo XXI algunas de las hipótesis que plantean Waldegaray y Chejfec en torno de las novelas de fines del siglo XX. En todas ellas, el Uruguay es un espacio donde se imagina la resolución de los conflictos de la orilla argentina. Estas novelas pueden organizarse en dos series temáticas que abarcan a las anteriores en retrospectiva: el dinero y la familia. Ambos funcionan como “manchas temáticas”, un término que Elsa Drucaroff (2011) usa para referirse a las recurrencias que se reparten a lo largo de grandes grupos de textos, como es para ella la Nueva Narrativa Argentina. Nicolás Rosa formula el concepto a partir de lo que

Viñas pone a funcionar sin definir en *Literatura argentina y realidad política*. Las “manchas temáticas” son una de las “unidades segmentales” que componen el discurso del crítico: “un espacio temático que significa –que irradia– por impregnación y contagio”, “un tema que se extiende longitudinalmente” (Rosa, 1971: 12). Similar a lo que luego serían las “constantes con variaciones”, la mancha es un “modelo arqueológico” que actúa por “agregación sedimentaria” (12); una tradición de textos que dialogan entre sí, se continúan o discuten, pero inevitablemente se toman como referencia. Advertida por Rosa de los dos peligros que entraña el análisis de las “manchas temáticas” –a saber, la dificultad para establecer los límites del *corpus* y el privilegio de un rasgo parcial en desmedro de la materialidad del texto– pretendo evitarlos al trabajar solo con novelas en las que el viaje es el tema central y estructurante.

A medio camino entre el corte sincrónico con que Drucaroff dice diferenciarse de Viñas y su propio análisis diacrónico de las constantes temáticas de la literatura argentina, tomo un *corpus* de textos contemporáneos sobre el viaje a Uruguay, cuya relevancia está marcada por la frecuencia y densidad de sus apariciones en el sistema literario. Las dos series o subgrupos, que abordo por separado, son, a la vez, parte de conjuntos más amplios que la crítica define como episodios culturales significativos del cambio de siglo. En *Aquí América Latina* (2010), Josefina Ludmer señala que la familia es la protagonista indiscutible de las ficciones y las realidades que ganan lugar en la década de 1990, mientras que Alejandra Laera (2016) le otorga el mismo lugar al dinero, cuyo potencial explicativo y significativo de realidades extraliterarias lo hace circular por las novelas de la misma década. Estos análisis me brindan la posibilidad de pensar las novelas del viaje al Uruguay en intersección con conjuntos más amplios. Por otro lado, el encuentro entre ambas series y la extensión del tópico del viaje uruguayo más allá del terreno que delimitan son posibilidades que funcionan como interrogantes a lo largo del desarrollo.

El recorrido se completa con el contrapunto uruguayo. *La ciudad invencible* (2014), de Fernanda Trías, y *De este lado del charco* (2015), de Mariana Komiseroff, cuentan viajes hacia la Argentina cuyos objetivos, protagonistas y representaciones confrontan con los que circulan en sentido inverso. En este punto recupero la pregunta que formula Moguillansky (2016) acerca de la posibilidad de pensar la región que recortan los filmes que analiza, o las novelas del cruce, en este caso, como una comunidad imaginada, en términos de Benedict

Anderson. Si esta se define como una entidad cultural y social cuyos miembros no se conocen entre sí, pero se reconocen como sus participantes, es necesario rastrear las representaciones mutuas o, como las llama Moguillansky, las “figuras de la comunidad regional”: imágenes de lo local, lo nacional y lo regional marcadas por límites y flujos de personajes, mercancías y mensajes.

El presupuesto detrás de su búsqueda es que la narración de viajes, migraciones y vidas en la frontera traza mapas que crean comunidades imaginadas en la ficción que afectan a la integración regional. En el ámbito de la literatura, Jorge Carlos Guerrero (2010) aborda una cuestión similar: cómo los mundos representados en la literatura participan de los procesos que llama “regionalización transnacional”, en los que incluye el MERCOSUR. Desde su perspectiva, los textos dialogan con otros discursos de la integración que postulan una “comunidad regional deseada” (12) o “supranacional imaginada” (38) porque reescriben la historiografía y el canon literario nacional y porque representan espacios fronterizos. A diferencia del análisis que lleva adelante Moguillansky, Guerrero se ocupa de la tematización de espacios donde el contacto y el intercambio internacional están dados sin que entre en juego el modo en que la literatura puede construir una región a la medida de su trama y sus personajes.

Dejando de lado la consideración de la capacidad de la literatura para intervenir en procesos político-administrativos de integración regional, me pregunto por la posibilidad de trasladar el rastreo que hace Moguillansky a la literatura acotando su alcance al área rioplatense. La interrogación recae sobre el tipo de cruces y de representaciones mutuas que aparecen en las novelas; figuras del cruce que juntan o separan las dos orillas, que las reúnen en un área cultural o extreman la distancia bajo una mirada exotista. Lo que me pregunto es si la figuración constante de la otra orilla permite pensar una unidad o si el Uruguay y el Montevideo que ven los argentinos funcionan en la literatura como las ciudades imaginarias que define Gisela Heffes (2008): construcciones literarias que pueden o no ser utópicas y tener correspondencia con territorios realmente existentes, pero que siempre suponen una subjetividad colectiva y una espacialidad. Si bien Heffes relaciona la ciudad imaginaria con la comunidad imaginada de Anderson, la diferencia está en el lugar desde donde se imaginan. Quiénes formulan la versión literaria de Montevideo que aparece en estos textos y con qué sentido: el de una comunidad posible o el de un emplazamiento de la otredad.

Como las figuras del cruce incluyen la narración de viajes, resulta imprescindible recurrir a algunas de las categorías que han sido elaboradas para analizar relatos de viajeros y sus derivas ficcionales. En *Travel as Metaphor* (1992), Georges Van Den Abbeele establece que el viaje pone en juego una propiedad porque el destino es una zona de pérdida o ganancia. Esto es central en las novelas de la serie del dinero: viajar para volver enriquecido es una figura recurrente en ellas, aunque estén muy lejos del viaje de exploración, expansión y explotación del modelo. Sin embargo, la serie familiar no altera la estructura del viaje, sino que cambia aquello que se gana, que es un vínculo afectivo. Ese movimiento, dice Van Den Abbeele, establece o reclama la existencia de un *oikos* –hogar-patria-origen– al cual regresar, aunque no permanezca igual al punto de partida. El lugar de salida y llegada es lo que las novelas manipulan y lo que diferencia las tramas: a veces el viaje destruye el *oikos* y otras el hogar se traslada al punto de llegada, como sucede en la serie familiar. Finalmente, la definición del discurso del viaje como “tecnología del género”, un ritual de pasaje hacia la adultez masculina que excluye a las mujeres que quedan en casa o son objeto de ganancia, permite pensar desde allí la diferencia entre las series del dinero y la familia. En las novelas del *corpus*, son hombres solos quienes van en busca de una ventaja económica mientras que, en *El Dock* y *Acá todavía*, lo que podría ser un viaje en femenino a partir de la exclusión de los hombres y el cumplimiento de un ritual de pasaje hacia la maternidad se convierte en una transgresión del motivo del viaje porque el punto de llegada deviene *oikos*, un nuevo hogar que hace innecesario o indeseable el retorno.

La serie del dinero

Así como Sarmiento inaugura el cruce del Río de la Plata en la literatura argentina, el siglo XIX funciona como referencia imaginaria para otras de sus de sus narrativas, como si en los textos del pasado se pudiera leer retrospectivamente el devenir o como si garantizaran la inserción en una tradición literaria nacional, como afirma Graciela Montaldo (1993) sobre el campo, que es otra invención del período. Hacia fines del siglo XX, *Los cautivos* de Martín Kohan recupera el tema a través del exilio de Echeverría. En esa época, Matilde Sánchez traslada la pampa bárbara al Uruguay actual en “Canelones, 94”, el capítulo uruguayo de *La canción de las ciudades* (1999). El país es “el último refugio de los románticos, en el sentido literario de la palabra” (Sánchez, 1999: 135) y por lo tanto solo puede ser visto desde su

estética. Sánchez restituye la tempestad que no ven Sarmiento ni Mármol en la tormenta que agita el “Gran Charco” (136) en el momento del cruce y superpone la representación del desierto decimonónico al territorio desconocido que es “pura frontera, campo maldito, el corazón del desierto” (156) donde se puede vaticinar la presencia de “antropófagos de carne ahumada” (158). El regreso al comienzo imaginario de la nación y su literatura, que también hace Chejfec en *El aire* (1992) al poner al Uruguay en serie con el desierto, el campo y el interior, trama la representación del cruce con la definición del territorio nacional, los Estados que los controlan y los órdenes políticos que diferencian los dos lados del río. *Plata quemada*, que Laera (2016) lee como cierre de una forma de narrar la violencia despolitizada que dejó de ser posible después de 1966, remite a otra serie literaria –la gauchesca y sus coletazos, como los folletines de Eduardo Gutiérrez– y a una idea de frontera que también funciona en estas ficciones del siglo XXI: el pasaje hacia otra legalidad o una exageración de lo externo a la civilización que habilita la fuga más que el exilio.

Los naufragos, de Susana Aguad, extiende las imágenes del campo y la ciudad de la literatura de fines del siglo XIX a la historia de las especulaciones de dos empresarios, uno propietario de campos, Rodolfo, y otro dedicado a las finanzas, César. Sobre todo, la contextualización de la historia en torno a la crisis de 2001 selecciona la zona del siglo XIX que tiene su centro en *La Bolsa*.⁹ Como la novela de Julián Martel, *Los naufragos* cuenta la actividad que está detrás del desenlace que se vivió fuera de la literatura: los movimientos económicos pero también un ámbito de sociabilidad atravesado por viejos y nuevos ricos cuyo reconocimiento se juega –y esto es también un tópico del XIX– en la posibilidad de acceder o no a los círculos que dan prestigio al dinero; en este caso, el Yatch Club de Puerto Madero, vedado para hijos de inmigrantes enriquecidos como Rodolfo, pero al que pertenece César, que limpia su origen con un matrimonio conveniente.¹⁰

En la novela de Martel, Laera (2016) ubica la primera aparición de una ficción del dinero, la “marca cultural” (un concepto semejante al de “mancha temática” que he preferido aquí) que atraviesa la literatura de las crisis de 1890 y 2001 y permite pensarlas en simultáneo

⁹ Me refiero al grupo de novelas que se conoció como el “Ciclo de la Bolsa” a partir del artículo “La crisis del 90 en nuestra novela. El ciclo de *La Bolsa*” (*La Nación*, 4/5/1947) de Antonio Pagés Larraya.

¹⁰ La posición social se juega en la geografía urbana: Rodolfo tiene su oficina en Puerto Madero y vive en la calle Melián, en Belgrano R, donde también es rechazado por “*parvenu*” (Aguad, 2015: 22). Después de su muerte, en cambio, su amante y esposa de César, Laura, pasa a vivir en Boedo, lo que señala la transitoriedad de la riqueza.

porque el dinero es su matriz narrativa. Sin embargo, donde *La Bolsa* responde a la crisis y apuesta por su resolución imaginaria en la espiritualización que propone el personaje poeta, las novelas inmediatamente anteriores al estallido de 2001 revelan sus indicios sin proponer soluciones imaginarias. Dos de ellas, *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, y *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia, pertenecen a la serie del cruce, mientras que *La uruguaya* y *Los náufragos*, que se incorporan posteriormente, son ficciones del dinero porque tratan de la búsqueda de una ventaja económica en las libertades que ofrece pasar la frontera y cambiar de régimen normativo. Donde se anudan ficción del cruce y ficción del dinero hay que pensar qué variaciones introduce el contexto posterior a la crisis de 2001 y la de 2008, que marca el fin del ciclo económico y político abierto en el cambio de siglo.

Por otra parte, en estas novelas la coincidencia entre circulación urbana y monetaria, que Laera lee en el comienzo de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, se amplía hacia Uruguay, donde se proyecta la consolidación o el cambio de posición. El itinerario del dinero por el sistema financiero de ambas bandas y el trayecto vital de los personajes que se configura como una versión siglo XXI del ascenso y caída, que es la estructura narrativa del realismo del XIX, definen espacios urbanos y una forma de integración entre las dos orillas.

En *Los náufragos*, la zona fundamental es Puerto Madero, que está geográficamente al margen, pero acumula centros de poder y ostentación económica. Esa elección, poco frecuentada por la literatura argentina, obligaría a leer la novela en serie con *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro. Ambas comienzan en una de las torres, pero de una novela a otra el barrio ha crecido y lo que en Gamerro era un futuro arquitectónico y el sitio de la utopía de Tamerlán, en Aguad, es una estructura consolidada “que pronto sería el barrio exclusivo de los hombres de negocios” (Aguad, 2015: 62). Las torres que ve Felipe Félix desde afuera abundan en la irrealidad de lo imaginario:

emergiendo altas, limpias y cristalinas como montañas de hielo, en un montaje tan incongruente que parecía generado por computadora [...] como si sólo la imaginación pudiera concebir que la extensión de aguas barrosas del Río de la Plata hubiera cristalizado en estos dos palacios de hielo sin mancha. (Gamerro, 2012: 13)

La primera línea de la novela de Aguad, en cambio, describe el espacio desde adentro de “una torre entre jirafas de cemento en esta jungla seca” (11). La dureza del material contrasta con la falta de solidez de la zona, que no es más que “indecisas fronteras ganadas al río y a

los pastizales” (11). Puerto Madero es un borde asentado sobre un suelo ficticio, una ciudad sobre el agua como la utópica *cit  des affaires* que ideó Le Corbusier.

Es tentador leer el espacio urbano como alegoría de la especulación financiera que proyecta un gran crecimiento –monetario, edilicio– sin bases sólidas. Y es tentador leer la relación con *La Bolsa*. Por un lado, con la descripción de la ciudad que abre la novela. El viento que recorre los espacios de poder los ubica dentro de la trama urbana pensada para centralizarlos –literalmente, hacerlos centro– en torno a la Plaza de Mayo –donde estaban en esa época el Congreso, la Aduana, el Palacio de Gobierno, el Cabildo, la Catedral y la Bolsa, desplazada solo unas cuadras. En el comienzo de *Los náufragos*, Puerto Madero, el lugar desde donde se mueven los hilos de la economía, no está en el centro y oculta sus vínculos institucionales con los poderes del Estado. La actividad financiera sin sustento material se desarrolla en un espacio donde importa más el plan que la tierra. Puerto Madero es la ciudad fraguada por los especuladores de Martel para vender acciones sobre sus tierras inexistentes a inversores ávidos de dinero y estatus: “lo que aquí vale y se cotiza es esa atmósfera de grandeza, de esplendidez, de opulencia. O tal vez el sólo hecho de haberla imaginado” (Aguad: 12).¹¹

En un artículo escrito en los inicios de su urbanización, Silvestri y Gorelik (1990) recorren los diferentes proyectos de recuperación del puerto. Aunque divergentes en muchos puntos, todos delatan el entusiasmo por la posibilidad real de inventar una ciudad. Desde el temprano proyecto de Le Corbusier, que en la década de 1930 imagina una plataforma de rascacielos sobre el río, la *cit  des affaires*, la planificación desde cero, incluso sin tierra, permite repensar la organización del espacio urbano y su función. Sin embargo, salvo la extensión de los espacios verdes de la Costanera Sur y Norte, todas las propuestas, hasta el Masterplan de la Corporación Puerto Madero, que finalmente se llevaría cabo, piensan el nuevo territorio como extensión geográfica o funcional del centro. En el último en particular, la concepción del espacio como polo de desarrollo tiene su correlato en la especulación que se hace con sus tierras. En ese proceso, se gesta lo que Gorelik (2013) más adelante llam  “ciudad de los negocios”, que no es la utopía de Le Corbusier, sino la transformación del

¹¹Como sostiene Rama (2004) que funcionan las ciudades latinoamericanas desde la Colonia. Puerto Madero es una ciudad imaginaria.

espacio público en objeto de especulación y de Puerto Madero en símbolo del auge neoliberal.

La caracterización de esa zona de la ciudad sirve, en la novela de Aguad, para enfrentar los modelos económicos que representan los dos protagonistas. César Forni es el especulador financiero que se opone a las cualidades que Rodolfo Bodoni le atribuye al campo en el que asienta su riqueza.¹² La tierra de la especulación contra “el respaldo que significa la posesión de la tierra en lugares tan fértiles” (Aguad, 2015: 15), aunque las propiedades se manejen desde Puerto Madero. El barrio es importante porque conecta con el río y con la navegación que los protagonistas practican de manera recreativa y como distinción de clase, lo que les permite imaginar el viaje a Uruguay como un desafío personal, un escape de la rutina y de todo lo que no funciona de este lado del río en términos económicos y familiares. En *Los naufragos*, como se puede anticipar, no hay cruce exitoso: Rodolfo y César mueren durante una sudestada tratando de alcanzar la costa uruguaya; que es el horizonte imaginario de los proyectos irrealizables.

Puerto Madero es también un puerto, por lo que la novela de Aguad reúne varias líneas que atraviesan el *corpus* de esta investigación. *Los naufragos* traslada al Río de la Plata un imaginario ligado al mar: la costa es una frontera y una salida, pero también objeto de contemplación. Rodolfo compara el paisaje con el de Miami “a pesar de la ausencia de mar [...] pero agua al fin, brillo y movimiento del agua, y los veleros encallados en el puerto ornamentándolo de blanco como una bandada de palomas quietas en la jaula de sus amarraderos” (Aguad, 2015: 12). El lujo vale más que la productividad, a cuya falta Sarmiento atribuye la quietud del agua y sus embarcaciones.¹³ En un sistema económico que ya no es el del XIX, el único rédito económico de este segmento del río es la explotación de lo inútil, la fabricación de un “puerto privado donde uno puede zarpar desde el asfalto” (13) que recuerda la arquitectura fantástica de la Tercera Fundación de Buenos Aires imaginada

¹²Las actividades de ambos sufren ligeras variaciones para dar cuenta del giro en la situación económica argentina. César pasa de los bonos y acciones a intentar formar parte de un grupo de inversión mexicano dedicado a comprar empresas argentinas quebradas. Rodolfo, por su parte, cambia el ganado por la soja que se adueña de todo su terreno, incluso el dedicado a la naturaleza idílica donde sueña construir una piscina y una huerta para experimentar con diferentes variedades, como la versión argentina de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto.

¹³ Las imágenes del agua inmóvil son reiteradas. “Ese brazo del río, quieto, casi inmóvil, poblado de veleros” (Aguad, 2015: 72); “En el amarradero, los barcos inmóviles en el perezoso silencio del atardecer parecían parte de un decorado surrealista en el que todo, incluso el agua, permanecía como a la espera de algo indefinible signado por los brochazos rojos de la tarde” (89).

por Tamerlán en *Las islas*, con sus “muelles erizados de veleros blancos a los que se accedía directamente desde las oficinas” (Gamerro, 2012: 28). Esta imagen coexiste con su opuesto: la urbanización extrema de Puerto Madero impide la visibilidad del río: “en las alturas del edificio mal llamado El Mirador desde donde no podía ver siquiera la punta del Dique 3” (Aguad, 2015: 62). La misma oposición aparece en *La Bolsa*; desde el centro de la que ya es gran ciudad, “el río, confundido con el cielo, apenas si se distinguía” (Martel, 1981: 33). La invisibilidad que Martel atribuye a la distancia se debe, en Aguad, a la cantidad de edificios que tapan el horizonte. La imagen de la ciudad de espaldas al río se traslada al nuevo barrio, donde se intensifica una negación que parecería imposible desde su emplazamiento sobre el río y cercado por él.

Desde allí, Rodolfo proyecta la navegación hacia dos destinos turísticos, Uruguay y Brasil –Punta del Este, luego Colonia; Porto Alegre, luego Recife.¹⁴ La primera versión del cruce, ligada al ocio y a la confirmación de una posición social, conecta con el tercer sentido en que el río aparece en la novela: el espacio de recreación del Delta, donde está situado el club Náutico al que pertenece Rodolfo porque es más accesible que el Yatch, al que en verdad aspira. Como es habitual en sus representaciones literarias, sobre las que me detengo en el capítulo 2, el espacio esconde un peligro: “El río conocido, ancho y tranquilo que acaricia el festón verde de las islas y los ramilletes coloridos de las hortensias, pero que cuando crece devora el verde de sus orillas y todo cuanto flota sobre él como Cronos a sus hijos” (Aguad, 2015: 34). La porción del Delta cercana a la desembocadura, donde a pesar de esta advertencia, las islas son espacios recreativos, se pone en serie con otras formas de salir de la ciudad.

Primero, Puerto Madero, un barrio-isla que parece poder resguardarse de la crisis que estalla y convierte la ciudad en “un infierno, se había transformado en una nube de sombras, de cuerpos arracimados en las esquinas, a lo largo de las calles” (Aguad, 2015: 71). En el momento de esa imagen que podría, una vez más, compararse con *La Bolsa* y los textos del siglo XIX, el trayecto de César hacia Puerto Madero en un taxi que atraviesa la ciudad repite

¹⁴ Donde Aguad imagina una continuidad geográfica –Puerto Madero es una costa de donde se puede salir hacia el Uruguay–, Carlos María Domínguez, en *Las puertas de la tierra y La casa de papel*, ve una oposición estética: cruzar el río es encontrar el reverso de Puerto Madero en el puerto de Montevideo. La oposición no existe en *Los naufragos* porque nunca llegan del otro lado. Silvestri (2004) analiza el contrapunto entre las dos orillas y la construcción utópica de Montevideo desde Buenos Aires a partir de esas figuras del paisaje: la rambla pública que integra ciudad y río en Montevideo y el “virtual barrio cerrado” en Buenos Aires.

el temor a la multitud: “Le repugnaba el aspecto de esa masa oscura que no tenía de intimidante más que el número, la cantidad y la perseverancia” (69), a la que opone un lugar seguro, cerrado, a pesar de su integración al tejido urbano.¹⁵ La temprana alerta de Silvestri y Gorelik (1990) sobre el posible aislamiento de Puerto Madero de un contexto de miseria creciente –la formación de un “ghetto” (24)– se confirma, después de diez años y de la efectiva conversión de Puerto Madero en símbolo del auge neoliberal, en la mirada de Rodolfo. Si antes de la crisis es “como si no viviera en la ciudad, como si todo el peligro, los riesgos, las muertes y los asesinatos ocurrieran en otro mundo” (Aguad, 2015: 14), durante el estallido de 2001, Puerto Madero espacializa la diferencia que Rodolfo imagina entre él y las masas “inocentes que no supieron anticiparse al cepo cambiario y al corralito” (72).

Puerto Madero es un espacio intersticial porque está dentro y fuera de la ciudad, es parte de la frontera que conecta con la otra orilla, donde está la utopía bancaria. “¿Acaso Uruguay no era el resguardo, la salvaguarda, el custodio de tantos emprendedores...?” (Aguad, 2015: 84). Uruguay ocupa el lugar del campo en las fantasías de evasión porque cuando Buenos Aires se transforma en un infierno, cuando aparece el miedo a la multitud que caracteriza la experiencia urbana, la esperanza está en la otra orilla y no en la estancia productiva, ni en el Tigre recreativo, ni en el blindaje del barrio-isla. Rodolfo cruza el río en Buquebus para trasladar sus ahorros camuflados en un portafolios viejo. El viaje es utilitario, como el de Sarmiento, pero tiene la forma de una fuga: “se sintió renacer, no porque se alejaba momentáneamente de esa ciudad sitiada, sino porque el derrumbe, la caída, era cuestión de otros y él podía hacer lo que quisiera” (83).

El regreso de los viajes económicos y recreativos es inmediato. Como en *Boomerang*, de Elvio Gandolfo, y en *La uruguaya*, la permanencia del otro lado solo se extiende lo estrictamente necesario para obtener una ventaja. No se trata de volver enriquecidos, sino de la separación de cuerpo y dinero: Rodolfo no se refugia en Uruguay, sino que protege sus ahorros. En los viajes recreativos, el otro lado ni siquiera es un lugar de paso, sino un punto de referencia que establece la dirección del desafío. En *Los naufragos*, estos viajes quedan truncos. Los amigos no llegan en lancha a Colonia porque temen aventurarse más allá en ese “río-mar” (Aguad, 2015: 94) tan distinto del agua contenida de los diques. “El fulgurante río

¹⁵Silvestri y Gorelik (1990) señalan que la continuidad con la ciudad a través del “amanzanamiento” y la extensión de las avenidas principales es lo distintivo del Masterplan.

plateado, desconocido y misterioso en su versión de mar, porque era como el amor, infinito, sin orillas, pero suave y chispeante a pleno sol” (119). En el segundo intento, que es un viaje preparatorio para la regata de dobles a Colonia convocada por el Yatch, al que Rodolfo por fin ha logrado pertenecer, la sudestada los hace naufragar. Lejos de ambas orillas, el río-mar es una fuerza de la naturaleza: “cómo el río se transformó de repente, cómo se enfureció sin oscurecerse, cómo se ahuecó y luego se infló aún antes de cubrir el piso del velero, y cómo se fundió con el viento en una fuerza destructora colosal ante la que nada valía” (133).

La naturaleza desatada se deja asociar con las fuerzas también incontrolables de la economía. Si durante el viaje anterior, Rodolfo señalaba como un presagio que “[l]o fundamental es la toma de decisiones. Y ejecutarlas rápido cuando hay una situación adversa” (118), en este, la incapacidad de César para llevar el barco a buen puerto por falta de previsión asimila la navegación con los negocios. La distribución de los espacios fluviales anuncia el final. Los hombres de negocios solo dominan el río inmóvil de los diques de Puerto Madero que contemplan desde la altura resguardada de sus torres. El río abierto, en cambio, es una fuerza incontrolable que se representa con el código de lo sublime, del que las tormentas literarias nunca terminan de desprenderse.¹⁶ Se podría volver sobre Sarmiento, que hace de la quietud una imagen de la improductividad, para leer el juicio sobre la especulación financiera que despliega *Los naufragos*, confirmado por la muerte de los amigos y el desamparo económico en que queda la familia de César, el especulador, y no la de Rodolfo, que apostó a la “tierra”.

La novela de Aguad tiene precedentes en las que en la década de 1990 contaban o aludían a fragmentos de la historia argentina. *El Dock* narra la violencia política, la cara privada del ataque a un destacamento militar. Uruguay allí es el lugar despojado de conflictividad en el orden público que permite la construcción de lazos afectivos, en marcada contradicción con *Plata quemada*, que narra la versión delictiva del rédito económico y del tránsito entre las orillas hasta su doble interrupción. Mientras la quema de los billetes al final de la novela de Piglia anula la circulación futura de ese dinero, el cerco policial impide la circulación de los cuerpos y prevé la organización supranacional de la represión que cancela no solo la posibilidad de esta huida sino la figuración de la frontera como escape de la ley. En esa misma década, Elvio Gadolfo y Sergio Chejfec cambian la violencia explícita por el

¹⁶ El despliegue de esta hipótesis para leer la literatura del río-mar puede encontrarse en el capítulo 6.

funcionamiento imperceptible de lo económico. Mientras *Boomerang* cuenta el apogeo de un sistema bancario que les permite grandes y pequeñas estafas a aquellos con talento para realizarlas –los *yuppies*, una figura exaltada en 90, a pesar de su semejanza con los desclasados arltianos por sus métodos e ilusiones–, *El aire* plantea un desenlace distópico de esos flujos intangibles: una crisis en la que el dinero se reemplaza por vidrio y la ciudad se desmorona mientras la pareja del protagonista –que se llama Barroso, en alusión al río– se fuga a un Uruguay libre de conflictos.

Esta es la formación de la mancha temática del dinero como aparece en las novelas del cruce. La salida uruguaya que plantea Aguad frente a la combinación de crisis económica y personal tiene una versión más cercana en el escape final del protagonista de *Un publicista en apuros* (2012), de Natalia Moret. Un episodio menor, puesto que ocupa una suerte de epílogo, pero significativo, porque comparte con Aguad y Gandolfo el contexto desde el que se produce la idealización del Uruguay: el tipo de personaje, el espacio de sociabilidad y la voluntad de contar los movimientos imperceptibles de lo que está a punto de transformarse en una realidad política, económica y social visible.¹⁷

La diferencia de *Boomerang* con las otras novelas de los 90, además del salto de la década de esplendor de los *yuppies* a la crisis, es que transcurre íntegramente en Uruguay, después de un breve recorrido de su protagonista, Garré, por Buenos Aires cuando sale del banco en el que trabaja. *La uruguaya* repite esa distribución, solo que si, en la novela de Gandolfo, Garré todavía se sorprende del nuevo punto de salida de los aliscafos y recuerda con nostalgia la imagen más tradicional del puerto con amarradero de La Boca, la de Mairal empieza en Buquebús. La distancia temporal inscripta en esos escenarios urbanos permitiría pensar *Boomerang*, *Los naufragos* y *La uruguaya* como una narración de la historia argentina, especialmente económica, a través de los viajes al Uruguay: la paridad peso-dólar de los 90, la crisis de 2001, la ajustada recuperación económica de las restricciones para comprar dólares de los últimos años del gobierno de Cristina Kirchner. A excepción de *Los naufragos*, escrita sobre el pasado inmediato, ninguna interpreta los hechos ni habla de causas

¹⁷ Laera (2016) trabaja la idea de “premonición” de la crisis a partir de los indicios expuestos en *El aire* de Chejfec. Estas otras tres novelas cuentan la historia argentina reciente desde la convertibilidad al ascenso del macrismo, que anuncia Moret, pasando varias veces por la crisis económica intermedia. En ese sentido, resulta inadecuada la lectura que hace Kohan (2002) de las novelas de Chejfec, Sánchez y Gandolfo en términos de abandono de lo político.

y consecuencias. Desde el presente, sin embargo, permiten leer contextos de conflictividad económica a través de la proyección de su reverso en la orilla oriental.¹⁸

Williams (2001) traslada las ideas del campo y la ciudad al orden internacional, que reproduce las mismas relaciones económicas y políticas que dividen el territorio nacional: unas zonas extraen materias primas de otras y establecen un sistema en torno a esa actividad. La extensión del esquema tiene dos consecuencias. La primera es la complejidad que implica pensar las representaciones del campo y la ciudad en la literatura latinoamericana a partir de este modelo, puesto que implica reubicarlo en espacios que se encuentran en el lado opuesto de los que analiza Williams, aunque esboce de manera preliminar la existencia de procesos similares en otros contextos. Los campos y ciudades no son los mismos del lado “rural” del mundo, en los términos de su análisis.

La segunda es que llama la atención sobre la relación entre Argentina y Uruguay. Si, en el orden de las representaciones, las dos orillas se pueden pensar como ciudad y campo; en el económico, la relación entre ellas no corresponde a las funciones que Williams les atribuye a estas construcciones espaciales en la división internacional de la economía. La dependencia que separa el desarrollo del subdesarrollo no existe entre Argentina y Uruguay y no hay, por lo tanto, dominación política. La diferencia es del orden imaginario. Pensar la relación entre Argentina y Uruguay en términos de ciudad y campo no solo proyecta sus representaciones convencionales, sino la dependencia imaginaria. Esta idea de Uruguay, sin embargo, está construida de una manera muy semejante a la que Williams reconstruye en la relación entre Inglaterra y sus colonias: “siempre está presente la evasión hacia regiones distantes como un modo de escapar a la lucha dentro de la sociedad inglesa; una evasión que implica, no únicamente huir hacia una nueva tierra, sino también la posibilidad [...] de adquirir una fortuna para reingresar a la lucha desde una posición más elevada” (Williams, 2001: 347). No hay relación de dependencia económica o política entre los dos países rioplatenses. Sin embargo, todas las novelas depositan el sueño de la huida del otro lado del río y, las que pertenecen a la serie del dinero, lo hacen en función de una voluntad de enriquecimiento que no depende de la producción.

¹⁸ El efecto de lectura, sin embargo, es diferente porque *La uruguaya* todavía se lee en presente mientras que en *Boomerang* los rastros o atisbos se perciben desde el futuro de la novela.

Garré, en *Boomerang*, César y Rodolfo, en *Los náufragos*, y Lucas Pereyra, en *La uruguaya*, aspiran a una fortuna que es producto de la especulación. La diferencia que hace posible reproducir una representación basada en una relación imperial sobre dos países que comparten la condición subdesarrollada responde al orden económico mundial, que no es el contexto de la novela inglesa moderna que estudia Williams. El capitalismo financiero o especulativo que permite las fantasías de evasión y enriquecimiento rioplatense hace perder de vista o torna irrelevante la ausencia de sustento material de las representaciones imaginarias. En un contexto dependiente, la especulación no se hace en grandes centros de poder económico ni involucra grandes operaciones ni produce resultados realmente tan significativos. Al contrario, los tres proyectos especulativos son operaciones personales que aprovechan coyunturas diversas para la salvación individual. Si el personaje de Gandolfo, y en menor medida el de Mairal, está mucho más cerca del batacazo arltiano que de los aventureros de Joseph Conrad o los administradores de Jane Austen, todos muestran la contradicción entre la ventaja personal y los intereses nacionales o de algún colectivo que pueda incluirse allí.

Después de la crisis y la parcial recuperación durante los 2000, la narrativa vuelve a contar una especulación en la que ha cambiado casi todo: el enclave social, la escala de la operación, la procedencia del dinero y la dirección en que circula. Lo único que se mantiene es el lugar en que se concretan las aspiraciones irrealizables en la Argentina. Incluso la forma en que se construye esa relación espacial cambia con el contexto. La primera variación en términos de representación tiene que ver con el objetivo del viaje. Lucas Pereyra no escapa de un conflicto político, como el Echeverría de Kohan, ni social, como Barroso en *El aire*, ni legal, como en *Respiración artificial*, ni existencial, como en *El Dock*. Su viaje es una escapada: la trampa económica acompañada de otra amorosa; el enriquecimiento incluye dólares y una aventura amorosa que contrarreste el aplanamiento de la vida familiar.¹⁹ *La uruguaya* empieza con el viaje; hacia el puerto primero, hacia la otra orilla después, el mismo espacio-tiempo intersticial desde el que escribía Sarmiento convertido en lugar de tránsito entre dos situaciones económicas –“El río de la Plata: nunca tan bien puesto el nombre” (12)– y personales –dos mujeres y dos formas de la relación sexo-afectiva.

¹⁹ Los objetivos se juntan en la imagen en la que Lucas se ciñe el pantalón sobre el cinturón donde esconde el fajo de dólares: “El fajo me quedaba contra el pubis. Ajusté el elástico y cerré encima el pantalón” (Mairal, 2016: 70). Durante todo el viaje, esa zona será objeto de preocupación y fuente de peligro.

La salida de sí es un atributo del viaje, no solo de este destino, que se narra en conexión con lugares que remiten a él. La sala de espera de Buquebús, que aglomera identidades diversas y desconectadas, “unas parejas brasileras, unos franceses, y algún acento de provincia” (Mairal, 2016: 9); “esa mezcla de terminal y shopping” (46) que encuentra en Tres Cruces; el hotel en el que se aloja con una identidad falsa. Los tres pueden considerarse como no-lugares en términos de Marc Augé (2000): zonas de tránsito o de ocupación provisoria que producen la “desidentificación” del sujeto por oposición al lugar identificador, relacional e histórico donde se desarrollan identidades y prácticas sociales que le dan forma. En *La uruguaya*, los no-lugares son parte de la estrategia de Lucas para dejar la identidad de hombre argentino casado y evadir los controles bancarios y matrimoniales. La representación porteña de Montevideo es la confluencia entre la pérdida de la identidad individual y la exageración de la local. Los no-lugares de *La uruguaya* son espacios reconocibles de una ciudad que se caracteriza, según este imaginario, por ser exótica y cercana a la vez: pintoresca, según la definición de Silvestri (2001) ya mencionada.

La uruguaya sintetiza la idea del doble extrañado en el paisaje urbano: la ubicación en espejo de los edificios gemelos, el Palacio Salvo –uno de los tópicos de la representación de la ciudad (Aínsa, 2007)– y el Barolo, es “como un portal de entrada al Río de la Plata” (Mairal, 2016: 72). Montevideo y Buenos Aires forman la misma región, se reflejan una en otra, pero no son iguales. “Me acuerdo de haber sentido en seguida la presencia de lo distinto. Ya empezaba esa deriva entre la familiaridad y el extrañamiento. Un aire reconocible, cercano a la Argentina, en la gente, en el habla, la forma de vestirse, y de pronto unas marcas que no conocía” (46). El extrañamiento montevidiano se reparte entre lo típico, que lo separa de Buenos Aires, y lo fantástico. Montevideo es “una ciudad imaginaria en un país limítrofe” porque Lucas “[e]staba enamorado de una mujer y enamorado de la ciudad donde ella vivía. Y todo me lo inventé, o casi todo” (Mairal, 2016: 49).

Una ciudad imaginaria es la que existe en ese plano, sus representaciones en la memoria propia o colectiva: su imaginario. Pero también es la que se inventa. Las dos formas coexisten en *La uruguaya*. La primera apela a recursos del realismo para trazar un itinerario urbano marcado por referencias que exageran el color local con menús repletos de chivitos y

chajás y el énfasis en los localismos lingüísticos.²⁰ Las imágenes pre-construidas de la ciudad provienen de los textos. En uno de sus recorridos, Lucas remite a los dos que modelan la percepción del edificio de la Universidad de la República: el billete de quinientos pesos y Onetti. La novela cuenta entero el momento de *El pozo* en que Eladio Linacero hace caminar a su mujer para mirarla desde la rambla, una de las pocas escenas de la novela que transcurre en el Montevideo “iconográfico”, como lo llama Aínsa (2007); menos sórdido que la pensión y el puerto que completan la representación local. El archivo del imaginario de Lucas establece el deseo de tipicidad de la mirada turística o exotista y la conexión con Buenos Aires: la rambla está sobre el río que separa Montevideo de Buenos Aires, donde Onetti escribe *El pozo* e inventa una representación de la ciudad.²¹ *La uruguaya* recupera a Onetti porque es una figura de cruce: habita ambas orillas y produce una representación que va y viene entre ellas. Si Lucas apela a Borges para hablar de un Montevideo a la medida de su imaginación, Onetti le ofrece una imagen, producto de este entrecruzamiento, que puede reconocerse en la ciudad y en el imaginario que contribuye a formar, de acuerdo con Chejfec (2005). Lucas viaja para confirmar las representaciones aprendidas, como el turista de la taxonomía de Nicolás Rosa (2006), que busca lo ya visto y se siente atraído por la otredad controlada que le permite la identificación con una diversidad imaginaria, o quien, según el análisis de Jonathan Culler (1981), busca signos culturales que sean la versión auténtica de lo ya conocido

La novela hace explícita la tradición literaria en la que se inserta, de donde provienen algunos de sus lugares comunes. A pesar de que reitera el trabajo sobre las particularidades lingüísticas y la mirada exotista que despliega Matilde Sánchez y la especulación económica de *Boomerang*, Mairal solo remite a sus clásicos: Onetti y Borges. Lucas toma dos de los temas uruguayos de “Montevideo”: “la capital uruguaya como una Buenos Aires del pasado” y su “aire duplicado” (Mairal, 2016: 75). El tiempo y el espacio se enrarecen por multiplicación: la ciudad es un doble, “[e]l tiempo” es “distinto, no tan cronológico, sino más total. En Uruguay conviven todos los tiempos” (103). El poema es una sinécdoque de la

²⁰ Usualmente, estos toman la forma de la traducción de manera tal que si en una línea el personaje pide “[u]n liso de Pilsen”, en el párrafo siguiente se indica que “[e]l mozo me trajo la pinta de cerveza” (LU: 69). Otras veces, la explicación se enmarca en un diálogo entre interlocutores de las dos orillas: “Me saqué el cerquillo. – ¿El qué? ¿El flequillo?” (84).

²¹ Sobre la intervención de Onetti en el contexto literario de la década de 1930, ver Rama (1973).

representación del país vecino en la literatura de Borges, que Graciela Villanueva (2013) puntualiza en una serie de tópicos: Uruguay es más bravo, el tiempo pasa de otra manera, ocurren “prodigios discretos” (8), es el refugio de traidores y prófugos que quieren cambiar de identidad. *La uruguay* reutiliza cada una de esas ideas. Montevideo –y, como en Borges, todo Uruguay– es una ciudad imaginada en la literatura. La tradición confluye en el personaje escritor. A través de él, Mairal expone de manera consciente el tópico, el estereotipo y el lugar común; juega a darlos vuelta sin rechazarlos ni transformarlos.

La novela que proyecta escribir Lucas para cumplir con los encargos, la aspiración literaria que acompaña y justifica la económica, es el doble extrañado de esta: “Un tipo que se iba, dejaba a la mujer y a los hijos y se perdía en Brasil, se convertía en otro” (Mairal, 2016: 61). Brasil es otra utopía limítrofe, que tiene su propia tradición en la literatura argentina –y es un lugar común fuera de ella. Un análisis detallado duplicaría el presente trabajo por lo que me limito a las tres referencias más relevantes para este desarrollo. En *Los naufragos*, Brasil es el otro destino posible, más lejos en el espacio y más afuera del orden social o familiar, un último recurso para la fuga en el orden personal. En los cuentos “De profundis” y “Trozos de un manuscrito”, de *Tinieblas* (1923), del uruguayo Castelnuovo, Brasil es un horizonte de escape que fracasa porque el orden de clases es el mismo a ambos lados de la frontera. Finalmente, en los cuentos de Borges, es el límite norte de la región cultural del Plata que, de acuerdo con Daniel Balderston (2000), recorta una zona a la que le corresponde el imaginario de un mundo más antiguo, pero no con luz de patio sino con gauchos y contrabando; un lugar, dice Balderston, ambiguo en cuanto a lengua y moral donde los personajes cambian de identidad.

El norte es la versión salvaje y brava del imaginario sobre la frontera que tiene en Uruguay la más amable.²² La novela que proyecta Lucas es deudora de esta visión estereotipada de Brasil, que radicaliza la escapada como fuga definitiva. La diferencia está cifrada en el exotismo contenido del paisaje de Montevideo: “Qué sería lo que tanto me alegraba de esas palmeras gigantes que pasaban hacia atrás, inagotables, repetidas, como un portal a otro lugar, un tránsito hacia el trópico, una chispa africana [...] el paisaje ondulado, amable, quebrado, ya lejos de la jodida pampa metafísica” (Mairal, 2016: 22). Las palmeras,

²² En *El año del desierto*, Mairal cuenta otros cruces de fronteras. La intemperie avanza e invade la civilización; la protagonista hace el camino inverso: viaja a Europa, que es un lugar seguro. Cada frontera tiene un sentido particular, pero es probable que siempre impliquen un lado más civilizado que otro.

el trópico, lo africano, el “costado medio cubano” (26), “una premonición brasileña” en chicas “con un costado afro” (46) anuncian la otredad radical sin alcanzarla. Adriana Amante (2010b) califica de orientalista la mirada de los románticos argentinos que ven un paraíso americano en el Brasil del exilio. La de Lucas se aproxima a la forma que tiene en “Canelones, 94”, que selecciona elementos característicos del paisaje, dunas y camellos, a partir de la analogía que habilita el nombre “Banda Oriental”, e introduce el desierto argentino del siglo XIX como tercer término de la comparación. Un juego que no deja de señalar la diferencia.

La representación argentina –o porteña– del Uruguay es una forma del orientalismo como lo define Said (2002). En primer lugar, un topos: un conjunto de referencias más que un lugar real, una relectura y una reescritura de textos anteriores más que el producto de la observación. El imaginario, sin embargo, se encuentra en los textos y fuera de ellos; es una construcción que la literatura contribuye a formar a partir de una experiencia histórica que produce la representación de una relación jerárquica en la que Uruguay es el territorio nunca del todo seccionado y siempre en estado de minoridad. “Una extensión conceptualmente gobernable”, “la provincia oriental, la estancia al otro lado del río”, según Sánchez (1999: 141). No la otredad radical de Brasil, ni el “desierto” amenazante sino un espacio parcialmente superpuesto con él, pero posterior en el tiempo: el campo idealizado desde la ciudad, una naturaleza que se presta al sosiego.²³ La lectura orientalista en clave paródica de una otredad asimilable que no constituye una amenaza funda la representación del Uruguay como lo diferente-igual que Sánchez privilegia y Mairal retoma.

Toda la realidad, no solo el paisaje, produce el extrañamiento que *La uruguayana* trabaja como giro fantástico de la ciudad imaginaria. “Como en los sueños, en Montevideo las cosas me resultaban parecidas pero diferentes. Eran pero no eran” (Mairal, 2016: 46). La ambivalencia de la ciudad se transforma en la ruptura del orden racional que define el género de acuerdo con Barrenechea (1972) y Jackson (1986): la otra orilla es una realidad alterna que problematiza la relación entre lo normal y lo anormal. Si el encuentro con dos gemelos hace que Lucas crea en su ubicuidad, aunque el episodio se explique dentro del verosímil

²³ Carlos Altamirano (1997) propone una lectura del *Facundo* que reúne ambas representaciones. Sarmiento hace un uso ideológico del archivo, de donde toma la figura explicativa del despotismo, para conocer lo desconocido –la pampa–, para prestigiar ese material y para sentar una posición enunciativa occidental-civilizada.

realista como un fenómeno propio de ciudad chica, la luz que aparece en el cielo –“un enorme rombo que parecía vibrar, o brillar” (Mairal, 2016: 124)– es un “prodigio” menos discreto en el que Guerra ve “un campo de fuerza o un portal que se abre y se cierra” (125).

La escapada hacia otra vida, otra mujer, otra situación financiera es posible porque Uruguay es otra dimensión a la que se accede a través de los portales que aparecen en cada uno de los tópicos de la representación: el color local del Barolo y el Salvo, el exotismo de las palmeras, la irrupción fantástica en este último fenómeno. La ambivalencia es entre dos regímenes de verosimilitud: el realismo de referencias reconocibles que se exceden hacia el color local y lo fantástico. Igual que en las otras novelas del cruce económico, el proyecto de enriquecimiento fracasa; a Lucas le roban los dólares, cree que Guerra está involucrada y del otro lado su esposa se entera de la infidelidad. Las fantasías de escape no son más que parte del pintoresquismo de la representación turística y literaria, como señala Enzo, el amigo argentino que vive en Uruguay: “Es como un lado B del Río de la Plata, el otro lado [...]”. Hay que tener cuidado con Uruguay, sobre todo si venís pensando que es como una provincia argentina pero buena” (Mairal, 2016: 143). El regreso de Lucas a Buenos Aires espacializa la derrota. El trayecto desde el puerto a la casa es un relato de viaje en el que las pruebas que hay que superar son las distancias, el cansancio y el orgullo herido y la culpa.

Para Lucas no existe la posibilidad de retornar al *oikos* por la doble transformación del sujeto y el hogar que es característica del viaje (Van Den Abbeele, 1992). Su recorrido invierte el objetivo y la trama canónica: vuelve empobrecido para habitar un barrio de menor estatus. El descenso social que comparte con Laura, de *Los náufragos*, pone una marca moralizante en el fracaso. Como dice Villanueva (2013) sobre “El muerto”, uno de los cuentos uruguayos de Borges, Uruguay oculta a los prófugos, pero hace justicia. Si en ninguna de las dos novelas se puede recuperar el hogar abandonado, por la muerte de los viajeros en *Los náufragos*, por la ruptura del matrimonio en *La uruguaya*, ambas coinciden en formular un nuevo espacio de deseo. En Boedo, Laura cría sola a sus dos hijos después de la muerte de su marido y de su amante, cada uno padre de uno de los chicos. En Villa Crespo, Lucas comparte la crianza de Maiko con la madre, que vive con su nueva pareja en Parque Chas. La vida familiar en un barrio de clase media reubica lo contenido y discreto del lado argentino, como el reverso de la utopía económica. La novela de Mairal cierra la serie del dinero trasladando la idealización al orden afectivo, que tiene su propia tradición textual.

La serie familiar

En *Los naufragos* y *La uruguaya* el viaje a Uruguay es hacia afuera de la familia. Para Lucas, Montevideo es el lugar donde la familia nuclear se desarma para componer una nueva al regreso. En *Los naufragos*, Rodolfo imagina una fuga con Laura como evasión de su matrimonio; en el viaje con César, que los aparta temporariamente de esposas e hijos, la muerte de ambos provoca la descomposición y posterior recomposición familiar. Laura organiza una síntesis con los restos de las familias anteriores: la viuda, su hijo con César y el de Rodolfo del que está embarazada cuando él muere. El ensamble, que habría sido al menos problemático si los dos amigos hubieran estado vivos, se hace posible por el pasaje que representa el viaje a Uruguay, aunque se consolide del lado argentino.

Acá todavía, de Romina Paula, se inserta en la serie que podría iniciarse en *El Dock*, de Matilde Sánchez, uno de los “clásicos” del imaginario uruguayo trabajados por la crítica, en la que Uruguay es el lugar de tránsito hacia la familia; específicamente, hacia la maternidad.²⁴ Las dos protagonistas mujeres dejan departamentos de solteras en Buenos Aires para hacerse cargo de hijos adoptivos o biológicos del lado uruguayo, lo que a la vez implica la proyección de un espacio que aloje a la nueva familia. Las novelas cuentan la formación de las protagonistas como madres y del hogar en torno de ellas. Contrariamente a la dominación del discurso de las madres por los hijos –las hijas en este caso– que Domínguez (2007) lee en la literatura argentina como síntoma de la negación de lo doméstico, privado, familiar, sentimental, estas novelas cuentan en primera persona la historia de la transformación de las hijas en madres; son relatos de aprendizaje que dan cuenta de roles y formas de habitar alternativos.

La serie familiar selecciona un repertorio diferente de “virtudes rurales” en la otra orilla. La aventura de enriquecimiento se reemplaza por las vacaciones durante las que el ocio, y no el beneficio especulativo, se opone al trabajo, que no existe en ninguna de las series. Como en la pastoral que analiza Williams, su negación elimina las relaciones de poder y hace visible el entorno como paisaje. “Un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje”, dice Williams (2001: 163), porque este implica el movimiento de “separación y

²⁴ La novela de Sánchez es anterior al recorte de mi *corpus*. Recorro a ella con mayor frecuencia que a otros antecedentes porque sus puntos de contacto con *Acá todavía* me permiten encuadrarla en la serie.

observación” que solo es posible desde el punto de vista de alguien que detenta una posición social específica dentro del sistema. La reaparición de un imaginario de los siglos XV y XVI, que Williams rastrea en la poesía inglesa del XVII, en novelas argentinas de las últimas décadas implica una serie de variaciones. Desde sus oficinas en la altura de la torre de Puerto Madero, donde se administran las ganancias, pero no hay producción, Rodolfo puede contemplar el río quieto e igualmente improductivo como paisaje. Lucas, paseante turístico, proyecta referencias literarias sobre el paisaje urbano de Montevideo. La serie de la familia recorta los espacios de naturaleza desde la temporalidad alterada de las vacaciones y la transición subjetiva.

A diferencia de las ficciones del dinero, que se inscriben en un contexto económico y político explícito, las del cruce familiar se vuelven hacia el interior. Andrea, la narradora y protagonista de *Acá todavía*, ignora lo que podría estar pasando en el resto de la ciudad o del país porque comparte estatus económico con esa gente que deambula por “una parte de la ciudad [cerca del Hospital Alemán donde está internado el padre] en la que la gente no pasa hambre y para las fiestas se comporta como si fuera Europa o Estados Unidos” (Paula, 2016: 19). El punto de vista de separación y observación que permite ver el paisaje es una posición de clase; en Uruguay, se agrega la distancia de la extranjería, que le hace perder de vista la relación entre el orden urbano y el económico.

En *El Dock* la narradora incorpora a la historia el ataque al destacamento militar del Dock, uno de los últimos e imaginarios estertores del ciclo de violencia política iniciado en décadas anteriores, solo para dejarlo atrás y ocuparse de sus repercusiones personales: la muerte de su amiga Poli en la operación, que la obliga a hacerse cargo de su hijo Leo. “No me interesan ni los destacamentos en general, ni el Dock en particular, ni el poder que emana de ellos, ni siquiera la necesidad de eliminarlos, como todavía creen algunos. Sólo me veo obligada a describir lo más sumariamente posible el marco del hecho puntual” (Sánchez, 2004: 19). El conflicto es íntimo y el espacio, interno: las noticias de afuera solo llegan por la televisión y los diarios al departamento porteño donde la narradora se prepara para una intervención quirúrgica y se recupera de ella y desaparecen por completo de la rutina de los turistas en la casa de Solís, en Uruguay.

Si la exclusión del contexto es también la negación del dinero –lo que es explícito en Paula: se puede ignorar lo que no es un problema–, la ausencia de su circulación coincide

con la urbana, que Laera (2016) articula con ella. Incluso el viaje al Uruguay es invisible; los espacios se yuxtaponen sin narrar el cruce. ¿Es una forma de integración que borra el límite? Al contrario, en *El Dock*, el viaje se hace por tierra y en auto para evitar los controles que pongan en evidencia la falta de papeles de Leo y de la autorización de sus padres biológicos. La clandestinidad es “la mejor prueba de nuestra marginalidad” (Sánchez, 2004: 118) y refuerza la función de la frontera como un límite jurídico que, por un lado, está sujeto al control y, por otro, separa dos legalidades. En *Acá todavía*, la ruptura no es del orden legal sino temporal y afectiva: la frontera es un portal despojado del exotismo fantástico de Mairal.

En la estructura narrativa, el cruce es un corte abrupto: las dos novelas inician los capítulos uruguayos con las protagonistas desplazándose por las calles de Montevideo (*El Dock*) o en sus playas, “Ahora, en la arena húmeda” (Paula, 2016: 140).²⁵ Buenos Aires y Montevideo dividen las dos partes a las que refieren, en orden inverso, las palabras del título *Acá todavía*. “Todavía” es el lado porteño de la hija que espera el desenlace de la enfermedad del padre, a quien acompaña en el hospital; “Acá” empieza después de su muerte, directamente en la playa del norte de Uruguay, donde los tres hermanos van a tirar sus cenizas y donde Andrea, además, busca al hombre del que está embarazada.

Paula toma distancia del imaginario uruguayo de *El Dock*, más cercano al pasadismo que Mairal recoge en Borges y al pintoresquismo, que Silvestri (2001) le asigna a la representación porteña del país vecino, que al exotismo de “Canelones, 94”. Montevideo tiene “prolijos árboles”, el “bullicio de los pueblos, gentil e incluso tranquilizador”, un tránsito que “tranquilizaba nuestros sentidos con su pereza de ciudad estancada” (Sánchez, 2004: 121). El primer contacto de Andrea con Uruguay son sus espacios convencionales y turísticos –la playa en el norte, la rambla en Montevideo–, pero se desplaza gradualmente a zonas menos frecuentadas por la literatura, por el turismo, por las representaciones estereotipadas: al bar frecuentado por artistas del teatro Solís en bicicleta que despliegan toda la imaginaria cordialidad de pueblo; después, a Villa Española, el barrio donde vive Iván con una calle de “asfaltado viejo” (Paula, 2016: 155) y zanjas llenas de ranas; finalmente, Reartes,

²⁵ Los primeros párrafos de esta parte cuentan episodios que rodean la muerte del padre en Buenos Aires. Son, sin embargo, una evocación como se puede comprobar por la repetición de la referencia espacial del comienzo –“Sobre la arena húmeda” (Paula, 2016: 137)– algunas páginas más adelante, cuando se especifica que se trata de la arena de la orilla uruguaya donde tiran las cenizas del padre.

donde está el resto de la familia, que tiene una plaza que sienta posición en contra de todo pintoresquismo: “un círculo de pasto amarillento en una rotonda” (182).

Lo que permanece constante es la confrontación con Buenos Aires. Las zonas situadas fuera de la ciudad de Montevideo tienen, como el campo de Williams, un sentido de retiro y salida del mundo productivo en contra de la “corrupción interna de la ciudad” (Williams, 2001: 76). En la novela de Paula, “acá”, que se define por Uruguay después de algunas variaciones a lo largo del texto, es la marca de la existencia de dos lados, casi una cita de Cortázar, aunque cambie el lugar y se escinda de su polo opuesto. No hay “allá” parisino de bohemia y vanguardia, sino un “acá” uruguayo opuesto al Buenos Aires pequeñoburgués al que los personajes de Cortázar confinan la vida familiar que Andrea busca del otro lado; no una fuga sino un nuevo lugar de enunciación y de pertenencia.

Si el viaje instaura una temporalidad diferente que habilita otras experiencias –“Sentí un alivio enorme. Irme. Aunque fuera un rato” (Mairal, 2016: 11); “ese estado excepcional que representa el viaje” (Sánchez, 2004: 222); “¿Será la incerteza, será esto de estar en otro país, la inmunidad, la invulnerabilidad que eso me otorga?” (Paula, 2016: 149)–, el destino uruguayo direcciona el extrañamiento hacia el deseo del vínculo. En la serie familiar aparece una representación que no figura en otros textos: la otra orilla es un espacio habitable en lugar de una zona de paso, como en la serie del dinero.²⁶ La construcción del árbol que Andrea encuentra al final de *Acá todavía* es la última de la serie de hogares que recorre en Buenos Aires y Uruguay; espacios que, recortados dentro del tejido urbano, son formas concretas de las diferentes formas de habitar, de ser familia, que acompañan la figuración de la maternidad.

Josefina Ludmer (2010) llama “islas urbanas” a los territorios que la literatura de “los 2000” construye dentro de una ciudad y una sociedad a la que aluden sin ser su representación metonímica. Los relatos de aprendizaje materno de Sánchez y Paula, ligeramente corridos hacia adelante o hacia atrás de ese período, pero en su misma órbita epocal, suceden en el tránsito por estos espacios: de la isla porteña del departamento de soltera a las islas uruguayas; hogares familiares que dislocan el espacio prototípico de la aventura hacia la intimidad. Dice Ludmer que las “islas urbanas” alojan una comunidad diferente de la solidez

²⁶ En otros textos, las viviendas tienen un sentido transitorio: el hotel de *La uruguayaya*, el departamento que ocupan los ladrones de *Plata quemada*, las casas del exilio de Echeverría en la novela de Kohan.

institucionalizada y homogénea de la clase o la familia. En estas novelas, la imitación de la comunidad familiar señala la divergencia del modelo tradicional: la unión de madre e hijo no determinada por la biología –la maternidad es adoptiva u optativa– y la exclusión de la figura paterna. Las islas urbanas que reorganizan rasgos de las familias que ningún personaje tiene en Buenos Aires definen esta versión del lugar común que idealiza el país vecino.

Las dos novelas empiezan en Buenos Aires con la disgregación familiar. La protagonista de *El Dock* vive en un departamento con su novio Kim, cuya presencia no le permite dormir, mientras transita el tiempo de la enfermedad. “Nuestra situación –me refiero a nosotros dos metidos en ese departamento” (Sánchez, 2004: 89) es lo contrario de la comunidad: la narradora no enuncia su participación voluntaria –más bien la niega– y proyecta el desapego en Kim, que es alternativamente un solitario –“Llevaba una de esas navajas suizas que suelen usar los hombres que no tienen un hogar, los que lo llevan todo encima, como los alpinistas, los marinos, los viajeros” (33)– y miembro de otra comunidad –la coreana. En *Acá todavía*, los espacios porteños están en el límite de la impersonalidad. Andrea ocupa el sillón de la habitación del padre en el hospital de manera transitoria, como en los no-lugares prototípicos de Augé (2000) que sirven de punto de comparación: “La entrada del hospital es señorial, con algo de shopping, de aeropuerto también, pulcro, impersonal. Hay muchos extras” (Paula, 2016: 10).

La “desidentificación” que Lucas busca en *La uruguayana* repercute en el orden de los afectos. La precariedad habitacional acompaña el fin de familia nuclear. La primera escena de la novela, que transcurre en vísperas de la Navidad, establece una imagen recurrente: el pesebre en el que Mario es “el viejo Jesús en su túnica impoluta, sobre la cama” (Paula, 2016: 9) y la hija, el cebú que “no tiene adónde ir, a este cebú se le encomendó la guarda de este niño indefenso y este cebú, ancestral y mudo, no tiene pensado moverse de acá” (11). Los roles familiares mutan sin intercambiarse. El hospital también es el espacio de romances inciertos y transitorios: la enfermera de turno –también de pasada– y el ambulanciero Iván. Su monoambiente es otro de los espacios que estructuran el desarrollo de la novela; un departamento “al límite de lo habitable” (107) en el que las cosas faltan o están rotas no por la “falta de recursos sino más bien la de amor, a las cosas, a algo” (108):

Iván vive en un monoambiente interno con sólo una pequeña ventana cuyo vidrio está recubierto por una película que lo hace esmerilado, porque da a otra ventana de otro departamento y sin ese difusor no tendría intimidad [...]. Pareciera que lo que ahora es

su casa en algún momento fue la dependencia de servicio de los departamentos más grandes, los de la ochava
El de Andrea, en cambio, es un espacio íntimo, marcado por el “olor a cautivo, a mi detención, a mí detenida, capturada” (134), pero igualmente unipersonal.

En esto también se pone en serie con *El Dock*, que empieza en el departamento de soltera de la protagonista, el “monoambiente diminuto” de la vecina que cuida transitoriamente a Leo y el departamento de Poli con cuadros de Picasso que “había visto cientos de veces [...] en antecorredores de despachos, en consultorios médicos y oficinas inmobiliarias...” (Sánchez, 2004: 46). Las casas en estas novelas oscilan entre esos dos polos definidos por Augé (2000); el no-lugar se opone al lugar identificador, relacional e histórico donde se desarrollan identidades y prácticas sociales que le dan forma y estabilidad, que se proyecta del lado uruguayo.

Ambas novelas hacen coincidir el advenimiento imprevisto de la maternidad con el abandono de Buenos Aires y sus no-lugares. En *El Dock*, la llegada de Leo causa la salida del departamento, el viaje a Uruguay y la ocupación de la casa de Solís. El hijo es una interrupción –“Pienso que esa es la manera de Leo de ser niño: obligarnos a detener el impulso de las acciones, a cambiar nuestros planes con sus asuntos siempre terminantes de vida o muerte” (Sánchez, 2004: 128)– y un giro en la trama: hacia la maternidad y hacia el Uruguay, a donde él insiste en ir porque allí pasaba los veranos con su madre. En *Acá todavía*, lo que expulsa a Andrea de su departamento es una invasión de gusanos. La primera parte de la novela termina con una operación de limpieza que la misma narradora explota metafóricamente: “decido tomarlo como acto de purificación” (Paula, 2016: 135), un ritual de pasaje que reemplaza a los cambios que no se narran: la muerte del padre, el cruce del río, el embarazo. La segunda parte empieza con el orden alterado. Uruguay es, como en *El Dock*, el lugar donde se construye una forma familiar que no imita las conocidas, sino que pretende transformarlas. En el país extranjero es posible mantener la imprecisión, negociar los roles – “si las células serán hijo y eso convertirá a Iván en padre” (200), “que compartamos esto, el hijo, aunque no seamos pareja” (218)– y explorar las casas que funcionan como modelos familiares.

En *El Dock* y en *Acá todavía*, casa y familia coinciden en su principio constructivo. En la novela de Sánchez, se trata de la recuperación y reapropiación en una estructura nueva de los restos de una anterior; Leo, abandonado por su padre y huérfano de madre, forma con

la narradora una nueva familia consensual –el término es de Domínguez (2007)– que hace un hogar de la casa de Solís, plagada de despojos y recuerdos olvidados de una familia con la que ninguno tiene vínculo. Leo llega importado a una familia que se arma en torno a él, la casa alberga al grupo que la invade. En *Acá todavía*, la salida del núcleo familiar para formar uno nuevo y el alejamiento del lugar de origen en busca de un hogar coinciden en el movimiento hacia afuera. Para Bachelard (2000) la imaginación de la casa se divide entre las ensoñaciones del pasado y las del futuro, entre la casa natal y la soñada. Estas novelas agregan la construcción de casas del presente que albergan familias hechas con lo dado. Estos hogares están en el centro del orden uruguayo, como la casa solariega en la idealización rural. Si Williams dice de estas últimas que son el signo externo, la reificación, de un orden económico que no se muestra, las casas uruguayas –la antigua casa de veraneo de los Behn, en las que se reparte la familia de Iván–, que borran su conexión con él, establecen, en cambio, un orden social y afectivo.

La casa de Solís está cargada del peso de una historia que no le pertenece a la nueva familia y que se volvió impersonal a fuerza de ser usada como lugar de paso por los amigos de Poli: “todo era sencillo de conservar y de una frialdad impenetrable; la casa entera parecía comprada en un bazar” (Sánchez, 2004: 132-3). Sin embargo, produce un deseo de vínculo porque los objetos remiten a “una tradición comunitaria que por un momento habríamos querido recuperar, por la que en definitiva sentíamos nostalgia” (141). La familia es una invención sin modelo anterior, que les falta a todos los personajes, igual que en *Acá todavía*. La primera familia de *El Dock* es “nuestra paródica familia de veraneo” (118), una “familia de remplazo” (163). El aprendizaje o el pasaje consiste en la formación de una familia electiva que toma la forma que mejor se adapta al vínculo entre madre vicaria e hijo, una dupla que rechaza la imposición de un padre por mero formalismo. La configuración familiar está contenida (simbolizada o determinada) por la casa, que anuncia el proceso. Cuando llegan “[h]ay tres [reposeras], solo tres, como si hubieran estado esperándonos” (130), pero una, que le asignan a Kim, está deteriorada y continúa empeorando hasta que “[l]e dan a uno ganas de tirarla a la basura o convertirla en leña, simplemente da lástima” (186), lo que finalmente hacen como acto ritual.

Algo similar ocurre en *Acá todavía*. Aunque el embarazo sea un hecho biológico, la opción de “maternar”, incluso la selección de la palabra, indica que no se trata de una

identidad inevitable, sino del ejercicio de una voluntad que se forma en el recorrido por las diferentes casas que recorre Andrea. Si las de Buenos Aires eran hábitats impersonales o unipersonales, en Uruguay, encuentra diferentes organizaciones del vínculo y el espacio familiar. Todas están conectadas por la figura de Iván: la vivienda de la abuela en el garaje de la antigua casa familiar, la de la familia ensamblada de la madre y el cuarto del fondo que él ocupa ahí. Los dos monoambientes, que solo se parecen estructuralmente al de Iván en Buenos Aires, son opuestos complementarios que organizan el deseo de maternidad. El cuarto donde vive la abuela es el lugar de decantación del pasado que pervive –“se fueron yendo todos y ahí ya tuvimos que reducir. Y me quedé yo, de este lado quedé yo” (Paula, 2016: 180)– y el de Iván “algo anexado” (190), una casa-hijo conectada por cordón umbilical con la principal, cargada de presencia familiar: “Esta mesada [llena de juguetes y cosas de playa] es una familia en marcha” (204).

Sin embargo, la casa que apunta al futuro es la construcción con árbol que visita con Iván al final. Lo que la distingue de las otras es la relación entre el edificio y la naturaleza, en la que se proyecta la idea de maternidad: algo inevitable –el hijo, el árbol– a lo que se amolda lo otro –la vida, la construcción: “Poblar sin invadir, adecuarse sin poseer, apropiado, propio, afín” (Paula, 2016: 227). El jardín de la abuela de Iván anticipa esa búsqueda:

empieza aseado de podadora hasta que se lo deja de asear y a partir de algún momento, decidido por alguien, unos metros por detrás de la ropa tendida, se marca una rigurosa línea a partir de la cual el verde deja de ser domesticado y surge, crece, se despliega, explota. (174)

Por un lado, conecta con un espacio del pasado diferente de la casa natal –“huele salvaje, a ruda, pensó. Esto me trae el fondo de casa de mi propia abuela en provincia; es un buen augurio, no puede no ser” (158)– y permite la recuperación de la familia bajo la forma de la epifanía, que es uno de esos “prodigios discretos” que Villanueva (2013) atribuye al Uruguay de Borges –y que ocurren en el de Mairal. En el estadio abandonado que se conoce como “cilindro”,²⁷ al que se le atribuyen poderes sobrenaturales, Andrea ve un jardín –“pasto. Verde, jugoso, fresco. Y después: árboles y arbustos, hacia arriba, en profundidad, tropical” (170)– y también a su padre y su abuela. Por otro lado, el garaje es como un borrador de la

²⁷ El “Cilindro Municipal”, oficialmente Estadio “Dr. Héctor A. Grauer”, funcionó como centro de detención entre 1973 y 1976. Posteriormente, recuperó su función hasta el incendio de 2010, que terminó con su demolición en 2014. La novela de Paula transcurre en ese intermedio, es un escenario siniestro más que un “prodigio discreto”.

casa soñada: “su casita en el árbol” (159), una imagen que anuda su idea de hogar-refugio con lo vegetal que caracteriza al Uruguay.²⁸

El lugar privilegiado que ocupa la naturaleza en la configuración del paisaje oriental, de acuerdo con Silvestri (2004), es el resultado de la experiencia histórica de los sucesivos exilios durante el rosismo, el peronismo y las dictaduras militares del Cono Sur. Esta última generación reencontró en Montevideo una ciudad más cercana a las que habían dejado unos años antes, a partir de la que reeditaron el pasadismo uruguayo que ya existía como tópico. El imaginario vegetal de la novela de Paula trabaja sobre las imágenes producidas en la literatura a lo largo de esa historia, hasta Borges y Mairal, y sobre el imaginario turístico, pero las cambia de trama: no se trata de huir, sino de anidar. Como en Mairal, la otra orilla tiene un costado exótico que la diferencia de Buenos Aires —“algo de la proximidad, de la influencia del Brasil, del trópico” (Paula, 2016: 221). El contraste se concentra en la relación con el río; el espacio negado en la ciudad porteña, donde “es como si no estuviéramos sobre el río” (97), es una presencia constante del otro lado: “me envuelve una ventolera brava que imagino viene del mar. Del río. Del río mar” (148).

La naturaleza, pintoresca, exótica u orientalista, coincide con las imágenes de la maternidad: “todo lo bueno y sólo lo bueno me inunda, sin rebalsar, me colma, se me mete, el verde, el espesor, cunde, cimenta, expande, provee. Los árboles, las plantas, me importan más que nunca y vaya uno a saber por qué” (Paula, 2016: 175). El embarazo es un estado místico que se nombra con una metáfora vegetal: “con simiente, una nueva, para empezar todo de nuevo, para volver a empezar” (226). La construcción con árbol, que es el modelo del espacio habitable, reúne las dos experiencias de cruce; de uno a otro lado del río, de ser hija a ser madre. En *El Dock*, la maternidad también está asociada a un espacio de naturaleza, el Arboretum, donde hay un árbol que está “desde antes de que existiera el balneario” (Sánchez, 2004: 216). Allí, el ritual en el que esparcen las cenizas de Poli cierra el trayecto de una madre para hacer lugar a la otra. Uruguay es un espacio natural-salvaje-ancestral propicio para procesos del cuerpo y de los afectos.

A pesar de que ubican la formación de las familias en orillas diferentes, estas novelas comparten dos puntos importantes con la de Mairal. En primer lugar, el trayecto inverso al

²⁸ Lo que también, a riesgo de insistir, estaba en Borges. En “Reverencia del árbol en la otra banda”, incluido en *El tamaño de mi esperanza* (1926), señala que la “frondosidad” y la “tupidez” son atributos de la literatura uruguaya.

viaje de enriquecimiento, el abandono de los espacios ligados al dinero familiar. En segundo lugar, la composición de familias heterodoxas. Andrea rechaza la obligatoriedad de que la paternidad y la pareja vayan juntas; la narradora de *El Dock*, el vínculo biológico y la figura paterna; Lucas comparte la crianza de Maiko con dos madres, la biológica y su pareja. No se trata de reconfiguraciones de emergencia, como la que cierra *Los naufragos*. Si ahí el hartazgo de la convención matrimonial se resuelve con otra convención –el engaño, el triángulo– en las novelas de Mairal, Paula y Sánchez, las nuevas familias no siempre se eligen, pero se reivindican. “Crecimos dentro de esta idea de familia que nos llenó de angustia cuando le vimos las grietas [...]. La familia de Maiko ahora es otra cosa” (Mairal, 2016: 163).

La nueva configuración está enmarcada por el deseo de anidar, que incluye la afinidad con lo vegetal. Si Andrea tiende hacia lo salvaje, Lucas, más modesto, construye un hogar con identidad propia desde las plantas de la cocina: “Tengo menta, albahaca, tomillo, romero y cilantro. Me gusta esta casa. Vos nunca quisiste tener plantas ni en el balcón” (Mairal, 2016: 159). Las aromáticas y la paternidad reinventada de Lucas son, como la construcción con árbol y la maternidad posible de Andrea, los “prodigios discretos” que produce el cruce del río. *La uruguaya* une las dos series: la utopía especulativa y la vincular. Elizabeth Rivero (2005) señala que la reapropiación de la casa como espacio literario y del tema del viaje, que la literatura había trabajado como impulsos opuestos, coexisten en la narrativa del siglo XXI. En la novela de Paula, el país extranjero donde podría predominar el desarraigo está poblado de espacios cargados de afectividad; el nomadismo responde a la búsqueda de un lugar donde asentarse. El movimiento hacia afuera es necesario para salir del orden anterior y fundar uno nuevo, favorecido por la ambivalencia entre lo semejante y lo diferente, que caracteriza al país vecino en el imaginario argentino, sobre todo porteño.

Como en los sueños o los fantásticos mundos paralelos, Uruguay es otro y allí se es otro. Puede ser una forma de ocultamiento, desde el exilio a la fuga; una escapada reparadora, un descanso transitorio de sí o una transformación permanente, la maternidad o el enriquecimiento. Se trata de una fantasía tramada a lo largo de la historia y las representaciones literarias que ha ido construyendo una tradición, un tópico. En la serie familiar, sin embargo, la otra orilla se convierte en lugar de pertenencia y enunciación, el modo de ocupar y narrar el territorio que funda la región literaria, según se la define en esta

tesis. Demaría (2014) propone la figura intermedia del “forastero” para dar cuenta de la identidad no esencialista desde la que se construye este espacio. Los personajes que vienen desde afuera a habitar y organizar la región son frecuentes en otras zonas de la literatura del río-mar, como las islas del Plata y las aguas navegables. Mientras en la serie económica los no-lugares que atraviesan los viajeros no pueden configurar una región, en la familiar aparece una forma narrativa que asemeja el espacio uruguayo a la región, aunque no en el sentido de una unidad entre las dos orillas porque introduce un corte más que una conexión entre ellas.

En cuanto a la formación de la región rioplatense, se comprueba un intercambio desigual, como en el orientalismo. Los uruguayos pueden representarse a sí mismos –a diferencia de la incapacidad que se atribuye a Oriente de acuerdo con Said (2002)–; incluso una de las representaciones de este archivo del imaginario proviene de la literatura de Onetti. Sin embargo, no hay reciprocidad en la imaginación de la otra orilla. No existen las novelas del cruce en sentido inverso; su ausencia del *corpus* evidencia la del sistema literario. Propongo, en cambio, dos textos que suplen esa falta como dobles distorsionados que permiten, al menos, confrontar las representaciones en circulación.

El viaje occidental: uruguayos en Argentina

De este lado del charco, de Mariana Komiseroff, y *La ciudad invencible*, de Fernanda Trías, cuentan el cruce desde el otro lado. Sin embargo, el primer texto es la novela de una argentina sobre una familia uruguaya y el segundo está entre la novela y la crónica. El cambio de posición enunciativa impide pensarlos en paralelo con las series anteriores. Ambos, por otro lado, cuentan formas de habitar el país vecino más permanentes que el turismo, la fuga o la escapada, ligadas a la búsqueda de más y mejores oportunidades, que definen dos formas de migración. La inclusión de la novela de Komiseroff en este recorrido es estratégica porque cruza representaciones: las uruguayas sobre Argentina imaginadas desde allí. “De este lado” se opone al “otro lado” en afirmaciones como “la Flaca ya había terminado la primaria del otro lado del charco” (Komiseroff, 2015: 14) y señala una elección, como “acá” y “allá” en la novela de Paula. Si bien la denominación “el charco” para referirse a la frontera fluvial parece minimizar la distancia, la diferencia o la dimensión del traslado, es una expresión convencional a ambos lados del río, que bien podría ser el resto de una idea de comunidad o al menos de continuidad regional que no es exclusiva de la novela ni de la literatura.

La estancia argentina que cuenta *La ciudad invencible* es más permanente que los viajes de las novelas del cruce a Uruguay, pero no es, ni pretender ser, definitiva. Según el texto, se trata de los dos años transcurridos entre un viaje “por las razones equivocadas” (Trías, 2015: 12) y la partida con una beca a Brooklyn. Fernanda Trías es uruguaya, pero, como muchos escritores latinoamericanos contemporáneos, ha vivido y publicado en diferentes países. El trayecto de la protagonista de *La ciudad invencible* es similar, lo que permite pensar este texto como “autoficción”, en la medida en que existen importantes coincidencias entre los hechos relatados y los que la escritora ha hecho públicos sobre su propia vida.²⁹ La experiencia del cruce de Montevideo a Buenos Aires se enuncia desde la posición migrante o nómada que comparten.

La diferencia entre esta mirada sobre el país de llegada y la que analicé en las novelas del cruce es producto de esa perspectiva sumada a la dirección y los objetivos del viaje. El cambio se puede pensar a partir de la forma en que Todorov (1991) define a los viajeros según la relación que establecen con los habitantes nativos, más que con las categorías que establece. Salvo por *Acá todavía*, en la que la relación con un uruguayo y su familia integra a la protagonista al ámbito local, en todas las otras novelas, la relación es inexistente (*Los náufragos*) o utilitaria (*El Dock* y *La uruguaya*, en la que incluso Guerra es una atracción local). En las novelas sobre Buenos Aires, en cambio, se producen distintas formas de la asimilación en que los viajeros intentan parecerse a aquellos entre los que viven.

En *De este lado del charco*, el proceso es casi total. El énfasis en la diferencia uruguaya se diluye, a medida que la novela avanza, por efecto del tiempo y de la necesidad de adaptación. Aunque los acontecimientos de orden político van pasando de costado por la novela —como referencias que parecen destinadas a los lectores de este lado—,³⁰ se puede suponer que la familia —compuesta por la madre y cuatro hijos—llega entrada la década de 1970, después del golpe militar en Uruguay, pero no por cuestiones políticas —es contundente

²⁹ El concepto, que está tomado de la novela *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, supone un trabajo sobre las dudas teóricas que plantea el pacto autobiográfico como lo definió Philippe Lejeune —la identificación autor/narrador/personaje—, a la vez que una recuperación de la figura autoral a través de la repetición del nombre del autor dentro y fuera de las novelas. Manuel Alberca (2007), quien ha trabajado el concepto en la obra de otros latinoamericanos, especialmente Fernando Vallejo, señala que la diferencia fundamental con la autobiografía es que no reclama que su veracidad sea comprobada.

³⁰ Son unos treinta años marcados por hechos clave: la última dictadura —“los milicos rastrillando el barrio” y “lo importante era no saber nada” (Komiseroff, 2015: 42)—, las elecciones de 1983, el 2001 —“los bancos no dejaban sacar del cajero más de doscientos pesos por semana” (152).

el rechazo de la madre a “meterse en política” (Komiseroff, 2015: 62)–, sino por motivos económicos que están lejos de la especulación de los argentinos en Uruguay.

Al mismo orden pertenecen los acontecimientos que acompañan el proceso de asimilación. La instalación en un barrio de trabajadores del noroeste del Conurbano, la primaria por toda educación, la salida del hijo mayor, Nari, a trabajar a una edad temprana remiten a un contexto de dificultades que el viaje a la Argentina hubiera pretendido resolver.³¹ Si la familia no lo explicita más que por la negativa –“Al final, este país de mierda, mamá trabaja todo el día y vos también Nari y no pudimos ni comprar una frazada todavía” (Komiseroff, 2015: 69)–, los tíos que llegan del Uruguay poco después enuncian la versión invertida y degradada del batacazo bancario de Gandolfo, Mairal o Aguad: “Un auto quería el tío Antonio. Compró el auto y me vuelvo al Uruguay” (31).

La diferencia entre las dos ramas de la familia está en cómo modifican la estructura del viaje ligado a la ganancia. Si bien ninguno logra el objetivo económico, solo los tíos vuelven. *De este lado del charco* puede leerse como el reverso del modelo: como en *Acá todavía* y *El Dock*, el recorrido no termina con el regreso al hogar –el *oikos* que Van Den Abbeele (1992) define como meta del viaje–, sino con la construcción de uno nuevo. La diferencia es que ese es el principio, y no el final, de la historia, que tiene la forma del relato de aprendizaje. Nari, que lo lleva adelante, es un niño cuando llega. Crecer y asimilarse son procesos paralelos, centrados en la construcción de una identidad.³² Si el almacenero proyecta la tipicidad sobre ellos –“Traje butifarras, Adriancito, a ustedes los uruguayos les gustan, ¿no?” (Komiseroff, 2015: 63)–, Nari insiste en la desaparición de la diferencia apelando a la que parece ser la marca identitaria y diferenciadora ineludible, la lengua: “Nos reímos de la tonada que traían la tía Charo, el tío Antonio y su hija de Uruguay. A nosotros, de a poco, se nos había ido borrando y ya parecíamos porteños” (25).

El arraigo espacial también marca la asimilación. Los hijos crecen y se dispersan; Nari se va a la Capital para trabajar y las hermanas se mudan a Moreno y Villa de Mayo. Los movimientos integran el conurbano a la ciudad, dibujan mapas que complejizan la idea del

³¹ La inmigración uruguaya a la Argentina durante el período es significativa, debido al estancamiento económico. Ver Crosa (2013).

³² José Luis de Diego (1998), quien estudia el relato de aprendizaje en la literatura argentina, define al género como aquel que narra la transformación de la posición frente al mundo y a sí mismo de un personaje joven que es su principio estructurante.

Buenos Aires monolítico que podría construir la mirada turística. Esta es la forma fundamental en que la protagonista de Trías se apropia del espacio. Como *Acá todavía, La ciudad invencible* narra la formación de un hogar en el país receptor a través del tránsito por diferentes casas.

Las primeras definen la condición migrante como la dificultad de acceder a la vivienda. Primero, un cuarto en una pensión para señoritas en Chacarita, un espacio transitorio y despersonalizado –“Si en la sala pulcra, de sobriedad monástica, reinaba el plástico desinfectado, la habitación tenía algo de vestuario de gimnasio” (Trías, 2015: 17)– en el que no puede quedarse porque su identidad no coincide con la del resto de las pensionistas, que son “señoritas desesperadas: estudiantes extranjeras, mayormente de Bolivia, Paraguay y Perú, o chicas de provincia que no tuvieran garantía ‘de Capital’” (17). Segundo, la habitación que le ofrecen en una casa en Villa Urquiza, que “tenía mucho de hogar” (20), pero donde tampoco puede quedarse. Tercero, una casa de familia en Paternal, por la que “[p]agaba una suma exorbitante por una habitación diminuta en la que apenas entraba la cama, un ropero y un escritorio plegable” (23), pero donde empieza a apropiarse del espacio urbano.

El sentido de pertenencia recién aparece en el cuarto lugar de residencia, que es el primer departamento, ubicado en “un barrio inventado al que llamaban Villa Freud” (Trías, 2015: 40). Lo imaginario es un atributo de la nomenclatura urbana, no una forma de relacionarse con el espacio, como en el Montevideo de *La uruguaya*. Acá precariedad no despersonaliza, sino que es la condición de la apropiación. “El departamento había sido un consultorio psiquiátrico, por lo que no tenía placares y la cocina quedaba dentro de un armario. En las paredes aún resaltaban las sombras de los cuadros anteriores”, pero es el primer hogar, “veinticuatro metros cuadrados, todos para mí” (39). La estrechez lo hace accesible y parecido a su habitante; una miniatura que condensa su identidad. Los únicos muebles son un colchón y “dos cajas de Santillana, en las que me habían llegado los manuscritos para informes de lectura, prolijamente forradas con un papel satinado que robé del Centro Cultural de España” (43). La escritora nómada y su casa reúnen la precariedad de la migración con el trabajo intelectual. Ambos rasgos inscriben a la protagonista y a Trías en lo que Fernando Aínsa (2014) llama “literatura transnacional” o “transfronteriza”; una forma de producción y circulación característica de la contemporaneidad latinoamericana, que

rompe con las nociones unívocas de hogar y patria en favor de lealtades y pertenencias múltiples.

Esta es la historia que cuenta *La ciudad invencible* y la del texto. Su primera edición, que llevó el título *Bienes muebles*, apareció en Brutus Editoras, el correlato editorial del carácter transfronterizo de la literatura. Brutus funciona en Santiago de Chile y Nueva York simultáneamente y cuenta, entre sus colecciones, una serie de libros que tematizan las migraciones y otra que la vuelve formato de circulación literaria, textos bilingües inglés-español que buscan dar a conocer autores latinoamericanos en EE.UU.³³ En esa forma de edición y circulación, la idea de comunidad se traslada de la comarca a una red que tiene sus puntos de articulación en las grandes ciudades internacionales.

En el texto, sin embargo, la circulación se reduce. El arraigo se produce en función de los lazos con los espacios que rodean el departamento y las personas que los habitan: la vecina Marita, la casa de Ricardo, el bar que frecuenta el grupo de escritores. Buenos Aires no responde a la imagen de la ciudad que Williams (2001) opone al campo como espacio donde se disuelve la identidad, las personas se desconectan entre sí y se pierde la sociedad. Los uruguayos de estas novelas reconstruyen la comunidad, la ciudad del pasado, en los bordes de la megalópolis que produce miedo: “las enormes avenidas que aún me daba susto cruzar porque no se parecían a nada que yo hubiese visto durante mi infancia: un mar de autos, una calle con tentáculos de calamar gigante” (Trías, 2014:54).

En el barrio, en cambio, las comunidades se arman –o se narran– en contra de los procesos de disolución: los vínculos entre inmigrantes superan las divisiones nacionales de origen y las habitacionales que impone la ciudad; la reunión de amigos en torno a la fiesta y el bar contrarresta el aislamiento, a la manera de las “islas urbanas” de Ludmer (2010), comunidades diferentes de la homogeneidad de la familia o la clase y centradas en espacios recortados en la ciudad desde donde aluden a una realidad mayor.³⁴ Williams también establece la analogía entre la casa, la vida que se lleva en ella y la experiencia de un tipo

³³ La editora, por otra parte, es Lina Meruane, de origen chileno pero residente en Nueva York y una de las escritoras migrantes a las que me refería antes. Sobre la editorial, puede consultarse su página web en la que hay una presentación más detallada del proyecto: <http://www.brutaseditoras.com/>. La segunda edición de la novela en 2014 es española, en la editorial Demipage. Recién en 2015 apareció por la uruguaya HUM. Los otros textos de Trías circulan de modo similar. *La azotea* tuvo ediciones uruguayas en 2000 (Trilce), 2010 (Puntocero) y en 2014 una en Laguna Libros de Colombia, donde residía Trías en ese momento. Su tercer libro, *No soñarás flores* salió en 2016 por Laguna y por la chilena Montacerdos y en 2017 por HUM.

³⁴ Rolle (2010; 2018) trabaja el barrio como región, aunque ligado a formas a una identidad más estable.

específico de ciudad en un momento determinado. Este texto de Trías y *Acá todavía* narran estos paralelos. Andrea define su idea de familia y su proyecto de vida en la confrontación entre viviendas impersonales y casas familiares; la narradora de *La ciudad invencible* adapta los espacios que habita y por los que circula a las formas mínimas que reproducen el lugar de origen.

Los recorridos urbanos, que la protagonista amplía gradualmente, completan el proceso de adaptación: “Una nueva ciudad también se construye así: merodeándola, recorriendo las calles y sus espacios hasta llenarlos de significado” (Trías, 2015: 51). Así se produce el texto; recorrer y escribir la ciudad son actividades interdependientes: “La literatura de Buenos Aires es Buenos Aires. No se puede buscar” (33). Su texto migrante, propone la narradora, es literatura de Buenos Aires; no “literatura argentina”, sino de un espacio menor, una región. La literatura de Buenos Aires no es la que se produce en el centro y se apropia del término que excluye el interior, sino la de la costa del río, que conecta con Uruguay. Sin embargo, el centralismo porteño convierte esta forma de asimilación del campo literario en apropiación cuando uno de los libros de la narradora aparece en las novedades argentinas de Librería Hernández. El episodio la pone en serie con otros escritores uruguayos que pasaron por la Argentina: Horacio Quiroga, incorporado a su sistema literario con la coartada de la residencia misionera, y Onetti, que escribe sobre Montevideo y Buenos Aires desde ambas orillas, inscribe sus representaciones en el imaginario y en la literatura de las dos e inventa una figura de síntesis del área rioplatense.

La relación de Onetti con el sistema está marcada por su residencia en Buenos Aires y los textos que transcurren allí.³⁵ Sin embargo, no narra el cruce. *Tierra de nadie* termina a orillas del río que no es el Plata, sino el Riachuelo, donde estaba el puerto que añora Garré en *Boomerang*; un “río sucio, quieto, endurecido” (Onetti, 1968: 178); una orilla de la ciudad más que una frontera o lugar de escape y contemplación reparadora. Sin embargo, es lo opuesto de la ciudad a la que Aránzuru le da la espalda, como si actuara con su cuerpo la inversión del lugar común sobre la relación de Buenos Aires con el río. El cruce, en Onetti, no tiene la forma del viaje, sino de la síntesis. De acuerdo con Ángel Rama (1975: 122), Santa María es una forma de retirarse de la gran ciudad hacia la pequeña población “cuya

³⁵ Onetti permanece en la ciudad entre 1930 y 1934 y entre 1941 y 1955. Entre sus textos porteños: “Avenida de Mayo- Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933), “El posible Baldi” (1936) y la novela *Tierra de nadie* (1941).

extensión simbólica podrá hallarse en una nostálgica conglomeración donde son posibles las relaciones personales”. De nuevo, la aldea. Si Onetti cambia la representación de la gran ciudad medianamente referencial –al menos en su toponimia– por la invención del pueblo chico, Fernanda Trías inventa un “paisito” dentro de la gran ciudad que arma con fragmentos recortados sobre el trazado urbano. La narradora, como Lucas Pereyra, cita a Borges, pero no elige “Montevideo”, sino “Arrabal”, con el que empieza la novela: “Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires” (Borges en Trías, 2014: 9). Borges no solo inventa el Montevideo imaginario de los porteños, sino la Buenos Aires que ven los uruguayos, como Onetti del otro lado.

La mirada migrante es una perspectiva de cruce, como la que Said (1994) le atribuye al exiliado, que es siempre un comparatista porque cada escena del país nuevo le evoca una del de procedencia.³⁶ La cercanía entre los dos puntos de comparación, sin embargo, define una experiencia de intercambio. Del otro lado del río están los recuerdos de infancia – “Buenos Aires era esa ciudad a la que mis padres viajaban para comprar camisas baratas porque el cambio nos favorecía” (Trías, 2015: 16)– y la filiación, la abuela que ostenta un documento argentino y canta el himno a pesar del poco tiempo que pasó en el país. El texto inscribe estas marcas en el comienzo, como forma de autorizar a la voz narrativa para hablar de Buenos Aires. Incluso, corrige a la abuela, que canta “Oh, inmortales”, y titula “Oíd, mortales” el apartado que se refiere a ella. El cambio sugiere que la pertenencia no depende del DNI que, según Adrián en *De este lado del charco*, “siembre nos delataba” (Komiseroff, 2015: 25), sino de la experiencia del espacio: “Las calles me pertenecían” (Trías, 2015: 63). La circulación internacional, como la urbana, se reduce para producir comunidad; la gran ciudad que da miedo y el espacio transfronterizo del campo literario latinoamericano son sus condiciones de producción, pero el texto traza el mapa de espacios menores que existen transitoriamente: el barrio, el área rioplatense.

El de Trías no es un relato de asimilación. Por un lado, la variación lingüística, que los argentinos enmarcan en el relato pintoresquista o en la mirada extrañada del turista, tiene la marca desgarrada de quien está entre dos tierras y dos lenguas, por próximas que sean:

³⁶ Si bien sostiene ideas similares en “Reflexiones sobre el exilio” (*Reflexiones sobre el exilio*, 2000), me remito a este otro texto porque considera específicamente la situación de los intelectuales.

“Importante no decir ‘contigo’. Si digo ‘contigo’ me delato; debo decir ‘con vos’. Debo decir colectivo, facturas, ripio, zapatillas, obra social, estar lista (y bajo ninguna circunstancia ‘estar pronta’); debo decir birome” (Trías, 2015: 46). La ambivalencia entre la pertenencia y la extranjería define la identidad migrante; la “experiencia (de lo) hiperreal” que le atribuye Abril Trigo (2000): el estado de alerta permanente frente al espacio ajeno, la mirada extrañada, la conciencia de la diferencia. Trigo establece que la diferencia entre la inmigración moderna, que suponía un proyecto de vida en el país receptor, y la migrancia contemporánea está en la asimilación. La función transculturadora, que Trigo le atribuye a los migrantes, como traductores, intermediarios, puentes entre culturas, es la misma que Aínsa (2014) circunscribe a los “artistas migratorios”.³⁷

La distancia imaginaria entre Argentina y Uruguay es mayor que la espacial, debido a la desconexión que se comprueba en la limitada circulación de la literatura entre un lado y otro del río, en el tipo de mirada que despliegan las novelas argentinas y la insistencia, de ambos lados, en las diferencias. Las novelas del cruce son narraciones de viajes –migración, exilio, fuga o escapada– o intercambios –de personajes y/o de dinero– entre las dos orillas en las que se produce o reproduce la representación del país vecino porque, como todo viaje, van de la imagen que los impulsa a la que se construye desde el territorio, que puede o no coincidir con la primera. Cruzar, en este sentido, significa conectar transitoriamente dos espacios diferenciados, atravesar la frontera del Río de la Plata. La circulación traza itinerarios y produce imágenes que participan de la construcción de la región literaria, que no se concreta en estas novelas, sino en otra serie de textos que inventan zonas intermedias: espacios de cruce que se enfrentan a las figuras del cruce que tracé en los textos de este capítulo.

³⁷ Ángel Rama (1978) plantea algo similar en “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, pero se refiere a un contexto muy diferente en que el exilio es político, lo que implica otra relación con el país de origen, con el receptor y con los otros exiliados. En cambio, resulta pertinente la cuestión del público. Si el escritor exiliado se dirige a los lectores de su lugar de origen, de recepción o a los otros exiliados, los escritores migrantes contemporáneos apuntan a un público transnacional. Se trata, sin embargo, de una condición del mercado que se extiende a los no migrantes. La novela de Pedro Mairal, por ejemplo, usa términos como “guapa”, asociado a lo que se ha dado en llamar “español neutro”, sin las marcas irónicas que llevan las palabras uruguayas, y se extiende en explicaciones sobre el contexto argentino, que el público local no debería necesitar.

El río-región. El proyecto literario de Carlos María Domínguez

El río es una región. No solo un límite o una línea que se cruza, sino una extensión. Frente a la imposibilidad de habitar la frontera, que está implícita en las novelas del cruce, en las que es invisible o un obstáculo, la literatura dibuja formas espaciales que la ensanchan, que no son puntos por donde se cruza, sino donde se produce un cruce. Si la representación convencional, el tópic, se asienta en el eje Montevideo-Buenos Aires –con sus respectivas afueras–, la síntesis supone un desplazamiento que cambia las imágenes y representaciones en circulación.

La novela *Colonia* (2004), de Juan Martini, define el movimiento desde el título, que indica el cambio en el motivo y el destino del viaje. La estancia en la ciudad y en la clínica o casa de reposo, la otra “colonia”, es una forma de exilio, diferente de los viajes utilitarios y utópicos del capítulo anterior.³⁸ *Los cautivos. El exilio de Echeverría* (2000), de Martín Kohan, que se podría ubicar entre los “clásicos” del cruce que analizan Waldegaray (2013) y Chejfec (2005) y las novelas de las series anteriores, introduce el mismo giro. Sin embargo, la ciudad de calles empedradas que siempre conducen al río es un lugar de tránsito en el que Echeverría espera para partir nuevamente hacia Montevideo. *Colonia* toma distancia de esa representación. Por un lado, al celador, que es local, no le gusta cuando Balbi, un interno, se refiere a “las calles más transitadas de la ciudad llamándolas callecitas” (Martini, 2004: 53).³⁹ Por otro, las dos “colonias” son espacios de permanencia. La ciudad, sin embargo, es una zona de transición porque está en el medio, en un cruce. El giro más importante que produce el corrimiento del eje de Montevideo a Colonia está definido en una imagen; se repone la orilla que falta en el río que hace aparecer Kohan al fondo de todas las calles.

La mutua visibilidad integra los dos puntos y cambia el sentido de lo que está en el medio; el río no es un obstáculo, sino la extensión que enmarcan los bordes. Sin embargo, Colonia y la colonia son un mundo aparte con leyes propias. Bajo el modelo de la institución de salud mental, el espacio de la novela podría ser una heterotopía, el tipo de espacio que

³⁸ El exilio es tema recurrente en la producción de Martini, como señala Liliana Tozzi (2011), especialmente en el “ciclo de Minelli”, que forman las novelas *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991).

³⁹ La representación de Montevideo, mientras tanto, permanece igual: “es una ciudad dormida y está bien que sea una ciudad dormida. Nada la sobresalta a una en Montevideo” (Martini, 2004: 148), según señala Sofía Garay que dice comportarse como una turista cuando visita la ciudad, a pesar de ser local.

Foucault (2010) define como una utopía emplazada, que cumple un objetivo de separación y regeneración. Retomo el concepto más adelante, para referirme a otros espacios intermedios entre las orillas o entre la tierra y el agua (las islas y los barcos de los capítulos 3, 4 y 5). Acá, en cambio, relego el enfoque en función del análisis de la conexión entre espacios que forman la región. Ni Colonia ni las otras zonas uruguayas de las novelas del cruce son heterotopías –como pueden serlo las ciudades de veraneo, de acuerdo con Foucault– porque no se cierran, sino que se abren a la circulación.

Más allá de la imagen del río con sus orillas, la región, en *Colonia*, es la posición de los personajes rioplatenses que la habitan. El espacio intermedio está habitando por personajes rioplatenses. Hay porteños, como Alejandro Balbi, que llegan para internarse, y argentinos que juega al billar en el bar El Colonial, pero la novela inventa otras posibilidades combinatorias. El interno Suárez es uruguayo, hijo de un argentino; estudió en Buenos Aires, pero volvió a Colonia; Sofía Garay es “una mezcla típica del Río de la Plata: hija de un trabajador uruguayo y de una inmigrante del norte de Italia” (Martini, 2004: 104); el antiguo director Sergio Fanti “declaraba que él era rioplatense, como su escritor favorito” (69). Lo rioplatense es una identidad producto de múltiples cruces, una definición regional y una tradición literaria.

Colonia incorpora el río como espacio común de conexión, pero no lo muestra, es una extensión invisible. En las novelas del cruce, en las que lo que importa es el otro lado, la ciudad imaginaria o imaginada, el río es apenas el puerto de *Boomerang* y *La uruguaya* o el oleaje donde Andrea arroja las cenizas del padre –el “mar”–, un paisaje al fondo del horizonte. En *Los naufragos*, en cambio, hay río y tormenta porque falta el punto de llegada, la otra orilla que no se alcanza porque se interpone la frontera acuática. El río es objeto de contemplación desde la seguridad de Puerto Madero, espacio recreativo en Tigre y naturaleza incontrolable desde la inestabilidad del barco en la tempestad; el Plata cambia de marco estético, de lo bello a lo sublime, según la contraposición que marca Silvestri (2011), y de serie narrativa, de las novelas sobre el Uruguay utópico a los textos del río peligroso que también organiza Waldegaray (2013) entre Ulrico Schmidl y *El entenado* de Juan José Saer. La ausencia de la frontera en una serie literaria que trata de su cruce participa del lugar común que señala que la falta de representación del río en la literatura argentina y del problema en

la conceptualización de las regiones acuáticas que reconoce Steinberg (2013): articulan un espacio común sin integrarlo. El río de la región es una idea; falta el espacio material.⁴⁰

Carlos María Domínguez recorre los modos en que la literatura participa de esta idea en el “Prólogo” a su libro de crónicas *Escritos en el agua* (2002): el Plata no tiene tradición literaria en Uruguay y tiene una incorrecta del lado argentino, que le atribuye “adjetivos literarios no exentos de pereza” (2002a: 8) y se limita a considerar la orilla más cercana. Borges, Lugones y Mallea son responsables de la primera falla; Saer, de la segunda. En un ensayo dedicado al lugar de la literatura en la integración latinoamericana, Juan Carlos Guerrero (2010) llama “tradición de la negación” a este conjunto, al que le opone la novela de Domínguez *Tres muescas en mi carabina*. No es un problema de adjetivos perezosos, señala, sino del sentido que le asignan al espacio. En “Fundación mítica de Buenos Aires”, Borges elige Palermo y deja afuera el río; en *La ciudad junto al río inmóvil* (1938), Mallea rechaza las aguas estancadas en favor de la ciudad dinámica. El resultado es la delimitación terrestre de la comunidad nacional. En la dimensión rioplatense, la paradoja es mayor: no se trata de una ciudad de espaldas al río sino de una región con un vacío en el medio. La tradición literaria que no se constituye, la falta de representación de los espacios acuáticos (fluviales, marítimos), las imágenes fosilizadas son formas de no estar estando. La literatura rioplatense del río-mar incorpora la conciencia de la falta a su propuesta estética como punto de partida o de confrontación. En los textos del *corpus*, el río-mar es una región y un territorio: un espacio habitable, una práctica y un área cultural.

El prólogo de Domínguez es un texto programático que transforma el tópico de la falta en fundamento del proyecto de escritura, que es la producción de una literatura que llena el espacio vacío. Durante un período de algo más de una década, entre 1993 y 2009, las biografías, crónicas, novelas y cuentos que publica el escritor se ocupan de los espacios acuáticos rioplatenses, una región que toma el término en un sentido diferente del habitual.

⁴⁰ Terminada esta tesis, la aparición del libro *Literatura y biopolítica* (2020), de Rolando Bonato, permite establecer una confrontación con una perspectiva de análisis fundada en esta idea. En el ensayo, el Plata es un símbolo de la desaparición de personas durante la última dictadura militar argentina. Despojado de materialidad, es un espacio vacío: tumba vicaria donde no se pueden localizar los cuerpos y espejo donde se busca el pasado. Esto permite reunir en un mismo *corpus* de análisis textos que trabajan sobre espacios acuáticos diversos (Saer, Duizeide, Domínguez). La diferencia de enfoque con la investigación que presento es más notoria en el análisis de los temas y textos compartidos. Mientras para Bonato el río no es habitable ni conecta las dos orillas, ni siquiera en los textos sobre el tema del cruce, la literatura del río-mar hace visible su dimensión regional: el Plata es un espacio material donde se trabaja, se navega y se formula una región que supera las fronteras nacionales.

En el mismo prólogo, la identidad común de los integrantes de la región “oficial” –Argentina, Uruguay, el sur de Brasil, incluso, tal vez, Paraguay– se define como “un modo permeable de asumir la lengua, el pasado y la novedad” (Domínguez, 2002a: 7). Es decir, la capacidad de asimilación que tienen los “pueblos trasplantados”, como los llama el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro en un análisis fundamental para la definición de las áreas culturales que hace Ángel Rama (1979, 2007). El recorte que esboza Domínguez presupone la misma objeción que hace el crítico al concepto tradicional de región; los criterios político-administrativos son insuficientes para dar cuenta de un espacio al que se extiende la caracterización de Colonia, que es uno de sus centros: “Una frontera humana indisociable del río, aunque marginal a ambas capitales del Plata” (Domínguez, 2002a: 9). Esta forma de entender lo rioplatense define la región y el *corpus* que delimito dentro de la producción de Domínguez. Los textos que lo integran combinan las figuras del cruce entre las orillas con las de cruce, intermedias o comunes a ambas; el río es una frontera que los personajes atraviesan y una zona que habitan.

Ricardo Torre (2018) propone un criterio espacial de periodización de la ficción de Marcelo Cohen para analizar la construcción literaria del Delta Panorámico, el territorio fluvial en el que transcurre toda su narrativa desde 2000. En el caso de Domínguez, el corte entre un período y otro no está marcado por el alejamiento progresivo de referentes reales, como en Cohen, sino por la relación con lo nacional. Su primera novela, *Pozo de Vargas* (1985), se ocupa de la historia argentina a través de un episodio de las montoneras del siglo XIX que sirve de alegoría de la última dictadura cívico-militar. La segunda, *Bicicletas negras* (1990), se sitúa en un tiempo no referencial –un orden represivo perpetrado por hombres montados en las bicicletas del título–, pero en una Buenos Aires que se reconoce por la nomenclatura urbana. A partir de *La mujer hablada* (1995), en cambio, se multiplican los referentes nacionales y las identidades de quienes se desplazan entre ellos y los conectan entre sí. La superación de las fronteras nacionales empieza con el viaje de un país a otro, pero continúa con espacios ajenos o marginales a la idea de nacionalidad, frecuentemente localizados en torno de grandes masas de agua que funcionan como fronteras (el mar y el Río de la Plata). Si la trayectoria del protagonista de *Bicicletas negras* termina, como en *Tierra de nadie*, de Onetti, en la costa del “mar ficticio”, “un estuario de resaca” (Domínguez: 63),

los personajes de las novelas siguientes cruzan o habitan un río que deja de ser objeto inmóvil de contemplación.⁴¹

Los textos de este período cuentan la formación del espacio fluvial y marítimo a partir del que propongo la construcción de la literatura del río-mar. En primer lugar, porque reúnen algunos conceptos ya propuestos. Son figuras del cruce los múltiples trayectos de una a otra orilla del Río de la Plata de las novelas *La costa ciega* (2009) y *La casa de papel* (2004); son figuras de cruce o rioplatenses los personajes sobre los que Domínguez escribe las biografías *La vida de Roberto de las Carreras y de su madre Clara* (1997) y *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti* (1993)⁴² y los pueblos y la isla en que se desarrollan *Tres muescas en mi carabina* (2002) y algunas crónicas de *Escritos en el agua* (2002). En segundo lugar, estos textos sostienen la literatura del río-mar porque los recorridos de los personajes por un espacio que construyen con sus prácticas itinerantes le dan forma a la región narrativa que abarca y conecta el río y el mar. Si el Río de la Plata es frontera o hábitat en el primer período que delimito en el *corpus*, desde las biografías y las novelas que les son contemporáneas hasta la fundación de una región rioplatense en *Tres muescas en mi carabina* y las crónicas del mismo año; en dos novelas posteriores, *La costa ciega* y *La casa de papel*, el curso del río marca el movimiento hacia el mar de personajes que integran su orilla a la región narrativa.

Discusión sobre el término región

La referencia del título de este apartado al “argumento” de Saer “Discusión sobre el término zona”, incluido en *La mayor* (1969-1975), señala la necesidad de plantearse la misma pregunta que Lescano le hace a Pichón Garay sobre los recortes espaciales: “Son regiones imaginarias. ¿Hay un límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente?” (Saer, 2001: 185). Usualmente, el concepto designa una porción de territorio dentro de un espacio mayor, en la que se

⁴¹La línea de corte del *corpus* responde a que, después de 2009, Domínguez abandona los espacios acuáticos, aunque no el cruce de fronteras como movimiento predominante de sus personajes.

⁴² La biografía de Roberto de las Carreras se reeditó en 2006 con el título *El bastardo*. Todas las citas corresponden a esta edición de Alfaguara. La biografía de Onetti, en la primera edición de Planeta, incluía las entrevistas a Onetti de María Esther Gilio. La edición uruguaya de Cal y Canto, del año 2009, en cambio, dividió los textos: las entrevistas aparecieron como *Estás acá para crearme* y la biografía retuvo el título. En adelante, me refiero a esta última edición.

presupone una homogeneidad y uniformidad asociada a un paisaje característico. Sus límites son más imprecisos que los de las unidades político-administrativas de las que se distingue por su proceso de formación y su funcionamiento; de allí el grado de invención que Lescano le reclama a la geografía escolar, pero que Saer le podría estar reclamando al regionalismo literario, que en su versión tradicional las toma como realidades dadas y determinantes de los personajes y la acción.

El término, central en este desarrollo, tiene una multiplicidad de usos y una larga historia dentro y fuera de los estudios literarios. Aunque acá, como para Saer, sea pertinente la discusión con el regionalismo literario, el concepto geográfico también ha sido cuestionado y revisado. Frente a la corriente fisiográfica que está detrás de la trasposición didáctica de los manuales cuestionados por Lescano, paradigmas posteriores, como la nueva geografía regional (Paasi, 1991; 2002) o político cultural (Benedetti, 2009), sostienen que las regiones son entidades imaginadas e identidades producidas por las prácticas sociales que inciden en sus aspectos materiales (uso de recursos, recorridos en el espacio), simbólicos (toponimia, símbolos) y en la transformación de la naturaleza en paisaje que media entre ellos. Las regiones son estructuras sociales históricas constituidas en el espacio a través de un proceso cultural, político y económico durante el cual los actores sociales producen y les dan sentido a los espacios que habitan; las representaciones se institucionalizan en un sistema regional y en la conciencia de la sociedad y se reproducen o transforman a lo largo del tiempo hasta su eventual desaparición. Lejos de ser un marco o un contexto para la acción, lo que critica Lescano, se trata de un hecho particular de cada tiempo, sociedad y medio natural. La región siempre es imaginaria, a la vez una realidad efecto de las prácticas y una construcción intelectual.

La misma confrontación se establece entre diferentes momentos del regionalismo literario. En sus primeras etapas, hasta la mitad del siglo XX, el concepto “región” no se problematiza, sino que se presupone la existencia de una unidad geográfica homogénea. La reivindicación de esta corriente que llevan a cabo críticos como Aníbal Ford, Eduardo Romano y Adolfo Prieto en las décadas de 1960-1970 continúa esa idea. Para Ford (2005), el ámbito del regionalismo es un inespecífico “interior del país”, cuya única delimitación corresponde al enfrentamiento con la “zona privilegiada” por su actividad económica, a la que no considera una región en sí misma. La oposición reaparece en Romano (2000), para

quien el concepto se refiere a todo lo que queda al margen de Buenos Aires, y en Prieto (2014), quien regionaliza los dos polos: el interior y el litoral. La indiferenciación entre las zonas que abarca el concepto responde en este caso a la cualidad defensiva del término, que responde “al reto de la región más favorecida” (Prieto, 2014: 113) y reproduce el enfrentamiento entre periferia y centro en el orden mundial.

El cuestionamiento a esta línea aparece en una serie de escritores que publican desde la segunda mitad del siglo XX –Saer, Héctor Tizón, Antonio di Benedetto, Juan José Hernández y Daniel Moyano–, para quienes la literatura crea la región literaria, que es un constructo intelectual o imaginario, como en las nuevas corrientes geográficas. En “Discusión sobre el término zona”, el remate de la conversación y del texto permite leerlo como manifiesto: lo que Garay no comparte quizás no sea el carácter imaginario de la región o su inexistencia, sino la imposibilidad de serles fiel que acaba de plantear Lescano: “no entiendo cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones” (Saer, 2001: 185). La fidelidad, la identificación con la construcción imaginaria, tiene lugar en el proyecto literario en el que se produce la región.

Una zona de la crítica sobre Saer toma esa operación para pensar la relación entre literatura y región. En la década de 1990, Beatriz Sarlo (1996) y María Teresa Gramuglio (2004), leen a Saer desde la incertidumbre sobre qué es y cómo se representa la zona. La primera define sus condiciones necesarias de existencia: los elementos naturales, sus colores, la percepción del espacio, una forma de encuadrar el paisaje y, por lo tanto, el lugar de enunciación desde donde se lo delimita o inventa. La segunda, las claves de su invención: el descentramiento con respecto a Buenos Aires y su fundación imaginaria a partir de experiencias y recuerdos del espacio, que es lo diferente frente a la perspectiva más tradicional sobre el regionalismo. Ambos elementos podrían definir otras regiones creadas en la literatura. Laura Demaria (2014) propone los términos “provincia” y “escritura *en* provincia” para superar la definición de la región como periferia. La atención se desplaza de la pertenencia de los escritores a un territorio determinado hacia el lugar de enunciación, situado pero no esencialista, desde el que se produce la “provincia” (Demaria, 2014); algo semejante a lo que establecen Molina y Varela (2018) para diferenciar lo regional de lo regionalista, que sería la versión pintoresquista tradicional. En términos de Sarlo (2016), del lugar sobre el que escribe el regionalismo tradicional –pintoresquista o folklorista– al lugar

desde el que se escribe, que es una botánica y una geografía, pero sobre todo una elección dentro del lenguaje.⁴³ En los de Foffani y Mancini (2000), de escritura de la geografía a geografía de la escritura, del referente a la construcción. En los de Lescano y Garay, de la fidelidad a una región bien delimitada a su producción sostenida en la ficción.

Todas estas revisiones coinciden en que, así como la literatura toma elementos de una realidad geográfica y social para construir una representación, un mito, una poética, el espacio regional es producto de las prácticas y las representaciones, de las que forma parte la literatura. La ficción recrea los mecanismos que producen la región geográfica como un constructo intelectual que, sin embargo, remite a espacios físicos y a prácticas sociales concretas. La región se forma en la literatura, que produce sentido sobre espacios existentes y crea otros nuevos. El "argumento" de Saer, por ejemplo, establece de qué está hecha la zona antes de empezar la discusión entre Lescano y Pichón Garay; formula un marco compuesto de lugar, época, temperatura, protagonistas, circunstancias. Hay un restaurante, una barranca que da al río que a su vez da a la otra orilla de casas elevadas sobre pilotes. Esa es la zona de Saer, la misma barranca y el mismo río son los que aparecen reiteradamente, como estribillo o *leit motiv*, en *Nadie nada nunca*.

Garay empieza la charla mirando al río desde la distancia del exilio inminente. Desde el reverso temporal de esa posición enunciativa, el regreso del exilio, y sobre el Plata, Saer escribe *El río sin orillas*. En ese ensayo o "tratado imaginario", como lo define el subtítulo, el río es el escenario natural transformado por la perspectiva material, espacial —el avión, el taxi, la costanera— y subjetiva. La mirada es parte de la zona y de su invención; es lo que aparta esta escritura del regionalismo tradicional en que los personajes están inmersos en una naturaleza que los condiciona. Para Saer, el río se define según la versión platónica de Heráclito: "hay tantos ríos de la Plata como discursos se profieren sobre él [...] cada uno trata de entrar, infructuoso, como en un sueño, en su propio río" (1991: 24). Hay tantos ríos como textos, proyectos de escritura o narradores; la región y la literatura del río-mar en la que se produce, que son el objeto de este análisis, están hechas de la suma, superposición y entrelazamiento de esa materia.

⁴³ Sarlo enmarca esta idea en una lectura de la poesía de Saer en relación con la de Juan L. Ortiz, sobre quien formula el concepto "regionalismo no regionalista" (Sarlo, 1996).

Comienzos: el Río de la Plata y lo rioplatense en las biografías

En el proyecto de escritura de Carlos María Domínguez, la década de 1990 empieza con la contemplación del agua detenida en la costa de Olivos, en *Bicicletas negras*, y continúa con los primeros cruces entre Uruguay y Argentina. El itinerario tiene lugar en las dos biografías: *Construcción de la noche*, sobre Juan Carlos Onetti, y *El bastardo. Vida de Roberto de las Carreras y de su madre Clara*. Ambos son personajes rioplatenses porque sus historias y proyectos de escritura comprenden las dos orillas. La narración de la vida de Roberto de las Carreras empieza con los cruces familiares: un abuelo originario de Gualeguaychú –ubicado en una frontera–, que viaja a Buenos Aires y después a Montevideo, exiliado durante el gobierno de Urquiza; un padre que va de Paysandú a Buenos Aires porque Uruguay le resulta “un país bárbaro, de gauchos enamorados de la sangre” (Domínguez, 2006: 70); una madre que alterna entre las dos orillas, entre las que reparte hijos y conflictos legales por su tenencia. En su propia vida, en cambio, Montevideo y Buenos Aires conforman un campo intelectual en el que circula *Ariel*, de José Enrique Rodó; Julio Herrera y Reissig; Horacio Quiroga y él mismo, “dentro de un peregrinar que lo llevaba de una orilla a otra del río” (232). La biografía repite las imágenes y funciones convencionales de cada una: Montevideo es la “aldea” donde Roberto “era el excéntrico personaje que concentraba las miradas” (148); Buenos Aires, la promesa de horizontes más amplios, remedo local de una Europa muy distante, y Brasil, el punto más remoto y marginal, donde Roberto termina confinado por inmoral, con el cargo diplomático que le niegan en La Plata.

La biografía de Onetti sigue este esquema de saltos entre las dos orillas. Domínguez enmarca la llegada del escritor a Buenos Aires en 1930 en un destino familiar análogo al de Roberto de las Carreras: su suegro en ese momento había ido de Uruguay a la Argentina y regresaba seguido a Montevideo, donde tenía tres hijos. Sin embargo, la radicación de Onetti es menos definitiva; tras la vuelta a Uruguay por falta de perspectivas económicas, la agencia de noticias Reuter, para la que trabaja, lo devuelve en 1940 a Buenos Aires, de donde regresa desencantado en 1955 para retornar en 1973, como jurado de un concurso de novela, y partir al exilio madrileño. La distribución de los espacios repite la convención: “Buenos Aires había sido una ilusión de la que acababa de caerse” (Domínguez, 2009a: 33), “París le parecía una fiesta lejana y Buenos Aires lo cautivaba” (65), Montevideo “afianzaba los climas pueblerinos de Santa María” (129), un espacio estrecho, pero fértil para la literatura.

Lo mismo que dicen las novelas del cruce: Montevideo es el lugar de la aventura, de la invención de nuevas identidades, de la ficción. La biografía de Onetti legitima esa versión de la ciudad y, por lo tanto, el proyecto literario que Domínguez inicia por esa época, porque proyecta la representación sobre el inventor del Montevideo literario, que es una de las figuras más representativas de la región. La operación implica la cercanía entre el espacio geográfico y el lugar de enunciación. La ciudad de Onetti no es la de Borges que cita Mairal, sino que, escrita desde la otra orilla, ofrece una alternativa al “orientalismo”. Domínguez, que para el momento de la escritura de estas biografías ya es un emigrado argentino en Montevideo, continúa ese posicionamiento regional. El resultado no es visible en las representaciones, sino en la conciencia de su carácter convencional. El comienzo de *El bastardo* la hace explícita en una lectura de “Montevideo” diferente de la que hace *La uruguayaya*: “descubrí un verso de Borges en el que dice que Montevideo es una ‘falsa puerta en el tiempo’ y me tentó demostrarlo” (Domínguez, 2009a: 14). Aunque se refiera a la búsqueda del pasado, la evidente ambigüedad permite entender el viaje a Montevideo como un intento de demostrar o rebatir la imagen de la ciudad como versión anacrónica de Buenos Aires.

Lo que importa de las biografías rioplatenses no es constatar la presencia de los personajes en las dos orillas, sino leer allí el proceso por el cual Domínguez se posiciona en el territorio que produce, su “escritura en provincia”, según la categoría que propone Demaría (2014). El espacio y la identidad rioplatenses aparecen en la biografía de Roberto de las Carreras en referencia al campo intelectual. El resto de las relaciones se agotan en un ir y venir entre orillas separadas. Onetti está inmerso en el mismo espacio de intercambio: publica en la revista *Crítica*, que difunde a otros uruguayos en la Argentina –Juan José Morosoli, Giselda Zani–, mientras se inserta en la generación uruguaya del 45, que lee a los argentinos Olivari y González Tuñón. En cambio, en la década de 1930, cuando publica sus primeros cuentos, integra un conjunto que Domínguez define por la sensibilidad antes que por la geografía: quienes “sumaban expresión al sentimiento de fracaso que embargaba a las capas medias del Río de la Plata” (2009a: 38). Lo rioplatense es más que la interacción entre las dos orillas. En primer lugar, el término: hay una “sociedad rioplatense” (70) y un “lenguaje rioplatense” (77) que capta Onetti. La síntesis, la figura de cruce es efecto del punto de vista. Si el viaje entre Montevideo y Buenos Aires lo había “alentado a comparar las dos orillas”

(123) para establecer representaciones cruzadas, el exilio en España produce la unidad. El “desarraigo del Río de la Plata” (197) es el lugar desde el que se enuncia la región.

El otro agente de síntesis es el sistema literario rioplatense, del que Onetti forma parte. La primera forma de integración es la escritura en el cruce. *El pozo* es “un clásico de la literatura rioplatense” (Domínguez, 2009a: 51) porque participa de la sensibilidad compartida entre argentinos y uruguayos, pero también por las sucesivas versiones, escritas alternativamente en Buenos Aires y Montevideo. Hay también una escritura de cruce, una síntesis rioplatense, que Domínguez encuentra en la invención de Santa María. Así comienza el texto de la biografía: “Onetti creó en el Río de la Plata una literatura, una ciudad y una leyenda” (5); la triple producción se hace sobre territorio regional. La reivindicación inicial encuadra a Onetti y su literatura en esa identidad –la biografía es una argumentación que narra sus pruebas– y funda la tradición en la que se inserta el biógrafo mediante el recorte o la construcción de objetos literarios que reaparecen en sus propios textos.

En *Onetti*, la biografía no explica la literatura, sino a la inversa. La vida, como la región, se construye en y a partir de la ficción: “las versiones de Onetti acerca de su vida y su pasado rara vez son ajenas a la lógica de sus ficciones” (Domínguez, 2009a: 13). Domínguez interpreta la invención de Santa María como una salida del contexto estrecho de las naciones. “Desde que Perón prohibió los viajes a Uruguay, Montevideo se había vuelto lejana y Buenos Aires una trampa”, diagnostica, y agrega inmediatamente, en palabras de Onetti: “‘Entonces me busqué una ciudad imparcial’” (101). Santa María es rioplatense; ni Buenos Aires ni Montevideo, sino intermedia. El mecanismo se repite en el exilio, cuando Onetti escribe la última novela de la ciudad, *Cuando ya no importe* (1993). Desde Madrid, “Montevideo y Buenos Aires se habían convertido en ciudades ilegítimas fuera de su memoria” (224). El lugar de enunciación distanciado resulta en la fundación imaginaria de una ciudad rioplatense: la última novela “terminó de inscribir a Santa María en la geografía mítica del Río de la Plata” (226).

El espacio de síntesis, diferente de la superposición de las dos orillas, está en el centro del proyecto literario de Domínguez, que funda su linaje en Onetti y Santa María. La invención del precursor en el que se proyecta, un uso autoral del efecto de lectura que describe Borges en Kafka, se completa con la interpretación de la isla con la que fantasea Aránzuru en *Tierra de nadie* como antecedente de la ciudad imaginada. Faruru permite “abrir

una puerta entre las frustraciones de la realidad y las formas del sueño imposible” (Domínguez, 2009a: 67), lo que anticipa la fantasía creadora de Brausen. Domínguez recupera el carácter insular del territorio literario en *Tres muescas en mi carabina*, en la que propone su versión de lo rioplatense, una tercera zona en medio de las dos orillas.

Ficción de comienzo

Antes de las figuras de síntesis que elaboran las novelas de los 2000, las biografías y *La mujer hablada* (1995) funcionan como un comienzo en el sentido que le da Edward Said en *Beginnings. Intention & Method* (1975). Un “beginning” –que traduzco como “comienzo”⁴⁴ es el principio de diferenciación que marca el punto en que un escritor se aparta de lo anterior. Por oposición a los lazos dinásticos que establece el origen –la sucesión lineal, la influencia, el modelo familiar–, el comienzo establece relaciones de complementariedad o adyacencia con otros escritores. Esta forma de construir vínculos con el pasado, dice Said, es propia de la crisis de filiación de la modernidad, que resulta en la reorganización de las relaciones entre textos y escritores de un modo no familiar, al que llama “afiliación”. Un texto no desciende del pasado, sino que introduce una discontinuidad de la que obtiene su autorización.

El acto inaugural hace que el comienzo sea histórico, opuesto al inmanente “origen”, e intencional, un primer paso en la producción del sentido que se construye retrospectivamente. Supone, por lo tanto, un desplazamiento no lineal en el tiempo: una vuelta al pasado para designar un momento inicial que se proyecta hacia el presente y el futuro del proyecto literario. De esa manera, dice Said, el comienzo permite pensar el trabajo de un escritor como la unidad a la que llama “carrera”: la trama de conexiones entre diversas etapas y aspectos del trabajo del escritor. Desde la intención de comienzo o inicial (*beginning intention*) hasta su clausura, la carrera comprende el objeto creado, pero también el proceso; distingue al autor como ser humano del autor como escritor, a la vez que relaciona vida, carrera y texto en un sistema en el que el último es la materialización de la primera, un enunciado que destruye la relevancia del autor como ser humano externo a la obra al convertirlo en un elemento de la práctica verbal. Si el concepto de “comienzo” permite ubicar

⁴⁴ Prefiero esta versión a “principio”, que tiene un significado ambiguo, o “inicio”, que usa Premat (2016). Un “comienzo” es un recorte más que una posición en el *corpus*. “Arranque” hubiera sido otra posibilidad, que descarto por coloquial.

estos textos de Domínguez en relación con el resto del *corpus* y justifica su lectura como anuncio o condensación de lo que viene después, la noción de “carrera” es imprescindible para leer la formulación de una región literaria y una identidad rioplatense sin apelar al biografismo.

La consideración conjunta del objeto y su proceso de composición, la inscripción de la vida o la figura del autor como parte de la obra y la función que Said le asigna al crítico como quien delinea la carrera del autor vinculan este concepto con el de “proyecto creador”, formulado por Pierre Bourdieu (2002). La confrontación y articulación de las dos teorías forma el marco desde el que recorto la trayectoria literaria –carrera o proyecto– como objeto de análisis. La principal diferencia de la teoría de Bourdieu, frente a la de Said, es que el proyecto recibe una doble determinación porque está inscripto en un campo intelectual: la “necesidad intrínseca de la obra”, por un lado, y las “restricciones sociales” que lo orientan desde fuera, por otro. Una de estas es la referencia a los proyectos de otros creadores, que define la originalidad y novedad del artista frente a sus contemporáneos y sus predecesores y lo inscribe en un estado del campo y en una tradición a partir de las cuales se pueden trazar “familias de pensamiento” o “familias de cultura” (36); relaciones de “complementariedad funcional” (37) que equilibran aquellas de competencia que dan forma al campo.

Si en la definición de una originalidad se reconoce la discontinuidad con el pasado que plantea Said, esta forma de entender su preservación es semejante a las afiliaciones; ambas implican un proceso de selección que define el proyecto. Este, por último, se convierte en objeto por la acción conjunta, aunque no necesariamente armónica, del escritor y la crítica, que participa de su definición y evolución. Por ejemplo, en el campo de la literatura argentina contemporánea, Gentilezza (2018) define el “proyecto literario” de Hernán Ronsino a partir del tramado de recurrencias que conectan sus textos. Más allá de las construcciones que lo acompañan –la figura de autor, el canon personal–, la intención que da unidad es un efecto de lectura.

Uno de los propósitos de este desarrollo es dar sentido a un recorte dentro de la literatura de Domínguez, que está avalado y sostenido por las referencias de los textos entre sí, a las que agrego la postulación del comienzo que organiza esas relaciones en función de una intención. Julio Premat recupera la teoría de Said en el ámbito rioplatense en *Érase esta vez. Relatos de comienzo* (2016). Su versión, enmarcada en la reflexión sobre imaginarios

temporales contemporáneos, responde más directamente a algunas de las cuestiones que me planteo sobre los textos de comienzo del proyecto de escritura de Domínguez porque enfoca la literatura y el área cultural en la que se insertan. Me interesa particularmente la lectura intensa del concepto de “*beginnings*” que hace Premat, en la que los textos iniciales anuncian un ideal de obra, como si la contuvieran entera. Esto permite leer las dos biografías y la novela de Domínguez como una ilusión retrospectiva del proyecto y el germen lo que se confirma y expande después. Por otra parte, Premat explicita la idea de recorte que en Said permanece tácita: el comienzo de una carrera no es necesariamente el primer texto, sino el que inaugura un momento particular. Puesto que escritor y producción se diferencian, es posible, como intento hacer, postular que la unidad significativa no empieza en la primera publicación ni termina con el fin de la vida biológica o productiva. La carrera o proyecto es, como su comienzo, una construcción, en parte autoral y en parte crítica.

Finalmente, a partir de los primeros textos de Borges, Premat señala que, así como un escritor crea a sus precursores, inventa sus determinaciones. El paralelo distingue dos operaciones retrospectivas sobre el comienzo, que son las dos formas en que orienta la obra y su lectura: la afiliación y la definición inicial de intención. En el comienzo rioplatense del proyecto de Domínguez, el precursor es Onetti y la determinación es la radicación en Uruguay, como posición enunciativa; ambos son producto de una serie de operaciones textuales que interactúan con las ficciones. La formulación del canon literario personal y la construcción de la figura de autor son parte del proyecto literario. Lo señala Piglia (2001) a partir de Faulkner: la tradición y la genealogía se organizan a partir de la propia obra. Leyla Perrone-Moisés (1998), que estudia este procedimiento en la crítica que producen los escritores, sostiene que la apelación a la historia literaria define la orientación del proyecto y permite la agrupación de escritores en referencia a una tradición común; lo que también considera Bourdieu (2002) en sus “familias de cultura” y Said (1985) con la “afiliación” y la “comunidad textual” que se da entre quienes comparten referencias. Las lecturas proponen relaciones horizontales establecidas por afinidad más que influencias regidas por la cronología. Domínguez no se pone en línea sucesoria con Onetti, sino que lo retoma estratégicamente para encuadrar su producción rioplatense: inventa una determinación que indica un modo de lectura.

La relación con el pasado literario, entendida de esta manera, articula diferentes momentos del proyecto de Domínguez. *Tres muescas en mi carabina* (2002) es un comienzo que reencauza la carrera, según la posibilidad que propone Premat. Como parte de esa operación, la novela establece una afiliación con Haroldo Conti, que aparece en la dedicatoria de la novela y es autor del texto del que Domínguez toma el espacio donde transcurre y sus personajes. La relación es explícita en las crónicas de *Escritos en el agua* que sirven de material para la novela. La transformación ficcional marca la discontinuidad que reformula la relación sin negarla. Si la afiliación cambia, la determinación es una variante: lo rioplatense es zona de frontera más que línea de cruce. Dentro del mismo proyecto, que es de por sí un recorte, habría dos comienzos: el de los trayectos entre las orillas y la fundación de la isla Juncal, que reorienta su desarrollo. A continuación, me ocupé de la primera etapa preparatoria, que termina de dar forma a la posición enunciativa rioplatense en relación con las figuras del cruce y la posibilidad de imaginar la comunidad a partir de ellas. Al giro del segundo comienzo le dedico el apartado que sigue en este capítulo.

Igual que las biografías, la primera novela que incluyo en el proyecto, *La mujer hablada*, cuenta exilios, migraciones y traslados, especialmente a través del Río de la Plata. La mujer del título, Bela, es una exiliada alemana que compartió vanguardia con Kurt Weil y Bertolt Brecht en Berlín y llega a Montevideo primero y a Buenos Aires después durante la Segunda Guerra Mundial. Quienes la hablan son los narradores de las tres partes que desordenan la cronología desde las tres ciudades de su vida. En la primera, Miranda, que dejó Junín para atender una armería y pintar cuadros mediocres en Buenos Aires, se enamora de ella en un baile de carnaval y la acompaña en el asesinato de su marido y la fuga hacia Rosario. En la segunda, la voz de la propia Bela aparece en el diario que Miranda hace traducir. En la última, un librero de Montevideo le cuenta a Miranda lo poco que conoció de la vida de Bela en Uruguay, entretejido con la historia del *Graf Spee* y los nazis refugiados en las dos orillas.

El sentido que tienen los viajes entre Buenos Aires y Montevideo en las novelas del cruce y en las biografías que escribe Domínguez se distribuye a otros destinos que tienen la fuga y el cambio de identidad como denominador común. Bela huye del nazismo hacia Montevideo, donde busca a su marido, pasa a Buenos Aires con uno nuevo, a Rosario con Miranda y finalmente huye con destino incierto; los nazis, entre ellos Rudolph, la segunda

pareja de Bela, se reagrupan en la clandestinidad que les permite Montevideo, donde idean un plan utópico –fundar una colonia pastoril– y uno militar –tomar los cuarteles de Montevideo, Colonia, Paysandú y Salto con la ayuda de los alemanes exiliados en Argentina; Miranda dice huir de Junín y cambiar de identidad en Buenos Aires, “borrar mi aire provinciano” (Domínguez, 1998: 67).

En cambio, el viaje a Montevideo no es una fuga, sino una búsqueda. Puestos en continuidad, los itinerarios de la pareja cierran un círculo que define el espacio literario entre Montevideo y Buenos Aires. Aunque la novela lleve el dickensiano subtítulo “Historia de tres ciudades”, el pasado alemán es el punto de partida geográfico y narrativo al que nunca regresan ni Bela ni los nazis de la novela. La zona central se define por la alternancia entre las dos ciudades rioplatenses, que reproducen los personajes menores. *La mujer hablada* define algunos de los puntos que le dan forma a la región: el recorte sobre el territorio mayor de los dos países vecinos, las ciudades principales y el río entre ellos, que es una frontera y el escenario de la sub-trama histórica del *Graf Spee*. Entre las orillas del río-frontera viaja Julio Daldorf, a quien llaman “el Porteño”, como forma insultante. De Uruguay a la Argentina son los viajes de Bela y Edgar, el hombre con quien vive en Buenos Aires; el de Karl, el primer marido que se cura de las heridas de guerra en Uruguay para cruzar clandestinamente a través de Paysandú y finalmente establecerse como lavacopas en Córdoba, y el del pintor Fermín Esclavo, el guía que Bela le indica a Miranda para ayudarlo a reconstruir su vida oriental.

Fermín funciona como un doble de Miranda. Si él deja Junín en busca de un horizonte más amplio, el pintor “soñaba con poder largarse a Buenos Aires, donde el público no sólo era capaz de gozar un desnudo sino también de pagar por verlo” (Domínguez, 1998: 201). La coincidencia del destino imaginado desde dos orígenes diversos pone a Montevideo a la par de Junín, como espacios provincianos, con lo que reitera el lugar común de las novelas del cruce. Sin embargo, Domínguez –un porteño devenido oriental– invierte la dirección del viaje y el sentido de sus extremos. Desde el otro lado, los personajes aspiran a la gran ciudad, como en las biografías, con más convicción que en *La ciudad invencible* o *De este lado del charco*, en las que Buenos Aires solo suple algunas carencias. En *La mujer hablada*, la ciudad porteña es un sueño imposible, puesto que, si Miranda se adapta, aunque no logre la consagración artística que pretende, Fermín reconoce el fracaso que iguala las dos orillas

rioplatenses: “Regresó al cabo de tres años, obligado a exaltar las bondades montevideanas” (201).

La misma inversión del tópico aparece en *La breve muerte de Waldemar Hansen* (2013), en la que Carlos Brauer —un personaje que había aparecido en *La casa de papel*— afirma haberse ido de Montevideo a Buenos Aires para olvidar, uno de los motivos recurrentes del viaje Uruguay en las novelas del cruce: “Si uno quiere olvidar, es mejor una ciudad atestada de obras en construcción, escándalos políticos, sirenas policiales, gente que se desplaza con infinitas intenciones” (Domínguez, 2013: 35). La novela cierra el proyecto abierto en *La mujer hablada* porque dialoga con él desde un afuera definido por la variación de los espacios que construye; es un texto de recapitulación en términos de Said (1985), condensa los procedimientos, igual que los de comienzo, pero como revisión o evaluación del proyecto.

En *La mujer hablada*, todos los que pretenden huir pasan por la ciudad, pero siguen de largo. Los únicos que permanecen, los exiliados nazis, se esconden allí para sostener su identidad y no para perderla. La novela refuta la suposición de que Montevideo es una ciudad para perderse. El tópico del cruce es parte del imaginario de los personajes, que se interroga en lugar de actualizarse o reformarse. La literatura de Domínguez transcurre en un Montevideo visto del lado uruguayo con una mirada rioplatense, de cruce, consciente de las representaciones que circulan desde las dos orillas. El lugar de enunciación desde donde se produce la unidad es diferente del de Onetti; frente a la distancia del exilio, la migración de Domínguez lo sitúa dentro de la región, como quien es capaz de articularla.

El Montevideo de *La mujer hablada*, sin embargo, es un espacio literario, como en *La uruguaya*. Fermín tiene su taller en “La torre de los panoramas”, que había pertenecido a Julio Herrera y Reissig; Onetti aparece como autor de “una novelita que circulaba bajo el título de *El pozo* entre una cofradía de iniciados en las letras” (Domínguez, 1998: 197), un habitué de los bares que frecuentan los personajes y uno de los personajes que alternan entre bares de las dos orillas. Las referencias indican las determinaciones —el campo literario rioplatense al que remite el poeta, el precursor— y el funcionamiento de los textos propios como unidad; los dos personajes mencionados provienen de las biografías, una práctica de contaminación entre textos y géneros que Domínguez reitera con las crónicas del momento posterior del proyecto.

La posición de *La mujer hablada* al comienzo establece estas relaciones al mismo tiempo que tiende líneas hacia el futuro. En el movimiento retrospectivo que implica la lectura del comienzo, la novela contiene el proyecto literario que revisa la relación entre Buenos Aires y Montevideo en *La casa de papel* (2004) y *La costa ciega* (2009). Los cruces, las huidas, los exilios y los diálogos entre una y otra orilla exploran las diferentes representaciones mutuas de los países vecinos. La tercera parte de *La mujer hablada*, “El librero”, prefigura la primera de esas novelas a través de un personaje narrador caracterizado por un oficio y una posición detrás del mostrador desde donde recibe, transmite y entrelaza relatos. Como los farmacéuticos, almaceneros y despachantes de bar de la narrativa de Onetti y de otras novelas de Domínguez, el librero cuenta con el tiempo de ocio y aburrimiento que le permite hacerlo: “En realidad, no sé por qué me ocupo de esto, pero sospecho que no tengo demasiadas cosas que hacer” (1998: 252). En las dos novelas de Domínguez, el oficio los convierte en los informantes principales de las investigaciones de otros –Miranda en busca de Bela; Arturo, del dueño de un libro manchado de cemento– y les da a los textos la forma de una acumulación, superposición o combinación de relatos orales.

El librero de *La mujer hablada* reproduce, además, las características de otro personaje de *La casa de papel*, Carlos Brauer, como si condensara a los dos protagonistas de la *nouvelle*, el que tiene un secreto y quien mueve la trama al intentar develarlo. Igual que el enigmático personaje que desarma su biblioteca para construirse una casa de libros en la costa del mar, el librero vende la librería y se dedica a la apicultura “en este recodo de la costa” (Domínguez, 1998: 284) donde “el salitre acabará por destruir la puerta antes que la madera del árbol tumbado en tierra comience a pudrirse” (285-286). Esta otra orilla, que acá aparece por primera vez, es un espacio de pérdida en la serie de novelas que llega hasta *La costa ciega*. El librero en *La mujer hablada*, Carlos Brauer en *La casa de papel* y Arturo en *La costa ciega* abandonan su vida anterior para instalarse en un lugar donde las fuerzas de la naturaleza destruyen el pasado como las casas incapaces de resistir al salitre y los relatos que los narradores se esfuerzan en conservar. Si el librero de *La mujer hablada* dice que algunas historias son “parte de un destino que el río no comenta porque tira la resaca para la otra banda y acá deja una arena fina que el viento lleva de una playa a otra de la ciudad” (189), el mar arrastra las páginas del diario de Bela, los libros y la historia de Brauer en *La casa de papel* y las de Arturo y Camboya en *La costa ciega*. Las orillas del río y el mar, la diferencia

en su representación y los personajes narradores, que ya aparecen definidos en *La mujer hablada*, son tres constantes del proyecto de Domínguez y de la literatura del río-mar, de allí el lugar central que ocupa en su definición.

Construcción de la tercera zona

Tres muescas en mi carabina también está hecha de cruces entre las orillas. La zona está entre Buenos Aires y Montevideo, pero el viaje no es entre las ciudades ni produce el efecto de contraste o comparación. En esta novela y en los textos que ubico en su constelación, la región es el agua y la tierra que la rodea de cerca. Los puntos conectados por los viajes se multiplican. En Uruguay, el eje se desplaza al noroeste: Nueva Palmira y Carmelo, casi en la desembocadura del río Uruguay, son los pueblos más frecuentados. Montevideo, en cambio, es un punto de referencia con el que no hay contacto porque el centro urbano de la región es Colonia. Del lado argentino, los personajes van a Tigre y la zona del Delta. A todos los lugares de la región se llega navegando en embarcaciones más precarias y más personales que los aliscafos que cruzan comercialmente de una orilla a otra en las novelas del cruce. Finalmente, entre las dos orillas, la isla Juncal es un espacio intermedio que hace habitable el río.

La novela es un texto central del proyecto literario de Domínguez y de la literatura rioplatense del río-mar porque define la región en función de sus espacios acuáticos; conjuga los cruces de los textos anteriores con la identificación de puntos en el mapa que reúnen la duplicidad argentino-uruguaya. Desde la idea de comunidad imaginada de Benedict Anderson, Guerrero (2010) entiende la Juncal como “propuesta geográfico-literaria” porque es una sinécdoque del espacio fronterizo en que las identidades nacionales se cruzan hasta fundirse o desaparecer. Los espacios rioplatenses, conectados con el río y entre sí, más que con cualquiera de las jurisdicciones nacionales que los rodean, ponen de manifiesto lo que es una región, como área cultural con una historia y una identidad propia que desobedecen las divisiones político-administrativas de la nación.

La novela también es central en el proyecto por los materiales con que trabaja: las crónicas “Doña Julia” e “Isla Juncal”, de *Escritos en el agua*, y uno de los “Homenajes” que cierran *La balada del álamo carolina* (1975), de Haroldo Conti. En las crónicas, Domínguez cuenta su llegada a la isla con “la guía de un viejo relato” (2002a: 36), que es el texto de

Conti, con el que se apropia del espacio de la isla enclavada en el kilómetro cero del Río de la Plata y de su personaje, doña Julia. Haroldo Conti se integra al canon personal y al sistema de afiliaciones de Domínguez. Las crónicas declaran una relación de continuación o sucesión que interrumpe *Tres muescas en mi carabina*. La discontinuidad consiste en borrar la referencia a los textos anteriores y reescribir el espacio ya mediado por textos propios.

Cuando Gentilezza estudia el canon personal de Hernán Ronsino como parte de su proyecto literario, se hace una pregunta que resulta pertinente para leer estos textos: “¿Cómo se escribe una literatura con palabras en las que ya hay inscriptos nombres propios?” (2018: 41). Las marcas, en este caso, se registran en el espacio. La diferencia entre Conti y Onetti en el sistema de afiliaciones de Domínguez no es el momento que define cada uno, sino su funcionamiento en la ficción. La presencia de Conti en la Juncal es más fuerte que la de Onetti sobre Montevideo porque la isla no tiene otros referentes. Una región, entre otras cosas, es un sistema literario, como indica Claudia Rosa (2018) sobre lo que llama “el país del sauce”.⁴⁵ una nación poético-lingüística con sus padres fundadores, revolucionarios, miembros del *establishment* y una bohemia cultural. El armado del canon, el reconocimiento de la afiliación y su incorporación a la ficción como continuidad o discontinuidad son formas de escribir con los nombres propios.

Domínguez, continuador de Conti, escribe en la crónica sobre la Juncal: “releí sus páginas con la certidumbre de estar frente a la invitación a completar un viaje que Conti había iniciado de la realidad a la literatura” (2002a: 38). Vuelve del texto a la realidad del espacio y sus personajes para fundar un espacio y una literatura con lo que Conti deja en blanco porque no llega a conocer: “la vera historia de doña Julia Lanfranconi, la vieja de la Juncal, para perpetua memoria” (Conti, 2009: 339). Las crónicas sobre la Juncal complementan la afiliación con la discontinuidad, el homenaje al “padre fundador” con el cambio de género, de la crónica a la ficción, que quiebra la línea de descendencia y formula un proyecto literario que se reconoce en la red de textos conectados por esas repeticiones.

⁴⁵ El término surge de intervenciones anteriores en el mismo ámbito de la EDUNER en que se enmarca el trabajo de Rosa. En la “Introducción” del volumen que resultó del primer coloquio dedicado al tema, los editores señalan que se trata de la región cultural del Paraná y el Uruguay, que niega los límites geopolíticos habituales en favor de lo que verdaderamente construye una región: sus habitantes, visitantes, estudiosos, escritores y lectores (Delgado, et.al., 2017). La región excede la geografía: lo que importa es la construcción intelectual, la tradición textual que la configura y la sostiene en el tiempo.

El mapa de la región

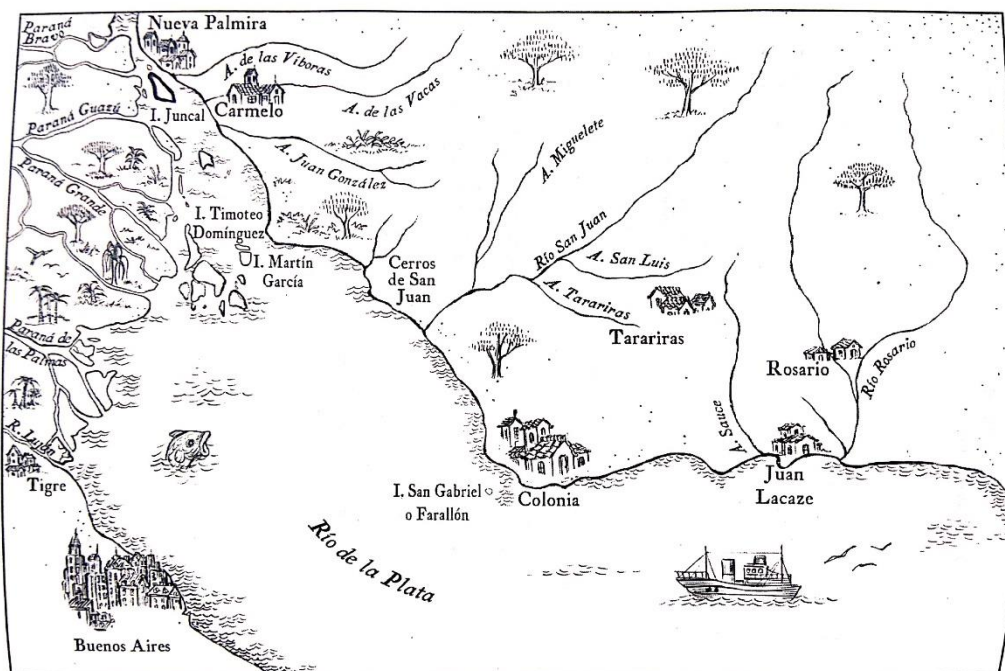


Imagen 1. El mapa de la región al principio de *Tres muescas en mi carabina*

Tres muescas en mi carabina empieza con un mapa. Si “Memoria y celebración” es una guía y “[l]os libros son mapas sorprendentes si se siente uno llamado a seguir sus señales” (2002a: 36), como agrega el cronista a continuación, el relevamiento del espacio que hacen los textos no ficcionales se concreta en la representación visual que abre la ficción. La novela reorganiza los datos históricos y los personajes de las crónicas;⁴⁶ el mapa ubica las referencias en un plano que delimita la región y esta zona de la producción literaria de Domínguez, que podría distribuirse sobre él.⁴⁷

⁴⁶ La pregunta de esta investigación es por la forma en que la ficción construye el espacio regional, por lo que remito a las crónicas cuando es imprescindible para entender el modo en que sostiene la escritura de novelas y cuentos. Visto desde el otro lado, con énfasis en la crónica como género, el diálogo que establece con la ficción que producen sus autores es parte de lo que trabaja Amar Sánchez (2011).

⁴⁷ Como se ha hecho con otros territorios literarios desde el mapa del condado de Yoknapatawpha que traza William Faulkner para acompañar y explicar su ficción mostrando la configuración espacial de los episodios narrativos hasta el *Patrick O'Brian Mapping Project*, dedicado a trazar los itinerarios de la saga histórico-marítima de Aubrey-Maturin. Al primero me refiero más adelante, el segundo está disponible en: <http://www.cannonade.net/>

Los mapas de la literatura se han utilizado para traducir y volver inteligible el espacio de representación, como ha estudiado Eric Bulson en *Novels, maps, modernity* (2007). Cumplen, además, con la función de los mapas en general: aportan verosimilitud, ofrecen una imagen creíble de un espacio al que no podríamos acceder con los sentidos (Lois, 2009). Según la geografía contemporánea, la relación entre el mapa y la realidad es una convención que da forma a estructuras mentales y comunica una idea sobre los lugares del mundo, como sostiene uno de sus referentes principales, J.B. Harley (1989). Los mapas literarios imitan este funcionamiento: proponen una representación gráfica que exige ser tomada como referencial.⁴⁸ Los que muestran lugares reconocibles, como el de Domínguez, construyen un espacio ficticio, aunque conecten ficción y realidad. El mecanismo de la cartografía al que remiten es el recorte, que inventa el espacio comprendido por los bordes que se añaden al territorio. En el orden ficcional, delimitar es fundar una región.

¿Cuál es ese recorte de la región rioplatense de Domínguez? Casi en el ángulo superior derecho, en primer lugar de importancia teniendo en cuenta el orden de la lectura occidental, está la isla Juncal. Desde allí y hacia el sudeste, la esquina inferior derecha, se extiende el territorio por el que se mueven los personajes de la novela. Las islas, ríos, arroyos y ciudades coinciden con los que figuran en los mapas externos a la ficción. Podría diferir, en cambio, la representación de la isla Juncal, que no siempre consta en los mapas, pero que la ficción resalta con los bordes oscurecidos, que contienen y le dan sustancia a su naturaleza inestable. Esos códigos menores del vocabulario cartográfico, el tamaño del símbolo, el grosor del trazo, la tipografía y el color, sirven, de acuerdo con Harley (1989), para codificar la jerarquía de los espacios en los mapas no ficcionales. En este caso, el borde, la posición en el plano y la aparición del nombre de la isla instauran la diferencia entre el orden ficcional y el extra-ficcional. Según la función que le atribuye Lois (2018), el código del mapa inserta lo desconocido –la isla como espacio geográficamente relevante y habitable– en el mundo conocido.

El recorte, además de la isla, establece la diferencia con los mapas de la región. Si se trazara una división en diagonal desde la esquina superior siguiendo el curso del Plata hacia la derecha, la mitad inferior comprendería la costa argentina y casi la totalidad del río

⁴⁸ Robert Hamblin (2008) señala, por ejemplo, que el mapa de Yoknapatawpha de William Faulkner es parte del pacto ficcional porque aporta alguna forma de la credibilidad o la creencia.

mientras que la mitad superior estaría completamente ocupada por la tierra uruguaya, a la que comparativamente se le otorga un espacio mucho mayor que a la Argentina, que es solo una estrecha franja costera. En ese espacio reducido, sin embargo, entra su capital, Buenos Aires, que es la única gran ciudad de todo el mapa. Del lado uruguayo, en cambio, no aparece Montevideo, situado donde también debería aparecer la faltante desembocadura del río en el Atlántico.

Las ciudades de ambas bandas, unidas por otra diagonal imaginaria que cruza el río, que en otros mapas menos ficcionales es la Barra del Farallón, son Buenos Aires y Colonia. Ese, desplazado hacia el norte, entre Tigre y los pueblos de la desembocadura del Uruguay, es uno de los ejes de este mundo en el que faltan las denominaciones nacionales y que por eso puede ignorar la jerarquía administrativa de los espacios y remplazarla por otra, que es la que delimitan los recorridos de los personajes entre los puntos del mapa. La representación espacial que hacen las novelas, como sostiene Bulson (2007), también es una respuesta a cuestiones culturales, políticas y económicas de su tiempo; en este caso, el mapa recorta una región que dialoga con una tradición literaria y con un contexto de debate en torno a la integración del Cono Sur en organismos y agrupaciones supranacionales a principios del siglo XXI y de reevaluación de las identidades nacionales en un contexto más amplio.⁴⁹

El mapa al comienzo de la novela funda un espacio. El recorte, que resignifica los elementos referenciales sin cambiarlos de lugar, hace aparecer un blanco que ocupa la ficción que comienza. La región es una *terra incognita* como las que estudia Carla Lois (2018) desde la geografía y la cartografía. El término no solo se refiere a lo que aún no se conoce sino a

lo ignorado, lo inexplorado, lo supuesto, lo mal conocido, lo plausible, lo verosímil, lo increíble, lo esperado, lo deseado, lo buscado, lo que está más allá del horizonte (el *plus ultra*), lo otro, lo diferente, lo proyectado, lo anticipado, lo inconsciente, lo extranjero, la exterioridad. (23)

Esa multiplicidad de sentidos hace posible que existan mapas de esas tierras, que la llevan a preguntarse por la participación de las imágenes “en las prácticas de producción de conocimiento sobre geografías imaginadas y prefiguradas como incógnitas” (27). Propongo adaptar el interrogante a la literatura: cómo participa el mapa literario de las prácticas de

⁴⁹ Guerrero (2010) se dedica específicamente a este diálogo en su estudio sobre la literatura producida en el período en el ámbito del MERCOSUR. La disputa por el trazado de la frontera entre Argentina y Uruguay queda relegada por este enfoque regional, lo que también es una forma de intervenir sobre la cuestión.

producción de ficción y, específicamente, de una región imaginada, incógnita en tanto está en proceso de ser inventada. Si los mapas de territorios reales producen lugares porque permiten imaginarlos, los de la ficción –cualquiera sea el estatus o la procedencia de los elementos con los que se construyen– producen un espacio literario sobre el que realizan las mismas operaciones que los otros: permiten visualizar en una sola imagen la totalidad del territorio en el que se desarrolla la ficción, aportan información y jerarquizan sus puntos a través del código.

La función del mapa como invención de la región y apertura de la narración por venir está codificada en la estética del mapa. Un recorrido por algunos textos cartográficos del pasado sugiere asociaciones que, a la manera de los precursores que Borges le asigna a Kafka, son efecto de “el azar de los libros” (2010: 107), una lectura que le da sentido al lugar del mapa en el texto y en la construcción de la región. Las imágenes se inscriben en tradiciones de representación que permiten leer en ellas más de lo que muestran explícitamente. En un análisis sobre lo que llama “cartographic cinema”, que designa las diferentes formas en que las películas usan o asimilan los mapas, Tom Conley (2007) señala que los mapas que se incorporan al plano hacen visible el archivo, funcionan como una cita o una nota al pie y una puesta en abismo que revela cómo está hecha la película. Esto es lo que intento ver en el mapa de *Tres muescas en mi carabina*.

Lo que primero llama la atención son las ilustraciones. Árboles, palmeras y aves se reparten por la tierra, cada ciudad está marcada por un pequeño conjunto de construcciones que aluden a sus diferentes tamaños y estilos arquitectónicos –casitas de techos de tejas en Colonia o Carmelo, rascacielos en Buenos Aires. En el río, un pez más grande que las palmeras abre la boca mirando a la costa uruguaya; más abajo, hacia la desembocadura invisible, un barco se dirige hacia la costa argentina rodeado de algunas gaviotas. Lo que para la cartografía es decorativo se carga de sentido en la ficción. La orientación del navío hacia un lado y del pez hacia el otro, por ejemplo, cierra el espacio de representación y el límite de la región. Si mapear es fundar porque el recorte sobre un territorio reconocible inventa un espacio literario; la estética señala este funcionamiento mediante la relación que establece con los mapas de la época de los viajes de descubrimiento y de la expansión ultramarina de Europa, cuando la cartografía cumplía la función de proyectar e inventar

espacios.⁵⁰ Si es habitual que los mapas incorporados a la ficción imiten la estética y las convenciones cartográficas que se atribuyen a la época en que se sitúa la historia –muchas veces de manera estereotipada–, el anacronismo en el que incurre Domínguez al usar un estilo semejante al del siglo XVI para una historia que empieza a finales del siglo XIX introduce una variación: el mapa no ilustra el universo narrativo sino que revela la operación fundacional.

Los mapas pictográficos pertenecen a una tradición anterior a la racionalización científica del siglo XVIII. En ellos, pueden coexistir las formas de representación que distingue Ptolomeo en su *Geografía*: la conmensuración o aspecto matemático y los aspectos descriptivos o corográficos. A partir de esa diferencia, Svetlana Alpers (1987) establece una relación entre mapas y arte figurativo como representaciones del mundo en una superficie. La dualidad entre proyectar la totalidad y describir lo particular sostiene el modo en que el mapa funciona en la novela. Mientras el conjunto delimita la región, cada elemento corográfico, sin dejar de ser un indicador, establece una relación con dos géneros pictóricos descriptivos: el paisaje cartográfico y la vista topográfica.⁵¹ Los elementos figurativos en el mapa de *Tres muestas en mi carabina* son también pequeñas vistas, no solo contienen información, sino que describen los puntos de la región, les atribuyen características y sentidos antes de darlos a conocer en la narración.

Más allá de estas referencias generales, hay tres modelos puntuales para el tipo de ilustración presente en este mapa. En primer lugar, el *Libro de navegación o Libro de las Materias Marinas* (Kitab-i Bahriye) que el navegante y cartógrafo turco Piri Reis (c.1470-1555) publica en 1525. Se trata de una reconstrucción de las costas del Mediterráneo y sus islas que incluye una serie de mapas del Nilo, su Delta, sus oasis y las ciudades costeras que comparte más de una semejanza con el mapa de la región rioplatense, exceptuando las técnicas gráficas y los materiales –los mapas de Reis son manuscritos y están coloreados con abundancia de dorados–: el lugar preponderante del río y los dibujos que aparecen sobre la costa –los pequeños conjuntos de construcciones para indicar asentamientos y la vegetación– por contraposición al blanco que se extiende más allá, en una tierra vacía de información e ilustraciones (Imagen 2). Si la diferencia entre la costa y tierra adentro señala la distribución

⁵⁰ El mapa no necesariamente sucede al relevamiento topográfico. Es frecuente que suceda al revés; que el mapa sea el proyecto de fundación, conquista, apropiación. Cfr. Rama (2004).

⁵¹ Sobre la configuración del paisaje con estos formatos, ver más adelante, el capítulo 6 y Penhos (2005).

espacial de los dos textos, los árboles implican una caracterización. Las palmeras de Reis, que usa diferentes códigos de representación para los mapas de la costa egipcia, turca y del resto de Europa,⁵² forman parte de la construcción del imaginario oriental con que dialogan las representaciones porteñas sobre Uruguay, en las que también hay palmeras. El mapa de Domínguez, en cambio, las desplaza al delta de Tigre, del lado argentino. La vegetación establece las diferencias regionales del mismo modo que las construcciones, mediante el equilibrio entre convención y descripción. Las ilustraciones, como pequeñas vistas, distribuyen palmeras, sauces y ceibos en el espacio; no se limitan a la referencialidad del ícono, sino que establecen las diferencias internas. Como en la definición de Sarlo (2016) mencionada antes, la región es una geografía y una botánica.



Imagen 2. Mapa del río Nilo con varios oasis a cada lado.
Walters Art Museum.

⁵² La variación del código destaca las construcciones, que tienen valor referencial y descriptivo. El trazado de la costa, que también es diferente, parece más ligado a la formación del imaginario local.

En segundo lugar, los mapas ilustrados propios de dos tradiciones cartográficas fundamentales: las cartas portulanas y la francesa Escuela de Dieppe de mediados del XVI (Imagen 3). Ambas invierten la jerarquía de los espacios del libro de Reis: la tierra está cubierta de ilustraciones porque el mar está ocupado por la información relevante, los puertos y los accidentes costeros trazados en su aspecto matemático y no corográfico, según la distinción ptolemaica. Los portulanos son mapas hechos para orientar a los navegantes italianos, catalanes y portugueses en sus viajes de exploración;⁵³ de ellos toman los de Dieppe la información y la estética con un uso más ornamental que práctico. El mapa ficcional retiene la centralidad del agua, aunque borre las líneas de navegación, y las orillas terrestres, donde estaba lo conocido por los exploradores y donde los personajes se desplazan sin adentrarse en tierra firme.

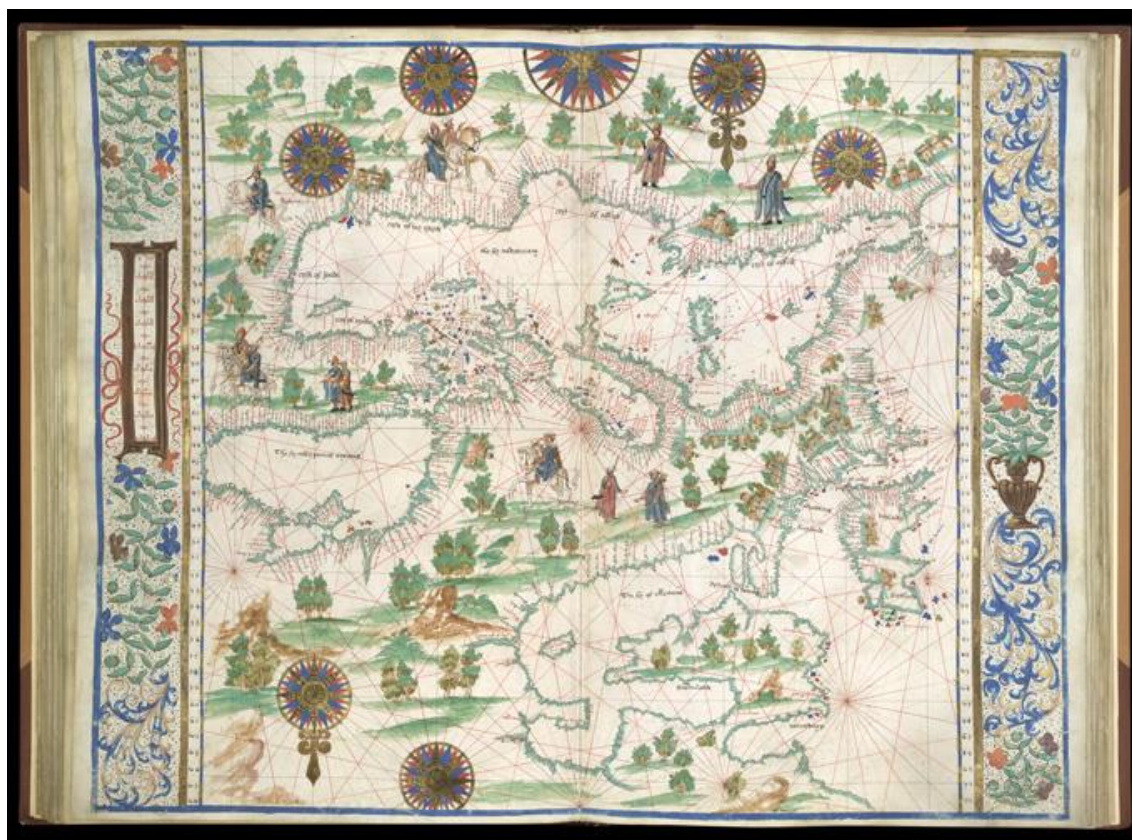


Imagen 3. John Rotz. *Book of Idrography* (1542). Escuela de Dieppe. British Library.

A esta estética y estos fines de exploración, descubrimiento y difusión pertenece la *Descriptionis Ptolemaicae augmentum* (1597) de Cornelius van Wytfliet (1550-1597), una de

⁵³ En su *General Cartography* (1948), Erwin Raisz ubica el origen de la cartografía en la navegación. Los primeros mapas son de islas, sus interconexiones y la dirección de las olas de unas a otras.

las primeras colecciones de mapas de las Américas en la que se incluye el mapa más antiguo de la zona del Río de la Plata (Imagen 4). Aunque imperfecto en información, la carta se destaca por la atención a los ríos, las islas que ubica sobre ellos y las construcciones y árboles que completan la descripción terrestre. Incluso la tipografía guarda importantes semejanzas con la que utiliza el mapa de *Tres muescas en mi carabina* que, a través de este precursor, se asocia a otro momento inaugural de la representación regional.

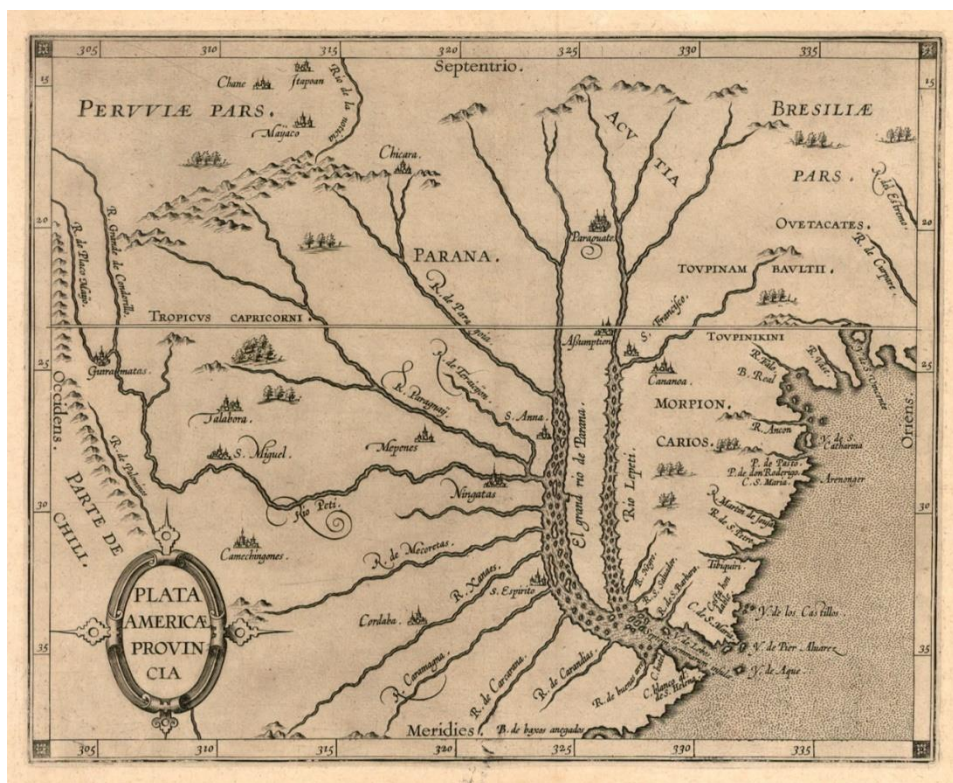


Imagen 4. Cornelius van Wytfliet. "Plata Americae Provincia" (1597). Memoria Chilena.

La última referencia es la asociación más inmediata del mapa ficcional: el plano decorativo y turístico de Colonia, icónico de la ciudad que forma parte de la región (Imagen 5). La imagen presenta la tierra cubierta de referencias en claro contraste con la cartografía portuguesa, cercana a los portulanos por el tipo de información que contiene y su distribución, a la que remite en el uso de la lengua y los topónimos, por las ilustraciones que ocupan el Río de la Plata, aunque despojadas de su función práctica: la rosa de los vientos, sus líneas de dirección y los barcos. Más que una tradición cartográfica, este precursor caracteriza la región a partir del imaginario de su centro urbano, fundado por portugueses y eje de la disputa por el territorio de la Banda Oriental; también, por el vaciamiento del agua, característico de la representación regional. El mapa de *Tres muescas en mi carabina* borra

equitativamente las referencias: no hay líneas de dirección en el río ni atractivos turísticos en tierra. No guía la navegación ni el itinerario turístico ni la lectura, como los que analiza Bulson (2007), sino que demarca los límites de la región que la novela ocupa con itinerarios, paisajes y relatos. Sin embargo, la estética y el “código” son similares: casas, iglesias, palmeras funcionan como íconos que no solo remiten al espacio, sino a la relación entre los mapas como textos o imágenes. Ambos llaman la atención sobre la identificación y reconocimiento que producen todos los mapas. Al perder otras propiedades, enfatizan la construcción de la imagen de la región sobre la que proponen recorridos turísticos y narrativos.



Imagen 5. Plano de la Colonia del Sacramento

La otra tradición cartográfica corresponde a los mapas literarios. La mayoría tiene el aspecto de los antiguos. En parte, porque resultan más atractivos a la vista y son más fáciles de leer, por la distancia menor entre el código y su referencia. Además, porque remiten a un momento de la historia de la cartografía en que la imaginación no estaba reñida con la ciencia, sino que completaba lo que era inaccesible, esa “imaginación realizante” con que Lois (2018) sintetiza la capacidad de la disciplina para trasladar la imagen a lo real; el mapa como ficción cartográfica. Un punto intermedio entre cartografía y literatura es el mapa que Ruy Díaz de Guzmán incluye en *La Argentina* (1612) que, de acuerdo con El Jaber (2011), es el primero

de la región del Río de la Plata y, además, elaborado por un mestizo. La operación fundacional y el lugar de enunciación se trasladan al mapa de la novela de Domínguez, que recorta una región diferente con el mismo nombre desde una posición enunciativa que comparte la ambigüedad del mestizo: el rioplatense como quien no pertenece del todo a ninguna de las dos orillas. Un tercer punto de contacto es lo que ubica al mapa de Ruy Díaz entre la representación y la ficción: la inclusión de la ciudad legendaria de los Césares a la par de las otras referencias que agregan información a la historia escrita. La Juncal no es una leyenda, pero sí una referencia más literaria que geográfica, que Domínguez incluye en pie de igualdad jerárquica con los otros espacios señalados.



Imagen 6. Mapa de Utopía. Grabado de la edición de 1516.

En una obra monumental y literalmente ilustrativa, por la inmensidad del archivo gráfico que despliega, aunque poco académica, Huw Lewis Jones y Brian Sibley (2018) sostienen que el primer mapa literario de una tierra inexistente incluido en una obra de algo parecido a la ficción –esto es, aparte de la Biblia– es el de *Utopía*, de Tomás Moro. Existe una primera versión en la edición de 1516 (Imagen 6) y una reelaboración hecha por Ambrosius Holbein en 1518. El mapa de Domínguez está mucho más cerca del primero por la simplicidad del trazo.⁵⁴ La referencia es significativa porque Utopía es una isla, como la Juncal –aunque el mapa sea de la región donde está la isla y

no del espacio insular en sí mismo–,

y porque apunta al momento fundacional de la tradición utópica occidental. Esta relación invita a preguntarse por el carácter utópico de la Juncal y por la relación entre la isla y la región: en qué medida la novela inventa uno u otro y cuál define al otro. Los dos mapas de

⁵⁴ El mapa del Wessex, de Thomas Hardy, tiene una estética similar, pero es probable que la semejanza se deba a la referencia común.

Utopía comparten con el de Domínguez los elementos tomados de la cartografía de la época, que se vuelven marcas de este tipo de ilustraciones incluso mucho después de ser arrasados por el cambio de paradigma en la disciplina: el barco en el agua y las construcciones que codifican las instituciones y los espacios terrestres.

Los mapas de *Viajes de Gulliver* (1726), que insertan islas imaginarias en una geografía real, establecen la convención de los mapas en los libros de viaje, antes de las novelas de aventura, de acuerdo con Lewis Jones y Sibley (2018). En ellos aparecen los peces y los barcos en el agua, las líneas simples, los grandes espacios en blanco abiertos a la exploración y a la imaginación (Imagen 7). Más adelante, *La isla del tesoro* (1883) de R. L. Stevenson repite el esquema gráfico en una isla que invita a la aventura. De esa tradición se valen las sagas, desde *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien o *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis —no casualmente un estudioso de la tradición medieval abundante en mapas fantasiosos—⁵⁵ hasta otros productos de menor estatus literario. En estos textos, los espacios ficcionales mapeados son mundos enteros que no tienen inserción posible en el mundo conocido. Sin embargo, Domínguez comparte con ellos la fundación de un espacio ficcional y el funcionamiento que Jules Zanger (1982) compara con un tablero de juego, el mapa como espacio en blanco que espera el trazado de los recorridos ficcionales.⁵⁶

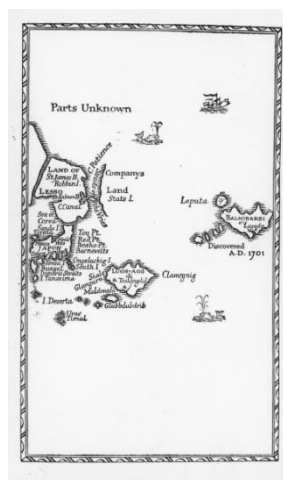


Imagen 7. Mapa de Balnibarbi. *Viajes de Gulliver* (1726).

Con ese vacío de narración, el mapa de *Tres muescas en mi carabina* establece la diferencia, la discontinuidad, con el mapa de Yoknapatawpha, una referencia esperable por el lugar de Faulkner en la literatura latinoamericana y específicamente en la de Onetti, que es parte del canon personal de Domínguez. Existen dos versiones hechas por Faulkner. La primera, para la contratapa de *Absalom, Absalom!* en 1936 (Imagen 8); la segunda, en 1947 para *Portable Faulkner*, el libro de Malcolm Cowley sobre su obra. En ambos, las marcas en el espacio remiten a los episodios de la ficción porque

⁵⁵ El primer mapa de Tolkien aparece en *El Hobbit* (1937); el de Narnia fue hecho por Pauline Baynes para el segundo volumen de la saga, *El Príncipe Caspian* (1951).

⁵⁶ Algunos mapas incorporan la narración a la imagen: el mapa del mundo que acompaña la cuarta reimposición de *Robinson Crusoe* (1719), en el que aparecen trazados los viajes de Robinson; el de Yoknapatawpha y el mencionado *Patrick O'Brian Mapping Project* (ver n.9).

fueron hechos después de los primeros textos sobre el condado, cuando ya tenía una historia.⁵⁷ En *La vida breve*, de Onetti, hay dos mapas, pero ninguno es visible –esta es su discontinuidad. Brausen compra uno para llegar de Buenos Aires a Santa María y dibuja otro con las calles y la plaza del pueblo, que después destruye. Los dos son materiales del proceso de descubrimiento y fundación del espacio que se desechan cuando está completo. El mapa de *Tres muescas en mi carabina* funciona al revés y, de alguna manera, vuelve a la idea de

Faulkner; es como el mapa de Yoknapatawpha antes de ser intervenido por las marcas rojas: los recorridos de sus personajes pueden trazarse sobre él porque está formado por ellos.

El mapa de *Utopía* carece de marcas porque es la descripción de un orden sin devenir ni peripecia; los mapas-tablero son anteriores a las historias a partir de las que el lector tiene que reponer las conexiones entre sus puntos. Estos mapas y el de Domínguez construyen espacios marcados solo por la nomenclatura y las ilustraciones que, como en los antiguos, disimulan la ausencia de exploración. Si en geografía, como dice Lois (2018), lo desconocido

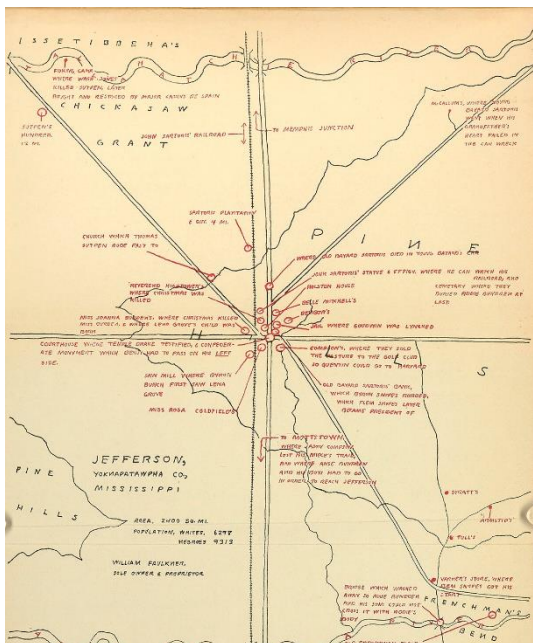


Imagen 8. Mapa de Yoknapatawpha de Absalom, Absalom! (1936)

entraña una propuesta de producción de saberes; en el comienzo de la novela, anuncia la producción de ficción.

Trazos en el territorio de la región

La narración es la segunda entrada a la región. Si es cierto que el mapa no es el territorio, tampoco es la historia completa.⁵⁸ En la escena inicial, Enrique, que está a punto

⁵⁷ Existen otras versiones anteriores no publicadas. Una diferencia importante es que el mapa de Faulkner no tiene bordes, como si el espacio ficcional pudiera crecer ante la ausencia de otros espacios alrededor, mientras que el límite es el recurso principal que explota Domínguez para establecer una identidad hacia adentro de la región y una continuidad con el afuera ocupado por referentes reales.

⁵⁸ La frase tiene su origen en “A Non-Aristotelian System and its Necessity for Rigour in Mathematics and Physics” (1931) de Alfred Korzybski. Sin embargo, no solo ha pasado a formar parte de un acervo común de referencias y frases hechas, sino que motiva dos pasajes de la literatura: el mapa a escala 1:1 que se superpone

de crear la Juncal, aparece en el embarcadero de la salida del arroyo Las Vacas montado en una balandra. En ese punto del mapa, entre Carmelo y Nueva Palmira, los pueblos principales de la costa uruguaya en el orden narrativo de la novela, vive Gregorio, testigo de estos hechos y uno de los primeros intermediarios entre la isla y los pueblos de la costa, quien traslada lo que unos necesitan para sobrevivir y lo que los otros quieren saber. La escena es como los comienzos característicos de la narrativa de Onetti: un forastero llega y cambia el orden de las cosas. La diferencia es que las llegadas y partidas se multiplican y, así como los recorridos conectan los puntos del mapa, los motivos de cada viaje los definen. La región no es solo su representación convencional ni el recorte en el mapa, sino que implica el sistema de relaciones que se genera por lo que los personajes hacen con los puntos señalados en el mapa. Es decir, lo que no se identifica con la representación; el territorio, en términos de Ludmer (2010): la intersección de cuerpos en movimiento (entre sí, con el espacio y sus otros elementos) que ejercen una soberanía alternativa a las prácticas administrativas.

Las representaciones cartográficas están vinculadas a la necesidad de trasladarse de un lugar a otro; son producto de los itinerarios que se trazan sobre ellos y los modifican, como señala Estrella de Diego (2008). El mapa en blanco de *Tres muescas en mi carabina* y la novela que comienza inmediatamente después forman una oposición complementaria, como la que Michel de Certeau (2007) establece entre lugar y espacio en “Relatos de espacio”. Un lugar es el orden estable dentro del que se distribuyen los elementos. Un espacio, en cambio, es un lugar practicado que se define por el movimiento y la relación entre ellos. El espacio incluye la dimensión temporal como el mapa, según Calvino (2015), presupone la narración. A partir de esta diferencia, de Certeau plantea otra entre las formas de descripción espacial presentes en la oralidad cotidiana. En este ámbito, la proyección de la observación en el plano, que exhibe el producto del conocimiento –el mapa–, se opone al itinerario, una serie de operaciones discursivas o el relato de la producción de conocimiento. Sobre la teoría que elabora de Certeau se puede hacer una operación similar a la que hice sobre las *terrae incognitae* que define Lois (2018). Si se reemplaza “conocimiento” por “región literaria”, la oposición da cuenta de las formas de representación que la novela pone en juego: un relato ficcional, que produce el espacio de la isla Juncal y los pueblos que la

al territorio en *Sylvia y Bruno* (1893), de Lewis Carroll, y la réplica de Borges en “Del rigor en la ciencia” (*El hacedor*, 1960).

rodean porque la acción de los personajes los descubre, relaciona, organiza, y el mapa que exterioriza el producto de esa operación.

Tres muescas en mi carabina está formada por trayectorias espaciales que seleccionan y conectan lugares: los itinerarios de la novela son el relato de la producción del espacio regional. Los pueblos de la costa resuelven las cuestiones prácticas imposibles en la isla. De Carmelo, que prospera hacia 1880 con el envío a Buenos Aires de cuero, grasa, ladrillos y adoquines para las calles de sus primeros barrios, vienen las provisiones, el sombrero de Enrique, la dinamita para abrir un canal a través de la isla, los vestidos para ir a los bailes, los vitrales para la bóveda que aspira a tener Julia en el cementerio, que también está en el pueblo, igual que el banco donde deposita el dinero que gana con el contrabando; allí venden los membrillos, naranjas y pescados que produce la isla; visitan al médico Ernesto Castellano y desde allí viaja el cura Alfredo, que pretende llevarse a la primera generación de hijos, y el juez de paz, que manda un escrito a Colonia sobre la jurisdicción de la isla. Nueva Palmira, más al norte, tiene una conexión menor y los viajes, algo de ilícito, de búsqueda de anonimato: allí están los bailes en los que Julia busca hombres para poblar la isla y hasta allí viajan dos de sus hermanos menores para mandarle a escondidas una carta a su madre. Los pueblos garantizan el acceso a lo que es necesario para la supervivencia y la integración a la sociedad –alimentos, médicos, correo, sociabilidad extra-familiar–; los bienes suntuarios que la isla no produce y las instituciones con las que siempre está en tensión.

Los pueblos y la isla comparten economía, historia, prácticas, una identidad que se reparte entre “hombres de la costa” y “del campo” (Domínguez, 2002b: 16). El orden que componen es autosustentable, podría ser una región en sí misma. Sin embargo, el recorte continúa hacia la otra orilla y hacia el sudeste, por el curso del Plata. En ese espacio mayor están las ciudades y el Delta, que se relacionan de otra manera con la región. Buenos Aires y Montevideo pertenecen a un orden administrativo diferente y, en la tradición regionalista, se enfrentan con los pueblos. La oposición constitutiva de la región es visible en el mapa gráfico y en el que trazan los itinerarios de los personajes. Ninguna de las ciudades es escenario narrativo; Montevideo ni siquiera aparece en el mapa inicial y las altas torres de Buenos Aires –opuestas a las casas de hasta dos plantas de los pueblos– están relegadas a la marginalidad del extremo inferior izquierdo, que invierte su centralidad en el orden administrativo nacional.

A pesar del contraste entre el lugar asignado a una y otra ciudad, Montevideo se integra a los itinerarios de los personajes ante circunstancias extremas. La ciudad uruguaya es el lugar de origen del médico Castellano, afincado en Carmelo “cuando también él tuvo un breve minuto valeroso arrojado contra lo desconocido” (Domínguez, 2002b: 41); de donde procede el técnico del gobierno que va a medir la isla y donde envían a María, la madre de todos los hijos de Enrique, porque solo allí están los conocimientos médicos necesarios para hacer algo con lo que se supone una enfermedad mental. Buenos Aires, en cambio, es solamente el lugar de origen de Valentín, el futuro compañero de Julia y padre de su primer hijo; un pasado del que reniega o al que se apela con desdén. Valentín es “el porteño vencido por las islas” (124), la prueba de que este otro mundo es más bravo, como la frontera norte de Borges. Él y Castellano hacen el mismo viaje; abandonan las ciudades por la aventura de lo desconocido.

En cambio, el viaje entre ciudades de las novelas del cruce no existe en la región. El único intercambio directo de una orilla a la otra, de Buenos Aires a San Juan, no a Montevideo, es la anécdota de un viaje en globo aerostático que integra la isla a la región como un lugar intermedio, de cruce, en un tiempo anterior a la fundación de Enrique. Por lo general, entre Juncal y las capitales de las dos orillas median ciudades menores: Carmelo y Tigre. La diferencia jerárquica de esta última está cifrada en el tamaño ligeramente menor del conjunto de casas bajas que la representa en el mapa y en la escena que la define con palabras:

Comenzaban a llegar a las ocho de la mañana y poco después el puerto de frutos del Tigre hervía de artesanos del junco y la madera, carros de verduleros con sus caballos percherones hociqueando el pasto, automóviles de grandes faros cromados, vendedores de pasteles y música de acordeón, jugadores de tómbola, hombres lanzallamas y borrachos tempranos, pitucos que no bajaban del coche mientras sus siervas hacían bromas con los puesteros; la gente reunida en busca de diversión y la brisa del río, agobiada por el calor del verano. (Domínguez: 2002b: 26)

Tigre es el lugar de entrada y salida de la región. Allí, los hijos de Julia, que forman la segunda generación de la Juncal, venden sus productos cuando consiguen una embarcación que les permite hacer viajes más largos, lo que representa un progreso frente al comercio con Carmelo. También permite el intercambio humano, transitorio o definitivo, la importación de pobladores junto con los bienes materiales. Frente a los “pitucos que no bajaban del coche”, está Valentín, porteño de una familia venida a menos que hace de Tigre un lugar

donde ponerse en sintonía con su nueva situación económica en un “vagabundeo que lo había llevado al puerto, un domingo y otro, para romper la educación de colegios caros contra el pico de una damajuana pasada de mano en mano, entre feriantes y desconocidos” (31).

Aunque existe una tradición de Tigre como recreo de las clases acomodadas, de los clubes náuticos que todavía son espacios relevantes de sociabilidad en *Los naufragos*, las prácticas de Valentín en esta novela seleccionan la zona del puerto como lugar de marginalidad –social, espacial– y de tránsito hacia geografías y formas de vida que la radicalizan. Valentín se corre de la orilla al agua, cambia de espacio para cambiar de vida. El contrabando es la actividad por excelencia de esa región literaria, de Haroldo Conti a Marcelo Cohen. Como si cada río tuviera su actividad y su identidad característica –como si cada uno fuera una microrregión–, en *Tres muescas en mi carabina* las formas alternativas del comercio bajan por el Uruguay, donde circulan ladrones de madera que levantan los montes de las islas, y recalán en el delta entrerriano, donde vive la Marica Fernández, personaje legendario del pasado remoto del padre de Enrique, el primero que llega a la región a cambiar una vida por otra en un tiempo anterior a la cronología de la novela. Si los primeros son contrabandistas que sobreviven como pueden a la región acuática, como en *Sudeste*, de Conti, la Marica y los hombres que viven con ella son piratas, el prototipo de la economía ilegal.

Domínguez toma distancia de esta tradición porque integra el Delta, sus representaciones y su economía a una región más amplia. El comienzo reconoce el pasado como punto de partida y propone una bifurcación. Las islas y los piratas son el pasado de la familia Lanfranconi, que en el presente inventa y ocupa otro espacio y se incorpora a una trama y una economía también diferentes. Si, para Valentín, “la Juncal podía ser un puente apropiado para sus negocios con Uruguay” (Domínguez, 2002b: 81), el contrabando de partes de tractores y la circulación de judíos durante la Segunda Guerra y de nazis después –con una lógica que desconoce cualquier toma de posición frente a conflictos que acontecen muy lejos de la región– produce la región completa: el Delta, las dos orillas del Plata y la Juncal, su punto intermedio. El comercio va de la costa oriental a la Juncal, cruza el río Uruguay hacia la Argentina y llega a Buenos Aires; los exiliados, cuyos itinerarios no difieren entre sí, integran a Carmelo al circuito; pasan algunas noches en el Hotel Oriental para después ir a la Juncal y entrar a Buenos Aires por el Delta. Como la circulación ilegal de bienes y personas, la narración pasa por el Delta sin detenerse. Domínguez se desplaza de esta

tradición siguiendo el curso del Plata hacia el sur y hacia el este: incluye Uruguay y desemboca en el mar.

La región también se delimita por lo que queda afuera, lo que no figura en el mapa y solo existe como referencia a espacios remotos hacia donde los personajes huyen cuando salen del universo narrativo o desde donde llegan a él para cambiar la trama de sus vidas. La pareja de fundadores viene de afuera. Enrique llega al río en busca de su padre desde el pueblo italiano de Como. María hace un itinerario menos directo desde una *fazenda* en Brasil hacia Salto y luego a Nueva Palmira, donde conoce a Enrique, que la lleva a la isla. La frontera norte, como en Borges, está fuera de la ley y del orden del mapa: Castellano huye a Salto cuando deja embarazada a su amante; Josefina, la hermana de Julia, aparece en Nueva Helvecia después de fugarse de una relación con su hermano y Ramón y Federica, el compañero y la sobrina de Julia, huyen hacia Fray Bentos.

Estas fugas no difieren en sus objetivos de la de Castellano a Carmelo o la de Valentín al Delta o, incluso, la de Enrique a la Juncal, aunque cambien los puntos de origen y destino. La identidad de los espacios deriva de su posición regional y los usos que los personajes hacen de ellos. De la misma manera, la marginalidad de los personajes no depende de la conducta ilícita, sino de la elección de destinos externos al universo narrativo, donde se sustraen a la ficción porque salen de la región centrada en el Plata. Nueva Helvecia está en la órbita de Colonia, pero tierra adentro, mientras que Salto y Fray Bentos están más al norte que la región, sobre el Uruguay, con más relación con Brasil que con Argentina.⁵⁹ Las fugas de los personajes definen el espacio y son definidas por él.

La región es rioplatense en un sentido literal; el río ocupa una posición central que invierte su ausencia de la tradición cultural y confronta con la imposibilidad de ser región de los espacios acuáticos que advierte Steinberg (2013). Si es cierto, como sostiene Guerrero (2010), que la leyenda de Andrés Lanfranconi, el padre de Enrique, precede y sostiene la fundación de la Juncal, lo hace sobre la centralidad del agua, que está presente en todos los proyectos que emprende en diferentes etapas de su vida: navega con el Almirante Brown, con quien pelea contra los portugueses en 1827, reaparece del lado de la marina francesa en Martín García en 1838, pelea con Garibaldi contra Rosas en el 41 y participa en el sitio de Montevideo en el 43 y del bloqueo inglés al puerto de Buenos Aires en el 45; entre aventuras

⁵⁹Domínguez le dedica a la zona el libro de crónicas *El Norte profundo* (2004).

militares, es práctico en el Delta, piloto y vuelve a Como con la idea de fundar un astillero cuyo fracaso lo devuelve a las islas, donde se hace pirata con la Marica Fernández. Servicio, trabajo, producción, contrabando; Andrés hace todo lo que se puede hacer en barco desde que llega a la región cruzando el Atlántico a bordo de uno, que hay que imaginar similar al que, en el mapa inicial, constituye el único signo de un mundo externo a los bordes del dibujo. Su leyenda es el relato fundacional que define la isla; una historia que Enrique le cuenta a su primogénita Julia y que ella le trasmite a su descendencia. La región es el agua y su invención o delimitación consiste en la creación de espacios que la hagan habitable. La costa y la isla, los pueblos y la Juncal, se oponen por su naturaleza –isla, tierra firme–, por su orden jurídico y por su inscripción nacional, pero se parecen por sus prácticas sociales y económicas ligadas al río; esos espacios forman el sistema de relaciones al que llamo región.

En principio hay un río: habitar la frontera en isla Juncal

En *Tres muescas en mi carabina*, Carlos María Domínguez construye una región literaria mediante la apropiación ficcional de los puntos oscuros del mapa. La novela funda la región con la construcción de una isla a partir de un banco de arena, los sedimentos que deja el río y la fuerza de la voluntad de Enrique Lanfranconi; la formación de la isla es el comienzo de esta zona de la narrativa de Domínguez que le da entidad literaria a la Juncal y crea una región en torno a ella a partir del recorte, reorganización y jerarquización de espacios realmente existentes. A la reivindicación del pago chico que es presupuesto del regionalismo, le agrega una selección territorial que excede las fronteras nacionales y las delimitaciones regionales convencionales. Por eso el mapa, que es un dispositivo de reconocimiento pero también de organización y producción del espacio geográfico, al principio del texto. Enrique Foffani (2012) piensa esa relación entre el mapa y el territorio ficcional en la literatura rioplatense a partir de Juan Carlos Onetti y Juan José Saer. El primero, dice, inventa a partir de elementos dispersos de la realidad y hace coexistir Santa María con las ciudades que tienen un referente en el mapa sin superponerlo a ellas. Saer funda una zona que se encuentra en el mapa, delimita dentro de él y altera algunos de sus elementos para que no sea reconocible.⁶⁰ La región de Domínguez difiere de los espacios de Onetti por la superposición, incluso la

⁶⁰ De acuerdo con Foffani, Faulkner es un antecedente en términos estrictamente cronológicos, no por linaje. Yoknapatawpha se construye mediante el traslado del referente a la ficción.

identificación, con la realidad, y de la zona de Saer porque busca el reconocimiento –como hacen evidente el mapa y sus topónimos– para recién después alterar la cara visible de la realidad mediante un procedimiento inverso que no busca esconder, diluir la realidad, sino mostrar lo invisibilizado.⁶¹

Sin embargo, los tres proyectos literarios involucran la producción de espacios que sostienen relaciones diversas con la referencialidad. Comparten, también, la centralidad del río como elemento geográfico que define la región porque le sirve de límite y la caracteriza. El río de Domínguez, sin embargo, se diferencia de los otros porque tiene un referente que enfatiza mediante el uso de la toponimia y la representación visual. Si el de Saer evoca el Paraná pero no lleva su nombre, el de Onetti es suficientemente ambiguo para ser uno, otro, un tercero o todos a la vez:

un río ancho, un río angosto, un río solitario y amenazante donde se reflejaban apresuradas las nubes de la tormenta; un río con embarcaciones empavesadas, multitudes con traje de fiesta en las orillas y un barco de ruedas que montaba la corriente con un cargamento de maderas y barriles. (Onetti, 1971: 20-21)⁶²

El mapa inicial condensa la ficción que empieza después: el río está en el medio, ocupa un lugar central pero está mucho menos cargado de signos que la tierra. El mapa muestra la diferencia entre las dos formas cartográficas del blanco que emplea Lois (2018). En su totalidad, está en blanco (*blank*, dice Lois), disponible para la escritura y el trazado de itinerarios. El río, en cambio, es un blanco, un vacío de representación interrumpido solamente por el pez y el barco –motivos decorativos– y la Juncal. La isla resuelve el mismo problema cartográfico que los otros dos signos; los tres cubren el vacío, interrumpen el blanco. De acuerdo con Lois (2018), las islas acaparan la representación en los territorios acuáticos porque se pueden delimitar frente a la dificultad para captar, comprender y cartografiar el mar –la inmensidad acuática, el río como mar en este caso. Las islas cumplen otra función tranquilizadora: como fragmento de tierra en la inmensidad acuática, son un refugio para los navegantes. Las otras marcas, en cambio, son signos convencionales que señalan la presencia de masas de agua y llenan el vacío del plano. En el lenguaje de este mapa

⁶¹ Se trata de un procedimiento característico de las crónicas que está presente en los libros de Domínguez *Escrito en el agua*, *Las puertas de la tierra* y *El Norte profundo*.

⁶² Fernando Ainsa (2006) sostiene que el río que pasa por Santa María es el Uruguay porque intenta hacer una reivindicación nacional sobre Onetti, sus textos, su espacio narrativo. La ambigüedad de la localización es parte de la construcción espacial de Onetti que se pierde al tratar de identificarlo.

en particular, sin embargo, las tres funcionan juntas para homologar el Plata con el mar por contraposición con los otros ríos que este y otros mapas representan como líneas que no dejan lugar para la incorporación de íconos o motivos decorativos ni para la demarcación de sus islas; no producen un blanco que sea superficie de representación e imaginación. En el mapa y en la novela falta el mar, aunque el barco parezca venir de ahí como vino Enrique y antes su padre Andrés. En su remplazo, el Río de la Plata es la gran extensión de agua donde se navega, se naufraga, se descubren islas; la *terra incognita* de la aventura de descubrimiento y fundación.

La pregunta sobre la región de Domínguez es cómo se escribe el Río de la Plata, un río que “hace horizonte” (Silvestri, 2018), sin orillas, como lo llama Juan José Saer en el “tratado imaginario” en el que plantea el mismo problema: la falta de “aquello que, en la configuración de todos los ríos, descansa la mirada y tranquiliza, completando la idea, el arquetipo de la noción misma de ‘río’: la orilla opuesta”. Lo que diferencia el Plata de “los ríos normales” en los que “el horizonte *cae* detrás de la orilla opuesta” (Saer, 1991: 30) lo asemeja al mar y caracteriza su inscripción en la literatura y la construcción de la región. Cuando Domínguez comenta el ensayo de Saer junto con otros textos del canon argentino sobre el río en el “Prólogo” de sus *Escritos en el agua*, critica la atención exclusiva que le presta el santafesino a la orilla argentina. La invisibilidad de la otra orilla para el ojo desnudo parece impedir la continuidad. En esa tradición, el río es una frontera que funciona como límite frente a algo diferente que, si en este caso no merece consideración, en las novelas del capítulo anterior es objeto de una mirada exotista. En la literatura de Domínguez, el río no deja de ser una frontera, pero no divide los países, sino que es una zona de contacto entre ellos; un espacio que se habita más que una línea que se cruza.

La densidad que adquiere el río en la región que propone Domínguez es material –el espacio que ocupa entre las orillas– y simbólica –las identidades y representaciones mutuas que define. Si en el mapa la Juncal es la única isla que interrumpe el vacío, la descripción verbal multiplica las tierras emergentes que lo hacen cartografiable y habitable:

En el norte había muchas islas de montes cerrados, buena caza y altos albardones, donde convivían colonos, obreros del carbón, cazadores de nutrias y piratas, sobre una frontera ambigua que movía los canales de lugar para martirio de las autoridades uruguayas y argentinas, obligadas a trazar un límite sobre las aguas que separaban, como cualquier río, dos orillas, y por fatalidad de la política, dos países. (2002b: 16)

La cita señala una ambigüedad; las islas hacen que el río sea habitable porque le dan las características naturales, poblacionales y económicas de la tierra, pero son inestables como el agua; se mueven y reorganizan el espacio haciendo imposible fijar una representación y trazar una frontera política. La novela recupera la discusión que por los años en que se sitúa la primera parte del relato, la década de 1880, adquiere proporciones de conflicto internacional a través del discurso de Emilio Mitre que aparece incrustado en la trama ficcional como una lectura del diario en el bar La prosperidad de Nueva Palmira, uno de los espacios del pueblo por donde circulan la palabra y la información.⁶³

Las orillas comparten esta dificultad para aceptar las delimitaciones administrativas porque, aunque permanezcan en su sitio, conservan la ambigüedad nacional que produce el intercambio cotidiano con el país vecino. En el tono declarativo que permiten las crónicas, ese lugar le corresponde a Colonia aunque se extienda a todos los otros territorios marginales de la costa y las islas a los que se refiere el título del libro: “una frontera indisociable del río, aunque marginal a ambas capitales del Plata” (2002a: 9). En *Tres muescas en mi carabina*, la isla cumple esta función: es el centro de la región donde se hace visible el rechazo a los criterios nacionales que la caracterizan. Aunque los habitantes del pueblo defiendan un criterio nacional, incluso nacionalista de soberanía uruguaya sobre el río y después sobre la Juncal, el desarrollo de una sociedad isleña en el límite entre los dos países implica la creación de una identidad común diferenciada de la argentina y la uruguaya.

Los habitantes de la región resuelven el conflicto geopolítico entre los dos países inventándose otra identidad, otra pertenencia, otro orden social. Si en un principio Enrique es “un hombre que llevaba el Uruguay al río como si tirara de una frontera invisible” (2002b: 72), objeto de reivindicación nacionalista durante la consolidación de los estados nacionales, cuarenta años más tarde la isla es definitivamente ajena a Argentina, a Uruguay y al criterio mismo de nacionalidad. Incluso cuando Julia pretende el reconocimiento del continente, esquiva las definiciones nacionales en favor de una identidad local: “Le voy a demostrar a esos tilingos que lo quieran o no, la Juncal es parte de Carmelo, que yo soy parte de Carmelo, y Ramón, y los que nunca pedimos permiso a nadie para entrar o salir del pueblo” (2002b: 233).

⁶³ El mismo texto aparece reproducido también en la crónica de *Escritos en el agua* pero sin contexto narrativo ficcional. En cambio, ilustra más directamente este problema de la frontera y señala, además, la forma en que Domínguez construye la región y su literatura tejiendo unos textos con otros: documento, crónica, novela.

Igual que cualquier frontera entendida como zona de intercambio y contacto, el río produce identidades que contradicen o multiplican las que establecen las líneas divisorias de las fronteras administrativas. El Plata articula la identidad regional porque conecta más de lo que separa, no solo los dos países sino los otros puntos que aparecen dispersos en el mapa. El recorrido de Valentín hacia la isla se superpone al curso del río; su movimiento incluye en la región los lugares de naturaleza que, sin intervención humana y narrativa, estarían desconectados:

Conocía los recreos cercanos, el laberinto más o menos próximo de los meandros del Sarmiento, el Luján, los riachos atormentados por la sombra de sus bosques en galería. Pero más adentro vio el ensanche de las bocas, el arrastre caudaloso de los brazos del Paraná, que abría las costas y alejaba los montes sobre una línea parda revuelta de viento, y finalmente el dilatado estuario por donde andaba mudo y solo, ya sin culpa ni pensamientos, ni fuerzas para llegar. (2002b: 35)

Valentín no crea un espacio como hace Enrique en la Juncal. Pero conecta los puntos que ya existen, traza un vínculo entre la isla y tierra firme que también es parte de la región. El río de la novela invierte la función de límite que se le asignó en la formación del territorio nacional. Cuenta Lois (2018) que las primeras fronteras interprovinciales en la Argentina se trazaron sobre los ríos conocidos porque no había datos empíricos detallados. La ficción de la grilla político-administrativa se superimprimió a elementos visibles del paisaje para hacerla reconocible. En la novela el río no es borde sino el eje alrededor del cual se ubican los espacios que componen la región. Sin embargo, cumple la misma función de hacer verosímil una demarcación geográfica que no es solo visible sino transitable. Como para Sarmiento en *Facundo* (1845), la navegabilidad de los ríos garantiza la comunicación que es clave en la formación de una entidad y una identidad regionales a partir del territorio.

Graciela Silvestri (2018) lee “El regreso de Anaconda” de Horacio Quiroga como un recorrido que aborda la dimensión regional del espacio fluvial desde el agua selvática del Amazonas a la fresca del estuario del Plata, conectadas por el Paraná. Desde el recorrido “de clima en clima / de región en región” (v.5-6) de la oda de Lavardén, los ríos son el eje de la región, no su frontera externa. Ana Pizarro (2005) propone lo mismo en el área del Amazonas, compuesta por un conjunto de países y una población que se organiza en torno de la red de aguas. Como área cultural, sin embargo, la Amazonia es una construcción discursiva, una “poética del imaginario amazónico” (73) producto de la superposición de las voces de diferentes actores en diferentes momentos históricos que convierte la unidad

geofísica en área cultural, con los consiguientes procesos de integración, vínculos culturales e identitarios que supone.

Otras dos líneas de análisis permiten pensar el funcionamiento del río en la región rioplatense de Domínguez desde la lectura de Quiroga que propone Silvestri. Por un lado, si la empresa de Anaconda señala la dificultad y el fracaso de quienes pretenden dominar el río, la formación de la Juncal en la intersección del Uruguay con el Plata que se propone Enrique supone una intervención diferente sobre el entorno: integración y no aislamiento de los segmentos espaciales, cooperación y no dominio de las fuerzas de la naturaleza, lo que redundaría en el triunfo de su emprendimiento. Por otro lado, ninguno de los recorridos propone la conexión como homogeneización; el Paraná, el Uruguay y el Plata son espacios diferenciados. El imaginario sobre su integración en la región y sobre cada uno por separado, el sentido que tienen dentro de la configuración regional está formado por la acumulación de versiones discursivas sobre ellos que aparece como alusión o reescritura, como el Amazonas de Pizarro o el Plata de Saer.

Si el río como frontera habitable, zona de contacto en lugar de borde, espacio denso en lugar de línea en el mapa es la forma de representar el Río de la Plata, la pregunta, entonces, es cuáles son los nombres propios inscriptos en el espacio y las palabras de la región –como los llama Gentilezza (2018)–: qué textos, autores y referencias sostienen el modo de escribir sobre ella. La referencia a Onetti y Saer al principio de este apartado ya apuntaba en esa dirección, pero también está Conti en el Delta y en la isla Juncal, están los contemporáneos con los que dialoga o con los que se lo puede hacer dialogar. Limito la reconstrucción a la literatura a partir de las referencias que aparecen, supongo o imagino en la novela de Domínguez sin pretensión de exhaustividad, solo para comprobar cómo la tradición da forma a los espacios literarios. Si bien la región rioplatense de *Tres muescas en mi carabina* es mayor, me concentro en los dos espacios acuáticos que han tenido mayor desarrollo literario con un criterio bibliográfico antes que geográfico.

La tradición del Delta

El cronista de *Escritos en el agua* resume el sentido que tiene el Delta del Paraná en la región de Domínguez: “Dios diseñó los intrincados y salvajes deltas por encargo de los piratas” (Domínguez, 2002a: 42). Gran parte de la literatura sobre el Delta les atribuye esa

función a las islas: fuga, salida del mundo, escondite. La repetición de estas constantes establece una semejanza entre este conjunto de textos y las novelas del cruce; todos los espacios de afuera se imaginan igual desde la ciudad, pero eso dice más sobre la construcción porteña que sobre ellos. La Juncal comparte la posición en el margen de la ley y del orden establecido en tierra, donde son posibles las mismas formas de comercio e intercambio. La geografía, en cambio, la separa de las islas del Delta. Sus sedimentos se acumulan sobre otra desembocadura y su marginalidad no se debe al trazado intrincado del conjunto sino a la soledad en una ubicación fronteriza que está inscrita en su breve pero significativa tradición literaria: los “amigos de ambas bandas” (Conti, 2009: 337) que se reúnen allí en “Memoria y celebración” de Conti.

El Delta, en cambio, tiene una tradición que recorre la historia de la literatura argentina. Los primeros textos sobre la región que se incorporan a ella son los artículos que Sarmiento publica en *El Nacional* entre 1856 y 1885, reunidos bajo el título *El Carapachay*,⁶⁴ y *El Tempe argentino* (1858), de Marcos Sastre; un conjunto marginal en la producción de un escritor central en el sistema literario y uno de los textos principales de un autor relegado, además de nacido en la otra orilla, en Montevideo, pero con una posición reconocida dentro de él. En el primero, la naturaleza abundante y descontrolada de las islas –“hay islas encantadas donde crecen espontáneamente los duraznos y cubren la superficie del río con sus flores deshojadas o sus frutos desperdiciados” (Sarmiento, 2011: 54)– cede frente a la capacidad humana de dominarla y darle forma a una utopía productiva. En el segundo, en cambio, el trabajo desaparece gracias a la abundancia filtrada por la literatura: el Delta está “preparado para las satisfacciones y el bienestar del hombre sin el trabajo abrumante que por todas partes lo persigue” (1938: 21) porque la naturaleza “prodiga en estos ríos y en los campos, como en Siglo de Oro, sus bellezas y sus bienes” (21). Las aspiraciones son distintas, pero ambos coinciden en la representación que se establece en el imaginario.

Desde estos tiempos y personajes fundacionales, la tradición del espacio está centrada en el entorno natural sobre el que se proyectan las utopías ideadas en tierra firme. Sin embargo, Rivera (2000) incluye el Delta entre las regiones fluviales relegadas en la literatura

⁶⁴ Los textos recién se integraron a las *Obras Completas* en la edición de 1913 en la sección “El camino del Lacio”. Posteriormente, fueron recopilados por Liborio Justo con este nombre que recupera la edición de Eudeba junto con el prólogo de Justo que es, a su vez, un discurso sobre la región y la forma en que el escritor establece una tradición para el territorio que explora en su literatura.

argentina. Esto se debe, en parte, a que la figura de Conti se hace más relevante recortada sobre un conjunto de textos dispersos que el crítico se ocupa de organizar en función de él y, en parte, a que Rivera excluye a Sarmiento y ubica a Sastre en el lugar fundacional. Ambas operaciones constituyen un posicionamiento político y literario que enmarca la reivindicación de Conti como escritor regional y la revisión de la tradición del Paraná en contra del centralismo del sistema. Rivera organiza el *corpus* a partir de las diferencias geográficas, culturales y regionales que atraviesa el Paraná desde un enfoque, propio del regionalismo tradicional, que supone la determinación de la geografía sobre la literatura. Sin embargo, la forma resulta útil para construir la tradición del Delta y la literatura del río-mar si se la considera parte de la operación crítica sobre la región.

Una década después del texto de Rivera, que la inaugura, Quintana (2011) comprueba lo contrario: la abundancia de la producción. El giro tiene dos explicaciones posibles. Por un lado, en la primera década del siglo XXI, no está en juego la disputa estético-política sobre el regionalismo. Por lo tanto, no hay necesidad de denunciar omisiones ni de reivindicar olvidados. Demaria (2014) atribuye el fin de la división tajante entre Buenos Aires y el interior como forma de organizar la tradición a la crisis del concepto de nación. Sin embargo, también se debe a que se ha dado por supuesto que el canon obedece a causas literarias, lo que exhibe cuál fue el resultado de la disputa.⁶⁵ Por otro lado, la relectura de la tradición está motivada por la aparición de una nueva literatura sobre el Paraná. Igual que la crítica, la producción reciente no altera los textos del pasado, sino la atención que merecen, la forma de leerlos y organizarlos. Si Quintana elige pensar el conjunto a partir de lo utópico y lo distópico, por ejemplo, no es tanto porque encuentre las dos vertientes desde el origen en el que las proyecta –Sarmiento y Sastre de un lado, *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* (1860), de Santiago Albarracín, del otro– sino porque le permiten explicar el Delta Panorámico de Marcelo Cohen.

Existen otros recorridos posibles. La literatura sobre el Delta del Paraná replica la forma del territorio; sus conexiones forman un mapa de cursos principales y afluentes, los textos se apuntan entre sí o se los conecta en la lectura para formar una red escrita sobre una red fluvial, como la que reconstruye Pizarro (2005) en el Amazonas o la geopoética que

⁶⁵ Esto es cierto en la crítica central. Los investigadores de otros circuitos sostienen posiciones diferentes. Cfr. Molina y Varela (2018).

propone Fernando Aínsa (2008): un sistema literario capaz de unir los espacios significados literariamente, de agrupar en una totalidad fluctuante la polifonía de voces que da cuenta de los ríos. Sarmiento y Sastre habitan temporariamente el Delta en la mitad del siglo XIX, sus textos y sus ideas dialogan de isla a isla. La literatura posterior reconoce el lugar inaugural de ambos: en *El rey del agua* (2016), de Claudia Aboaf, el gobernante de un régimen totalitario que rige sobre las islas en un contexto de escasez de agua que acrecienta la importancia de la región se llama Tempe, en alusión a Sastre, pero toma las ideas de su contemporáneo: “una de las magníficas visiones de Sarmiento: el auge turístico del Delta” (Aboaf, 2016: 11). En *El ojo y la flor* (2019), la novela que le sigue en una trilogía iniciada años antes con *Pichonas* (2014),⁶⁶ los personajes abandonan el Delta hacia la tierra de promisión que lo reemplaza, Nueva Ensenada, sobre el Río de la Plata. El desplazamiento produce conexiones que muestran la deltificación de la literatura del delta. En las islas, la casa-museo recuerda a Haroldo Conti como habitante y escritor de la región y la sequía remite al cuento desaparecido de Walsh, “Juan se iba por el río”.⁶⁷ En el Plata, Martín García evoca otro texto de Sarmiento, *Argirópolis* (1850), la utopía de integración regional con capital en la isla. Entre un río y otro, el escritor y habitante del Delta Juan Bautista Duizeide se transforma en el personaje Bautista, que enfoca el presente del sistema.

Las novelas de Aboaf muestran el reverso de las utopías de Sarmiento y Sastre. En la parte más reciente de la saga, que cuenta la destrucción natural de la región, los nombres de Walsh y Conti, que denunciaron la otra cara de las islas en sus crónicas de mitad del siglo XX, pueden leerse como parte de esa confrontación. En un tercer tiempo, que corresponde a la contemporaneidad, el escenario futurista pone a Aboaf en relación con Marcelo Cohen y su Delta Panorámico, que también está instalado en la imprecisión temporal de un futuro que puede llamarse genéricamente distópico, pero que en estos dos escritores es específicamente totalitario, de crisis ecológica y de la consiguiente transformación de las relaciones entre la humanidad y la naturaleza. La sucesión no es solo cronológica sino causal; esta mirada no

⁶⁶ Las últimas tres novelas de la escritora, hasta ahora, componen una trilogía sobre dos hermanas, Juana y Andrea. *Pichonas* (2014) es la única que no transcurre en la región.

⁶⁷ Lilia Ferreyra y Martín Gras, quienes habrían sido los únicos lectores del cuento, lo reconstruyeron para una instalación homenaje a Walsh que se realizó en el Museo Sitio de Memoria ESMA en 2017. Algunas aproximaciones puede encontrarse en las reseñas del evento y en Duizeide (2017).

podría tener lugar sin el anterior colapso de los proyectos de convertir el Delta en un espacio productivo y recreativo, como los de Sarmiento y Tempe.

Esa es la historia que cuentan Rodolfo Walsh y Haroldo Conti en sus crónicas “Claroscuros del Delta” (1969) y “Tristezas del vino de la costa o la parva muerte de la isla Paulino” (1976), textos que hacen escuela en el desarrollo del género y en la forma de pensar y representar el Delta. Ambas ponen en evidencia el vínculo entre la situación de abandono estatal en que están las islas y el orden socioeconómico que afecta a todo el país. Dos de los autores principales del *corpus* de esta investigación continúan esa línea de manera directa y explícita. Carlos María Domínguez, en *Escritos en el agua* (2002), y Juan Bautista Duizeide, en *Crónicas con fondo de agua. Vidas secretas del Río de la Plata* (2010), abordan espacios similares, señalan a sus precursores y dan cuenta de la profundización del deterioro de la zona y de la continuidad de las políticas que lo producen.

La politización de la mirada regional y de las figuras autorales de Conti y Walsh, que hicieron del Delta un espacio vital además de literario –los dos vivieron ahí en diferentes momentos–, marca su imaginario. En muchos textos posteriores, las islas son el refugio de perseguidos políticos, como en *Los casos del comisario Croce* (2018), el libro póstumo de Ricardo Piglia, o del develamiento de los resabios del terrorismo de Estado, como en *Una mancha más* (2011), de Alicia Plante. Quintana (2011) organiza dos recorridos temáticos en torno a la misma idea. El Delta esconde personajes subalternos, perseguidos políticos, células de agrupaciones de izquierda, sectas masónicas y sujetos cooptados por fuerzas superiores y ofrece una salida, “un nuevo tipo de experiencia comunal” (Quintana, 2011: 8) en *El eternauta* (1957), de H.G.Oesterheld, *La ciudad ausente* (1992), de Piglia, y en algunos textos de Marcelo Cohen.

El recorrido no es exhaustivo. Queda afuera Borges, por ejemplo, que en un libro tardío que publica con María Kodama, *Atlas* (1984), dedica un pequeño texto a las islas, cuyo paisaje selvático vincula con la representación imaginaria de los lugares exóticos de Joseph Conrad. Borges usa el escenario local para apropiarse de la tradición universal, un gesto característico que probablemente ya no haga falta explicar, a través del que se pone voluntariamente fuera del sistema que intento armar en este punto.⁶⁸ Sin embargo, a pesar

⁶⁸ La operación es objeto de atención en el capítulo 4, en relación con el modo en que la literatura rioplatense del río-mar incorpora materiales que provienen de otros sistemas literarios.

del rechazo a la tradición local, en el texto de *Atlas* aparece Lugones, que en 1938 se suicidó en el Delta del que era asiduo visitante. A pesar de la diatriba, Lugones es parte de la producción poética del Delta, que es aún mayor que la narrativa.⁶⁹

Las ramificaciones dibujan algunas constantes en la representación del espacio. Primero, la literatura sobre el Delta se ocupa más de las islas que del río; así como permiten a los náufragos y a los cartógrafos salvar las dificultades del agua –para sobrevivir en ella o para mapearla, como sostiene Lois (2018)–, son mojones desde donde narrar el territorio fluido. Incluso Sarmiento, que sustenta su proyecto político en la navegabilidad de los ríos, construye la utopía productiva y recreativa del Delta en las islas y los exiliados, refugiados y contrabandistas, que dependen de la circulación, viven en ellas; aunque el agua sea la utopía, la vida y la ficción transcurren en tierra y sus personajes solo entran al río cuando la sequía borra la diferencia entre los dos espacios, como en el cuento de Walsh y la novela de Aboaf.

Quizás por esto *Sudeste* (1962), de Conti, siga siendo relevante para definir la región, porque la vida del Boga transcurre en el agua, sus desplazamientos bordean la costa, pero siguen los ríos mientras arma el bote que le permite habitar el territorio líquido. La narración desde el agua organiza una serie diferente de textos. Gabelio Támper, en *Gongue* (2012), de Marcelo Cohen, recuerda al Boga por esa ubicación acuática, aunque lo contradiga en su posición social: se trata de un marginal, relegado al territorio exterior a las islas, pero para cumplir la función de vigilancia que sostiene el sistema. *El río* (2016), de Débora Mundani, sigue la navegación de Horacio desde el Delta hasta el Alto Paraná. El texto comparte el recorrido por la red fluvial con “El regreso de Anaconda”, aunque sea inverso el movimiento y menor el área, y la circulación de cadáveres por los ríos, con *El río oscuro* (1943), de Alfredo Varela, un tema que es parte del imaginario de la región más allá de la procedencia de los cuerpos, que incluye el sistema de opresión de los yerbales y los “vuelos de la muerte” que arrojaron cuerpos al Plata durante la última dictadura militar argentina.⁷⁰

En *El río* y *Gongue*, la mirada desde el agua produce el paisaje. Algo similar ocurre con *El ojo y la flor*, de Aboaf, que narra la sequía internándose en el barro y se llena de las representaciones de la naturaleza que no están en *El rey del agua* porque las islas prósperas alcanzan un grado de urbanización que bloquea esa perspectiva, como en la mayor parte de

⁶⁹ Maccioni (2016) traza un panorama del imaginario acuático de la zona en la poesía contemporánea.

⁷⁰ Sobre lo último, cfr. Bonato (2020).

los textos del Delta Panorámico. La ausencia de representación es parte del imaginario del Delta, como de las otras regiones acuáticas. La dificultad es un tópico: “Los poetas miran los ríos pero no ven en verdad el río”, dice Edgardo Dobry (2018: 6), debido a las capas de metáforas fosilizadas que suplantán la representación y atentán contra ella, como los adjetivos perezosos de los que Domínguez acusa a la literatura argentina. La forma en que estas novelas intentan superar esta contradicción ilumina el análisis de la representación del espacio fluvial de la literatura del río-mar.

Gabelio Támper es un vigía productor de paisajes: “Aquí en mi puesto un ínfimo atisbo de azul sería pura ilusión. Las cosas son marrones y están solas” (Cohen, 2012: 32-33). Contra el epíteto del agua clara, transparente o azul –según el ámbito de aplicación–, el río marrón parecería querer aproximarse a una imagen de la realidad; el paisaje literario como transposición del natural. Sin embargo, es otra convención, aunque cambie la pereza del adjetivo por su simplicidad; marrón en lugar de “moreno” o del “color de león” de las *Odas seculares* (1910) de Lugones. Aboaf lo repite con énfasis en la revelación de la distancia entre la naturaleza y las normas humanas –científicas o estéticas–: “Ha abierto los ojos para descubrir los sedimentos castaños que, flotando, crean la figuración del río marrón y hacen parecer que el agua hubiese renunciado a su condición incolora” (2019: 73).

Otras variables recurrentes en las narrativas del Delta cambian los colores del río. Por un lado, las tonalidades de la luz, que reúnen dos elementos de la representación: la luz como tema –del que se ocupa Saer en otra zona del Paraná– y el clima como motivo o trama. Escribe Mundani:

El cielo estaba encapotado y solo se podía ver a pocos metros de distancia. Todo era gris. El río era una plancha plateada que se extendía hacia los márgenes, de vez en cuando, algunas manchas oscuras se distinguían de la monotonía. Soplaba un viento fuerte, distinto al sudeste. Era un aire cálido y traía un aroma desconocido (2016: 94).

Escribe Aboaf: “Andrea elude como puede al tremendo sol naranja que reluce después del Pampero y se extiende obsequioso disfrazando de cobre la superficie” (2019: 113). Y Plante, en *Una mancha más*: “el aire estaba alto y fresco, el río silencioso, indiscutiblemente marrón [...]. Y de pronto, montado en el filo agudo de un segundo, el sol despuntó entre los eucaliptos y sauces de enfrente e incendió el agua, inmóvil como una pregunta” (2011: 191-192). Plateada o cobriza según el cielo sea gris o naranja, el agua del río tiene el color del entorno, de la luz que varía con el clima, el momento del día y las estaciones.

Claudia Rosa (en Delgado, 2017) registra un uso similar de ese elemento del paisaje en los poetas Alfredo Veiravé, Juan L. Ortiz y Arnaldo Calveyra: la interacción del agua y la luz permite salir del lugar común porque implica una mirada experta, que puede ver y decir más. Del mismo modo, en la discusión posterior a la exposición de Graciela Villanueva (en Delgado, 2017) sobre Saer, Cristina Iglesia señala que los colores del río, que la autora toma por un uso “irrealista”, son, en realidad, un rasgo hiperrealista porque así es como el agua refleja la luz. La confrontación puede trasladarse aquí, donde sirve de introducción a modos de representación del espacio que se repiten en el Plata. Los cambios de color, ¿son descripciones minuciosas de la realidad o imágenes poéticas? En todo caso, la búsqueda de la representación hiperrealista podría formar parte de la construcción del paisaje desde la mirada experta, que es parte de la forma en que la literatura construye el espacio natural y, por lo tanto, una elección estética.

La descripción de Mundani incorpora los otros sentidos, a los que también recurre Aboaf: “Ese viento chupa el río”, “El día es aún sofocante aunque el cambio de temperatura y de luz será muy rápido” (Aboaf, 2019: 106). Al viento y el clima, más táctiles que visuales, Mundani les agrega el olor y, en otros momentos del recorrido, el roce vegetal, los murmullos de la tierra y el agua. Si el oído y el olfato diferencian la literatura del lenguaje pictórico, del que toma otros elementos del paisaje, el viento, del que solo puede captar sus efectos visuales o su sensación táctil, es parte de la constante del clima como elemento clave de la escritura de la región. El viento “distinto al sudeste” de Mundani y el Pampero de Aboaf condensan una descripción porque evocan el conjunto de fenómenos naturales que se les asocian – crecidas, bajantes, inundaciones, cambios de temperatura– y la ubicación espacial y estacional que también aparece en la novela de Plante: “Le gustaban mucho marzo y abril, meses sin sobresaltos, las mareas no subían tan de golpe como en el verano pleno y los días eran serenos, con aquella luz oblicua de otoño” (2011: 31).

El registro de estas variantes, finalmente, remite a una última constante de la serie regional: la integración del conocimiento geográfico a la trama, generalmente a través de personajes expertos, como Bautista en *El ojo y la flor*, que “conoce todas las palabras de cada pedazo del paisaje. Puede describirlo y clasificarlo” (Aboaf, 2019: 127), u observadores, como Gabelio Támper en *Gongue. Los acuáticos* (2001), texto inaugural del Delta Panorámico y, hasta cierto punto, de toda esta serie, cuenta la formación de la región:

Imaginen el Delta hace un millón de años rociado al azar de esporas, agentes de concepción. De las esporas nacen mucho después grupos de humanos más o menos idénticos. Cada grupo echa raíces en una parte del Delta o una isla y desarrolla un lenguaje mitos costumbres distintivas. Pasan años y años; cada cultura se adapta a su entorno particular levanta vallas contra las peculiares amenazas. Biológicamente son todas iguales pero en la práctica muy distintas. (Cohen, 2001: 316)

En *El Tempe argentino*, Sastre hace una minuciosa descripción de la hidrografía, la flora y la fauna que componen la región; Sarmiento narra el origen del Delta como génesis: “El *junco* es el primer día de la creación de las islas; cardas y el ceibo hacen la mañana y la tarde del día segundo” (2011: 53). En adelante, los textos incorporan la historia natural del territorio a la trama como si la apelación al pasado anterior a la presencia humana sirviera de sustento a la región, su sedimento material. Aboaf:

El Paraná es históricamente el Río de la Plata, la cuenca del Plata, el mismo sistema fluvial, y fue arrastrando los sedimentos de todo un continente en corrientes de turbidez que formaron una cabeza seguida de una larga cola hasta recostarse sobre el Delta formando cordones y barreras. (2019: 94-95)

Los cambios del paisaje a lo largo de los recorridos que hacen los personajes de Mundani y Aboaf están acompañados por la notación de los nombres de ríos y ciudades costeras, que también son parte del conocimiento geográfico de la región. Por algo Bautista no solo conoce los nombres de los elementos del paisaje, también dibuja un mapa sobre el lecho barroso del río. La fundación de la región necesita un pasado, imágenes y nombres que institucionalicen su existencia y permitan proyectar la totalidad; es una botánica y una geografía (Sarlo, 2016), pero en un sentido amplio que incluye su trazado, todos sus aspectos naturales y la historia de ambos.

Una de las respuestas de Dobry (2018) a lo que aparece en lugar de esa visión de los ríos que no se dice o ni se percibe es la erudición con que Saer se enfrenta al fracaso de la experiencia directa en *El río sin orillas* –“la experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición” (Saer, 1991: 33)–; la misma que Aboaf integra a la ficción a través del comentario geográfico y las alusiones al sistema literario. El recurso bibliográfico es un impulso recurrente en la escritura de los ríos. Saer explicita la dificultad a la vez que despliega una mirada paisajística a contrapelo del fracaso que declara. Entrar a considerar este problema supone un cambio de región, alejarse del Delta en el sentido sur que siguen los

personajes de Aboaf y que indica el mapa de *Tres muescas en mi carabina*: ir hacia el río-mar.

El paisaje del Plata

Dos textos de la literatura rioplatense del río-mar recrean el acercamiento erudito al río. En *Crónicas con fondo de agua* (2010), Juan Bautista Duizeide combina el viaje y la experiencia en el territorio con algunos recorridos críticos que vinculan la literatura al espacio acuático: el marítimo, del que me ocupó más adelante, y el de la región de los ríos, que incluye precursores –Conti y Walsh– y contemporáneos –C.E. Feiling, Daniel Ortiz. La lista de Duizeide termina con Carlos María Domínguez, quien también se acerca al río desde la tradición libresca en el “Prólogo” a *Escritos en el agua*. Ambos son relatos de viaje que les cambian la función a las fuentes bibliográficas que propone Saer. Para Domínguez, “los libros son mapas”; su viaje a la isla Juncal sigue el texto de “Memoria y celebración”, de Conti: “igual que exploradores de un tesoro perdido, con la guía de un viejo relato” (Domínguez, 2002a: 36). Duizeide usa “Tristezas del vino de la costa” como guía en la isla Paulino: repite el viaje, busca a los personajes de la crónica y transforma la imposibilidad de replicar la experiencia en núcleo generador del relato.

El procedimiento es inverso al de Saer. Los textos no reemplazan la experiencia, sino que conducen a ella. Las dos formas de acercarse al río definen la región: un territorio mediado por textos, discursos, versiones anteriores. Las comparaciones de Domínguez –del libro con el mapa, de la preparación de la escritura con la búsqueda de un tesoro– vinculan la literatura del río-mar con la aventura. La relación, que define el género, empieza por un mecanismo compartido, que de Certeau (2000) encuentra en las novelas de Julio Verne: la escritura de ficción a partir de relatos de viaje que están inspirados en la ficción; un encadenamiento en el que se produce, además, el espacio regional.⁷¹

La ficción sobre el río metaboliza las tres fuentes sin exhibirlas: las lecturas, los recorridos por el territorio y la escritura de las crónicas, que es una primera síntesis de las anteriores, son la materia con que se componen las novelas rioplatenses de Domínguez y Duizeide. La construcción discursiva del Plata que resulta de esa combinación es diferente a

⁷¹ La relación de la literatura del río-mar con las aventuras, sus formas narrativas y su construcción como género son objeto de los capítulos 5 y 6.

la del Delta por su contenido, pero repite las mismas constantes. La principal es el tópic de la falta, según lo definí en la “Introducción”.⁷² La ausencia de representación de los espacios fluviales en una región donde el desarrollo material y literario sucede en el litoral, que Rivera (2000) y Aínsa (2006) constatan en las dos orillas, es la piedra fundamental del proyecto de escritura de Carlos María Domínguez, como aparece formulado en *Escritos en el agua*: escribir el río es revelar lo oculto y silenciado en la literatura de la región.

La respuesta erudita de Saer pone de manifiesto la dificultad para aprehender el espacio de naturaleza. Sin embargo, en los textos, el río-mar es un paisaje, término que se refiere tanto al recorte del espacio que se contempla como a su representación. Incluso en *El río sin orillas*, las miradas del ensayista hacia el agua le hacen frente a la imposibilidad de la experiencia directa. Sus paisajes sirven de introducción al abordaje estético del río porque forman parte de su tradición literaria y porque hacen visibles las repeticiones en la representación de la materialidad del agua, que atraviesan las delimitaciones topográficas.

El primero es una vista de la región completa desde el avión que llega a Buenos Aires. “La distancia, eliminando accidentes y rugosidades, resuelve todo en geometría”, convierte el territorio en mapa: “El triángulo de tierra, de un verde azulado, apretado por las dos cintas inmóviles casi incoloras, yacía allá abajo, en medio de una inmensa extensión chata del mismo verde azulado, inmóvil, inmemorial y vacía” (Saer, 1991: 16). Demaría (2014), que lee el ensayo como texto programático de la estética de Saer, señala que, si la mirada desde el avión produce una cartografía, desde el espacio escriturario, produce la provincia, el espacio que rompe la dicotomía Buenos Aires/interior del regionalismo tradicional. Ambas construcciones responderían al problema de toda la literatura de Saer, “¿[c]ómo se narra un río?” (Demaría, 2014: 445), cómo se escribe lo que fluye y cambia permanentemente, que es el mismo que enfrentan los textos de mi *corpus* y la pregunta que orienta su análisis.

⁷² La vuelta actual al Delta como territorio literario tiene que ver con esa ausencia material, que lo convierte en la única orilla habitable y posible de transformar en paisaje que le queda a Buenos Aires. La otra es la costa del Riachuelo, que es solo habitable en la medida en que la crisis habitacional (y económica) de la ciudad lo hacen forzoso, pero que difícilmente se piensa como paisaje por sus condiciones naturales y de uso urbano y productivo. Sobre la historia de la construcción y las variaciones del paisaje del Riachuelo entre la fundación de Buenos Aires y la primera mitad del siglo XIX, ver Silvestri (2012). La muestra *¡Dos museos se saludan!*, que el colectivo Expediciones a Puerto Piojo realizó en 2019 en el Museo Comunitario de Isla Maciel, recupera la costa de la isla como paisaje ligado al agua. Puede consultarse expedicionesapuertopiojo.wordpress.com. El cuento “Distancias” (*Noche cerrada, mar abierto*, 2018), de Juan Bautista Duizeide, trabaja con el Riachuelo como territorio navegable.

En un apartado anterior, planteaba la oposición mapa/narración a partir del lugar en la producción de conocimiento que les asigna Michel de Certeau (2007) y la función análoga que cumplen en la invención de la región literaria. Algo similar puede hacerse con la función del paisaje a partir de otra de las oposiciones concomitantes de espacio/lugar. De Certeau señala que las descripciones del espacio alternan entre ir, la verbalización del itinerario, y ver, la indicación de lo que se encuentra en cada punto del recorrido. Esta última puede ser la totalidad que los organiza, el mapa, o el recorte de cada uno de ellos, el paisaje. Alpers (1987) y Silvestri (2012) ponen las dos formas a la par como representaciones. Sin embargo, la segunda se distingue porque enfoca lo particular: comunica la cualidad del lugar o la impresión que produce (Alpers, 1987); articula subjetividad y naturaleza en una figura material, visual, literaria (Silvestri, 2012) que interrumpe la totalidad para definir el sentido del espacio (Silvestri, 2011).

En el texto de Saer, sin embargo, la mirada “a vuelo de avión” produce un mapa-paisaje marcado por la impresión subjetiva del exiliado que regresa, pero al que le falta la materialidad que, en tierra, desagrega la visión conjunta en imágenes contrapuestas y cambiantes; el paisaje que interrumpe la continuidad del mapa. Primero, según la posición espacial del observador. Desde el taxi que lo lleva a la costa, el Plata se convierte en “la gran planicie inmóvil y vacía, incolora, ni siquiera brillante todavía, que, por rápido que fuéramos avanzando con el taxi, no cambiaba de aspecto, como si no hubiese el menor accidente en su superficie, única y uniforme” (Saer, 1991: 29); desde la costanera, en

la superficie lisa, sin una sola arruga, y, como decía hace un momento, incolora y vacía; no se veía, en toda esa planicie, un solo barco, una sola vela, una canoa, una isla, nada, ninguna otra cosa aparte de agua y cielo, *a guisa*, como diría el padre Cattáneo, *de un vastísimo mar*. (30)

Segundo, según el río. Aunque para describir el Plata, Saer reitera la fórmula que le atribuye al Paraná en *Nadie nada nunca* (1980) –“El río liso, dorado, sin una sola arruga”–; los ríos se oponen por las islas que faltan en uno y definen al otro: “islas y agua se confundían y, como único cambio digno de mención, puedo decir que el verde pálido y nada brillante de las primeras islas después del arroyo, se oscurecía de un tinte azulado en las inmediaciones del horizonte” (Saer, 1991: 212-213).

El vacío es el atributo por excelencia del Plata y la causa principal de su comparación, superposición o confusión con el mar. En su descripción, faltan también las franjas que

organizan los otros paisajes fluviales porque la mirada está posada sobre el agua: no incluye ni la orilla opuesta, que no se ve, ni las islas, que no existen, pero tampoco el cielo ni la tierra donde se sitúa el punto de vista. En cambio, integra otras dos constantes que aparecen en el paisaje del Delta. El clima es objeto de una larga explicación de los vientos de la región que, más allá de algunos pasajes tomados de la experiencia personal, es una comprobación erudita: “El tiempo en el río de la Plata ha ocupado, durante varios siglos, la pluma de numerosos viajeros” (Saer, 1991: 134). La luz y el color del agua superponen las dos formas de conocimiento: “Las dificultades para definir el color de sus aguas [...] se hacen evidentes en dos circunstancias muy diferentes, por no decir opuestas: cuando leemos el que les han atribuido tantos poetas y cuando nos paramos a contemplarlas” (219). La primera da pie a un inventario de colores poéticos; la segunda condensa el efecto de las variaciones climáticas sobre la materialidad del agua en una vista desde la costanera:

la superficie incolora de la primera vez se había transformado en una sustancia pesada y llena de accidentes, en la que la tonalidad beige amarillenta, casi dorada, combinándose con el reflejo entre rosa y violeta del cielo, le daba a la enorme masa líquida una apariencia tornasolada, inestable, donde ningún matiz predominaba mucho tiempo. Y como, también a diferencia de la primera vez, soplabla una brisa fresca bastante intensa, el espejo inmóvil de dos meses antes era ahora a mi alrededor un abismo turbulento. (40)

Las representaciones del Plata y el Paraná se refieren al color, la luz, la geografía. Sin embargo, los atributos y valores que se les asignan son diferentes. La región es un sistema de oposiciones, la unidad de lo múltiple. Los ríos son diferentes por su imaginario y su geografía. Cada representación tiene una tradición textual, pictórica, iconográfica que forma parte de ellas. Para estudiar su construcción, tomo del amplio espectro de teorías y estudios sobre el paisaje, en los que se cruzan varias disciplinas y objetos, lo que resulta más relevante para el objeto y el recorte de esta investigación. En primer lugar, el estudio que Graciela Silvestri le dedica al Riachuelo, *El color del río* (2012), en el que estudia la configuración del paisaje del río y sus alrededores desde un archivo heterogéneo que abarca el cine, la pintura y los proyectos arquitectónicos. Los paisajes que diseñan esas representaciones interactúan con el mapa en la conformación de la región. El Riachuelo, como aquí el Río de la Plata, es una mimesis representacional cuya referencia es el ensamble de objetos naturales y artificiales, una creación de la mirada humana a partir de objetos a los que les da una estructura semántica sobre la que existe acuerdo social, una convención que recorre la larga

duración, aunque cambien su sentido específico y su funcionalidad según el clima de ideas de cada momento. Si estos paisajes convencionales o sus estructuras semánticas inciden en la identidad local y la construcción de una patria; en las novelas, cumplen la misma función para definir la región literaria.

Desde las literaturas comparadas, Claudio Guillén (1992) señala esta relación del paisaje con la construcción regional a partir de la etimología, que liga *paysage*, *pays*, *paysan*, y lo define como “la valoración de un sector del pago por el artista” (78); un recorte, igual que la región y que el mapa. “Basta con trazar límites, un marco, una sección de espacio” (87), dice en sintonía con la tradición pictórica del Renacimiento italiano establecida por León Bautista Alberti en *De pictura* (1435), según la cual el marco ordena la representación y distingue lo real de lo figurado. A pesar de la intervención de la mirada humana sobre el espacio, el paisaje, para Guillén (1992: 95), es la “zona de otredad” de la naturaleza, que implica la omisión del hombre. En contra de la paradoja que esto implica para el crítico español, W.J.T Mitchel (2002) propone que el paisaje permite la comunicación entre lo humano y lo no-humano, lo cultural y lo natural porque supone la expansión de la civilización hacia un espacio natural. De allí que sugiera no pensar qué es el paisaje sino qué hace, cuál es su funcionamiento como práctica cultural que codifica significados y valores culturales. En la misma línea, pero en el contexto latinoamericano, Jens Andermann (2018) piensa el paisaje en la intersección entre prácticas estéticas y políticas de la modernidad, un ensamble que permite superar la dicotomía entre imagen y entorno propia de las ciencias humanas y sociales; una imagen cultural de la naturaleza y, por lo tanto, a la vez un todo estéticamente placentero, al que denomina paisaje-visión, y un espacio de interacción entre lo humano y lo no-humano. Esta experiencia incide sobre el control representacional de la naturaleza que implica la creación de imágenes. Saer no puede evitar someterse a las lluvias y los vientos que azotan sus asedios al Plata, pero puede dar cuenta de ellas a través de la erudición y la descripción estética, que son formas de apropiación.

Considero el paisaje como una representación que interactúa con el mapa en la formación de la región, de la misma manera en que se complementan las miradas desde el aire y desde el llano de Saer. Si ambos tienen un uso instrumental porque permiten el conocimiento del territorio y la definición jurídica de un recorte (Silvestri, 2011), en la ficción son parte de la producción de la región. Mientras el mapa establece límites, puntos y

recorridos, los paisajes que se pueden individualizar en los textos, a contrapelo de la resistencia del espacio y del salvoconducto del inventario erudito, traducen la experiencia del territorio que da forma y sentido a la región; son el fundamento de la identidad, como en las naciones nuevas que todavía no tienen historia de las que habla Silvestri (2011).

Las novelas de Domínguez parecen repetir la mirada exotista de las novelas del cruce. Si bien en *Tres muescas en mi carabina* el destino no es Montevideo, sino la isla Juncal y los pueblos de la costa, las salidas de Buenos Aires, como la que hace Valentín, responden a la necesidad o el deseo de cambiar de vida. Además de las biografías de Onetti y Roberto de las Carreras, en que los cruces van en ambas direcciones, dos novelas posteriores de Domínguez, *La casa de papel* (2004) y *La costa ciega* (2009), cuentan el viaje de Buenos Aires a Uruguay –aunque no exclusivamente a Montevideo. En ambas, el cruce del río está enmarcado por otros viajes. En la primera, al otro lado del océano. El narrador es un porteño que trabaja en Oxford y regresa periódicamente a Buenos Aires. Durante uno de esos viajes, cruza a Uruguay para localizar a Carlos Brauer, un bibliófilo que le envió a una colega ya fallecida un ejemplar de *La línea de sombra*, de Joseph Conrad, manchado de cemento. El libro funciona como una ruina a partir de la que se debería reconstruir una historia; una incógnita que podría develarse en un país igualmente extraño. La perspectiva del narrador, que solo tiene el recuerdo de algunos viajes turísticos, el vapor a Montevideo y unos días en Punta del Este, reproduce el lugar común sobre Montevideo: lo “discreto”, el tiempo enrarecido, la transformación del prodigio en misterio:

Anduve por esa ciudad discretamente sucia, discretamente antigua, discreta hasta en la vocación de sus habitantes. Me impresionaba el tránsito cansino de los ómnibus, la amabilidad de los mozos en los bares, los encargados de hotel, los taxistas, como si un tiempo detenido y mohoso ocultara bajo la serena cautela un denso entramado de secretos. (Domínguez, 2007a: 26)

En *La costa ciega* se entretajan dos historias en las que hay viajes entre las orillas. La principal es la de Arturo, un uruguayo que trabaja en Buenos Aires. La gran ciudad como promesa de progreso, que es la contrapartida del Montevideo idealizado, tiene una versión específica del contexto represivo de la década de 1970. La pareja de Arturo, comprometida con la lucha armada, sale clandestina por Salto, la frontera norte que no cambia de significado desde Borges. La ilegalidad de Arturo y su viaje de regreso a Uruguay se parecen más a los de *Tres muescas en mi carabina* que a la clandestinidad política y las aventuras

montevideanas de las novelas del cruce: sale de Tigre en lancha de pasajeros hasta una isla del Guazú, desde donde cruza con los contrabandistas a Palmira, punto extremo de la salida de la ciudad. Su recorrido, como el de Valentín, como el de Anaconda, como el de Horacio en *El río*, traza el eje de la región conectando lugares marginales. En Palmira, Arturo “se sumó a los hombres de la costa” (Domínguez, 2009b: 102); vive en el monte y se dedica a actividades de supervivencia, algunas ilegítimas, como la caza y el tráfico de pieles. El protagonista de la otra historia es Doghram, para quien trabaja de jardinero cuando vuelve a la legalidad, un fugado de Buenos Aires, que oculta el origen de sus dos hijas, apropiadas en el marco del plan sistemático llevado adelante por la última dictadura militar argentina.

La curiosidad, el ocultamiento, el cambio de vida de las novelas del cruce son parte de la tradición literaria del espacio rioplatense. Estas novelas se apartan de esa serie porque cambian el sentido de los viajes entre las orillas. El giro tiene dos aspectos. En primer lugar, forma parte de la construcción de la región y sus subregiones, lo que modifica la mirada exotista. Por un lado, cambia la identidad de quienes viajan: Arturo es uruguayo y hace previamente el viaje inverso; el narrador de *La casa de papel* lleva años en otro país, por lo que no solo Montevideo, sino también Buenos Aires, son objeto de su mirada extrañada. Por otro lado, el cruce a Uruguay es secundario. En *La casa de papel*, enmarca la investigación sobre Carlos Brauer y el libro de Conrad manchado de cemento. En *La costa ciega*, es el pasado de los personajes, que explica el presente desde el que lo reconstruyen. En ambos casos, el viaje que ocupa el centro y el presente de la narración tiene lugar dentro del Uruguay, desde las ciudades de la costa del Río de la Plata –Montevideo, Nueva Palmira– hacia el mar. Las novelas cuentan la incorporación de otra zona a la región literaria. En segundo lugar, frente a la escasez de representaciones del paisaje del río que caracteriza las novelas del cruce, en *La casa de papel* es central para la construcción de la región y, por lo tanto, más que la frontera que se cruza o la doble línea trazada en el mapa.

Esta novela no se detiene en la vista desde el agua durante el cruce –que se agota en “El río estaba pardo y tranquilo” (Domínguez, 2007a: 21)–, pero duplica la mirada desde el puerto en las dos orillas que compara entre sí. En Buenos Aires, la distancia temporal desde la que mira el viajero que regresa resalta el cambio de Puerto Madero a fines de la década de los 90:

Una tarde fui a caminar al puerto, un paseo que solía hacer cuando vivía en Buenos Aires, entre grandes cabos de amura, viejos corralones de ladrillos a la vista, grúas,

barcos, marineros y gaviotas. Lo hacía en cada viaje, tal si regresara a las páginas de un libro de juventud que preservaba a un tiempo la entrada y la espalda de la ciudad. Pero me encontré con soberbios restaurantes, *lofts*, cafeterías y porteros de un mundo tan completamente transformado, exhibido y groseramente caro, que hui expulsado como una piedra. (19-20)

La transformación del puerto en un paisaje urbano, parte de la negación del río, contrasta con la vista de Montevideo:

La llegada al puerto de Montevideo fue discreta y reparadora. La ciudad entraba al río con una decisión desprotegida que daba a los pocos edificios altos un aire de grúas, similares a las de un gran pesquero encallado, y la bahía, coronada sobre el extremo opuesto por un cerro bajo, reverberaba con un recogimiento maternal. (22)

La imagen, que caracteriza el espacio “discreto” de la otra orilla por oposición a Buenos Aires, es otra convención que se hace evidente en una descripción posterior:

la proa gigantesca de un barco al fondo de una calle colmada de tránsito, bancarios y quioscos de revistas; todo agolpado y fuera de escala, la proa roja, la ciudad gris, como dos mundos incrustados, uno en el otro, que los volvía, de algún modo, inverosímiles. (27)

Las puertas de la tierra (2007) repite la misma imagen.⁷³ En el marco enunciativo del libro de crónicas, Domínguez hace explícita la referencia a las pinturas de Joaquín Torres García que la modelan. Entre la enorme serie de puertos que Torres pinta a lo largo de los años montevidianos, *Puerto y ciudad* (1942) y *Puerto en perspectiva con monumento* (1947) alcanzan para marcar las semejanzas. En el primero (Imagen 9), los elementos de la naturaleza, el agua y el cielo, desaparecen frente la modernización de la ciudad, tapados por las embarcaciones y los perfiles de edificios, y de la pintura: los grandes espacios vacíos no admitirían las líneas que cruzan el plano constructivista. En el segundo (Imagen 10), el punto de vista se desplaza hacia atrás para mostrar más de la ciudad en un plano rebatido que termina en un barco y un edificio que se recortan sobre un fragmento de agua y cielo. Tampoco las descripciones de Domínguez incluyen estos elementos, a pesar del contraste con el avance urbano de Puerto Madero que las enmarca.

⁷³ “La proa de un barco asoma al fondo de una calle colmada de ómnibus, bancarios y quioscos de revistas, mientras una grúa levanta automóviles detrás de la anciana que vende violetas en la esquina de Piedras y Treinta y Tres. La proa roja, la ciudad gris, se enciman fuera de escala como dos mundos incrustados” (Domínguez, 2007b: 9). Este tipo de repeticiones sostiene la unidad del proyecto literario de Domínguez.



Imagen 10. Joaquín Torres-García. *Puerto en perspectiva con monumento* (1947). Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné



Imagen 9. Joaquín Torres-García. *Puerto y ciudad* (1942) Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné.

En la pintura y en la descripción, barcos, edificios, grúas, escenas cotidianas y perfiles de accidentes geográficos componen franjas que ordenan el paisaje. Ambas están compuestas como vistas, una forma pictórica asociada a la cartografía por su vínculo con el conocimiento espacial y en la que se celebra el control de la naturaleza por el trabajo humano.⁷⁴ En un texto sobre el río en la obra de Juan José Saer, Graciela Villanueva (en Delgado, 2017) señala con sorpresa su insistencia en representar en franjas la mirada que abarca de una orilla a otra. No es Saer ni el río, sino un esquema pictórico que reproduce la literatura. Este tipo de paisajes suele incluir un segmento de agua, que incide en la cantidad de franjas y en la ubicación del horizonte, que organiza los elementos en el plano. En las vistas con ríos, como en las descripciones de Saer, la orilla de enfrente ocupa el lugar entre el agua y el cielo por lo que las franjas son tres o cuatro, según sea o no visible el fragmento de tierra donde se sitúa el punto de vista. Las particularidades de las vistas portuarias de Torres-García pueden retrotraerse a las que hicieron de Buenos Aires y Montevideo los viajeros del siglo XVIII que estudia Marta Penhos (2005). Todas ellas comparten un título que indica ubicación, el punto de vista alto y el rebatimiento del plano, la representación de la profundidad en el eje vertical que aplanan la perspectiva, pero permite ver lo que está detrás de los primeros elementos, como el perfil de edificios significativos que es central para este tipo de representación pintoresca.

⁷⁴ Sobre el origen del género en la pintura holandesa, cfr. Alpers (1987) y Corbin (1989).

El trabajo sobre el estereotipo muestra la divergencia entre el Río de la Plata y las convenciones de representación –o de conceptualización– de los ríos: las orillas no son mutuamente visibles por lo que las dos ciudades, Montevideo y Buenos Aires, se miran desde el agua. En el Plata se hace obligatoria una de las posibilidades convencionales de las vistas que Penhos vincula al modelo holandés. Las escenas cotidianas del primer plano antes del río y los edificios de la orilla no aparecen simultáneamente porque no hay lugar. La resolución es una respuesta visual a la pregunta que se hacía Silvestri (2018): cómo se interpreta el paisaje de los ríos que hacen horizonte.

Los ejemplos que analiza Penhos, *Vista de Montevideo desde el río*, de Felipe Bauzá, y *Buenos Aires desde el río* y *Buenos Aires desde el camino de las carretas*, de Fernando Brambila, muestran formas estratégicas de adaptar el espacio nuevo a las convenciones de representación. El punto de vista alto les permite ver más lejos; la posición “desde el río”, además, elimina la tierra del primer plano para incluir la orilla de la ciudad entre las tres franjas del paisaje. Solo el tercero consigue conservar las cuatro franjas del paisaje fluvial porque sitúa el punto de vista en una curva que duplica la tierra del mismo lado del río en una locación inexistente. Con la excepción de los primeros planos, las tres vistas se organizan igual: las embarcaciones, una franja de agua y el perfil de los accidentes geográficos o edificios recortados sobre la última franja del cielo.

Domínguez toma los elementos de la representación pictórica de Torres García, pero, en la primera descripción, invierte el punto de vista, que reproduce la mirada desde el agua del viajero que llega. Las dos imágenes del río muestran cómo el itinerario y el punto de vista modifican el paisaje. El cruce no solo articula los significados que se atribuyen al espacio sino las representaciones que los condensan y codifican. Lo que diferencia las representaciones de Domínguez de las novelas del cruce son los personajes, sus viajes y el lugar de enunciación que establece la figura de autor. Premat (2009) define este concepto como un relato y una imagen construida en medios culturales, académicos y editoriales; es parte de la definición de lo que Said llama “intención inicial” y, por lo tanto, del proyecto literario. Como este, su invención no le corresponde solo al escritor, sino que es un efecto de lectura de los textos. Elsa Drucaroff (1998), que usa el concepto de “operación” en lugar de “figura de autor” con un significado similar, agrega que la construcción implica una colocación en el mercado y en el sistema literario. Desde el marco teórico de la sociología de

Pierre Bourdieu, María Clara Lucifora (2020) se refiere a “autopoéticas” que, definidas en el cruce de la reflexión sobre la práctica y la construcción autobiográfica, son el espacio de objetivación del proyecto creador, que tiene impacto en la obra y en la inserción del escritor en el campo. En los textos de Domínguez, lo rioplatense caracteriza el lugar de enunciación autoral y la mirada de los personajes desde los que se produce la escritura situada que construye el lugar de pertenencia en que se inscriben, como señala Demaría (2014) sobre la “provincia”; es la forma en que se desmarca de la representación convencional del río, la invisibilización de la orilla de enfrente y del agua, para fundar una región literaria con la que se inscribe en una tradición regionalista. La producción de ese espacio literario está legitimada por la construcción autobiográfica en la que Domínguez enfatiza la radicación voluntaria en Uruguay, pero también en la selección de los personajes sobre los que escribe biografías y en los recorridos de los ficcionales.

Desde las vistas que enmarcan la llegada a Montevideo en *La casa de papel*, el inevitable comparatismo que Said (1994) atribuye al exiliado, marca de los viajeros porteños que cruzan a Uruguay, se hace autoconsciente. La confrontación de los puertos es convencional: el de Buenos Aires contrasta negativamente con una imagen del pasado que el paseante reencuentra en Montevideo. La primera descripción de este puerto pone en evidencia su construcción a través de la referencia reconocible a la iconografía que se nutre de la pintura de Torres-García. Lo rioplatense, frente a lo porteño de las representaciones del cruce, no altera las imágenes, sino su escritura, la consciencia de su carácter convencional que resulta de ese lugar entre la asimilación y el extrañamiento que caracteriza a los personajes migrantes.

La representación de Montevideo como la ciudad en la que desde todas las esquinas se ven el río y los barcos recortados sobre él es una convención, pero permite una mirada hacia el río que está ausente de la igualmente convencional imagen de Buenos Aires de espaldas al Plata. En todas, sin embargo, falta la vista del agua que, obstruida por el puerto, la descripción ni menciona y la iconografía confina a un recorte sobre la línea del horizonte. El río solo aparece como paisaje cuando el punto de vista se desplaza al centro de la región imaginaria, en *Tres muescas en mi carabina*: “Desde la orilla oriental la costa argentina es una franja verde y ocre donde el sol entierra sus rayos. Las islas se superponen unas a otras en una falsa continuidad de bosques apretados” (Domínguez, 2002b: 19). El agua no está

oculta por el puerto –una extensión de la urbe– sino por las islas que hacen que el Río de la Plata se parezca al Paraná de Saer. La semejanza entre ambos es la diferencia entre este paisaje y los anteriores: islas en lugar de vacío, un horizonte de tierra. La mirada está en la orilla oriental, que falta en Saer, y en un lugar de la costa que no es Montevideo, desde donde no se distinguirían islas, sino el pueblo cercano a la desembocadura del Uruguay, en el vértice del nacimiento del Plata, frente al kilómetro cero donde se ubica la isla Juncal.

El río de Domínguez es múltiple por su formación hidrográfica y sus orillas: varios puntos en una y otra banda y, entre ellas, la isla rodeada de costas. La diferencia en la representación también es producto del doble sentido de la frontera, la que se cruza y la que se habita. Los isleños de la Juncal viven en el agua. A veces, eso implica que el río desaparezca de la representación porque no hace falta consignar lo obvio, como los camellos en el Corán de Borges o como el Plata de Saer. Para los hijos de Enrique y María, nacidos y criados en la isla, el paisaje está compuesto por las franjas de tierra, vegetación y cielo:

a Julia le gustaba la hora, a Joaquín, y a sus hermanos. Después de caer el sol, las copas de las casuarinas y los sauces cobraban la apariencia de un encaje sobre el luminoso plano del cielo. Durante unos minutos la luz mostraba una bondad celeste y cana, no derramada sobre las cosas, como durante el día, sino contenida en un fulgor que las ramas cubrían de negros bordados. Luego la tierra y el cielo se deshacían en la oscuridad que los niños conjuraban con un desafío. (2002b: 244)

Todos los que viven o pasan por la isla –casi la totalidad de los personajes de la novela– son navegantes. El barco del mapa no es solo un ícono del agua sino de la condición de los habitantes de la región. Enrique y su padre llegan de Como en barco; los pobladores y visitantes cruzan entre las orillas en pequeñas embarcaciones que también mueven la mercadería con que comercian; Rómulo y Alberto, hermanos de Julia, mueren en un naufragio. La mirada de los navegantes disputa el predominio de las orillas que caracteriza el ensayo de Saer y la conceptualización y representación de las regiones acuáticas.

José Carlos Guerrero (2010) habla de una tradición de escritores navegantes en la que incluye a Conti y a Domínguez. Si esto resulta inexacto para definir las figuras de autor, la categoría funciona dentro de los textos. Las lanchas, balandras y botes que cruzan los ríos son más transitorios que los grandes barcos que se convierten en vivienda en las novelas de la salida al mar de las que me ocupó más adelante. Sus tramas y paisajes son diferentes porque las pequeñas embarcaciones establecen una relación particular con el cuerpo. Al ras del agua, no hay distancia de contemplación. No hay horizonte porque el punto de vista es demasiado

bajo, en una cercanía con el medio desde la que el peligro de inmersión es inminente. La percepción y representación del espacio cambian con las prácticas de navegación, como los paisajes del Plata de Saer según se desplace en avión, en taxi o a pie. Jens Andermann (2018) piensa la relación entre escritura y medios de transporte como inscripción de una experiencia temporal sobre el paisaje. En estos textos, lo que se inscribe es la posición de los cuerpos en términos de perspectiva (mirar desde lejos y desde arriba o desde cerca y al nivel del agua) y de contacto físico (entre los extremos del interior que protege y el exterior que expone o, incluso, desde la inmersión). Jon Anderson llama “lugar relacional” a la convergencia entre elementos humanos y no humanos en torno de prácticas acuáticas como el surf (2014a) y el kayakismo (2014b). Las embarcaciones precarias de los isleños producen experiencias semejantes, que participan de la construcción de la región del río-mar como posibilidad de habitar un territorio líquido, que confronta con los lugares comunes de la inmensidad acuática como espacio incognoscible e irrepresentable y con la oposición entre espacios sólidos (la tierra) y fluidos (el agua).

Las múltiples relaciones entre el cuerpo y el agua definen la región y la literatura del río-mar a lo largo del *corpus*. Cada práctica recorta un espacio que se vuelve posible de habitar y conceptualizar desde una particularidad atravesada por la materialidad del medio, su historia cultural y el tipo de actividad. Brown y Humberstone (2015) establecen esta perspectiva como forma de dar cuenta del mar –en este caso, del río-mar– como un espacio vital, una experiencia cultural corporeizada que transforma las imágenes y arquetipos con que se lo percibe. En esta novela de Domínguez, la mirada al ras del agua y a la intemperie se extiende a la isla, que también es un lugar intermedio entre el agua y la tierra firme; rodeada, acechada y por momentos fusionada con el río, de donde surgió y a donde puede volver a sumergirse. El punto de vista está en un lugar que no es del todo seguro; la mirada y la experiencia son distintas a las de la costa porque implican el peligro.

Por otra parte, la cercanía involucra el conocimiento del agua y sus movimientos de manera semejante a la que describí en los textos sobre el Delta del Paraná. Desde la isla, el río es un murmullo antes que una imagen inmóvil: “Enrique se sentó en la galería a oír los ríos, un resuello cristalino bajo la zumba del verano, en el que al cabo de varios minutos podía reconocer, sin temor a equivocarse, el brío nervioso del Paraná y el suave derrame del Uruguay” (2002b: 83). Su perspectiva es la de quien puede relacionar la percepción sensorial

con los conocimientos sobre la naturaleza y la sociedad que adquiere viviendo en el río y navegando sus aguas: “Había visto crecer muchas islas y desgarrarse otras por el empuje de las aguas, dejando al descubierto un avispero humano con el nido partido a la mitad. Esa gente, dijo, vivía bajo otra ley” (21).

El saber geográfico de la región se proyecta sobre personajes expertos, como en el Delta. En la zona acuática de la región –por oposición a la que está centrada en las islas– el conocimiento viene de la experiencia de navegantes como Enrique o Andersen, un marino de grandes embarcaciones, que explica el comportamiento del Plata:

Habían pasado menos de diez años y todo se había mudado de lugar en ese jodido estuario. ¿Conoce usted? Parece pardo y tranquilo pero por debajo, de un mes para otro las corrientes descubren toscas filosas, restos de barcos hundidos, corren un canal de lugar, levantan bancos donde antes calaba treinta pies y las islas crecen como hongos. No es un río. Son tres. (Domínguez, 2002b: 263-264)

Domínguez se apropia de la posición del conocedor para construir el lugar de enunciación desde el que contradice los lugares comunes en el “Prólogo” de *Escritos en el agua*:

No sólo es capaz de subir cuatro metros de marea, provocar grandes inundaciones y mostrar furias marinas. Sus bancos de niebla abandonan los barcos a la suerte de temerosos silbatos, el Sur lo violenta y el Norte lo fuerza a retirarse varios kilómetros de ambas márgenes y, así como las tormentas alzan olas de dos metros en la superficie, su lecho desplaza lentas pisadas de arena. Las corrientes forcejean, cambian los canales de lugar y los colores del agua, e incluso sus costas, que debieran ser firmes, no se quedan quietas. Sin profundidad en la mayor extensión, pocos lo considerarían peligroso, pero su fondo guarda centenares de barcos hundidos. Tumba de navegantes, también vino a serlo, hace pocos años, de incontables desaparecidos. (2002a: 7)

El conocimiento geográfico, reñido con el lugar común, es una reivindicación estética y regional de la que forma parte la operación con que el autor se pone a la par de sus personajes expertos. Su fuente, sin embargo, no es la navegación. Por eso, su conocimiento no explica los textos, sino que se produce junto con ellos mediante la interacción con las voces de los habitantes locales –navegantes o no– que aparecen en las crónicas que aportan material para *Tres muescas en mi carabina*.⁷⁵

⁷⁵ La relación entre crónica y ficción no es exclusiva del procedimiento que produce la región. Otra de las que forman *Escritos en el agua*, “Nadar en el río con Tarzán”, contiene la anécdota en que se basa el cuento “La confesión de Johnny”, de *Mares baldíos* (2005), sobre un habitante de la costa que participa de una competencia de nado en el río con el actor de la serie *Tarzán*.

El movimiento es de ida y vuelta entre la realidad y la ficción, como la guía del relato de Conti que lleva a las crónicas y, por medio de ellas, a la novela. La narrativa de Domínguez y la unidad de su proyecto de escritura son producto de las tramas entrelazadas entre ficción y no-ficción –las crónicas y las biografías–, pero también entre ficciones, como delata la transformación del bibliófilo Carlos Brauer, de *La casa de papel*, en narrador de las novelas posteriores a 2010, que no forman parte de este *corpus*, o de algunos cuentos de *Mares baldíos* en partes de *Tres muescas en mi carabina*. “El árbol de las garzas” y el capítulo 7, “Enrique y el árbol”, cuentan la tormenta que resiste el fundador de Juncal encaramado a un árbol y protegido del frío por las garzas con las que cubre su cuerpo cuando la isla apenas asoma de las aguas. En el cuento, el lugar no tiene nombre, pero está en el kilómetro cero del Río de la Plata; existe el territorio, pero no la región, porque falta la sociedad que le da función y sentido a sus espacios. En la novela, la adquisición de la identidad de la Juncal pasa por la transformación del relato de Enrique en una escena de transmisión familiar en que el padre les cuenta a sus hijos las hazañas del pasado para incluirlos en una genealogía que deben continuar. El episodio se convierte en relato fundacional de la Juncal y de la sociedad que forma la familia de colonos.

Lo que cuenta Enrique es cómo construyó una isla donde antes había un banco de arena, cómo hizo emerger la tierra del río. Por eso, la sección de la novela que narra su historia completa se llama así, “Las tierras emergentes”. En el centro de esa historia está el río embravecido por la tormenta –Santa Rosa dice el cuento; una sudestada, la novela– que al mismo tiempo que amenaza sirve para acumular el sedimento que forma la Juncal. No es el río apacible de las vistas desde la costa ni objeto de contemplación. Sin embargo, es paisaje en la descripción que hace Enrique de la primera confirmación visual de la tormenta: “Tumbado por el mareo, vi una línea violeta sobre el horizonte, después una franja oscura y luego una costura de espuma unió el agua con el cielo” (Domínguez, 2002b: 86). El análisis de la construcción del paisaje de tormenta como constante de la literatura rioplatense del río-mar es objeto del capítulo 6. En este punto, interesa detenerse, en cambio, en su incidencia en la construcción regional. Enrique está inmerso en la tormenta, el árbol es una pobre atalaya que no alcanza a protegerlo porque también está sometido a las fuerzas incontrolables. El paisaje muestra la relación de los colonos con la naturaleza; la inmersión y la exposición

como punto de vista, la integración a los elementos como posición desde la que se produce el espacio regional: Enrique hace surgir la tierra, la novela inventa la región del río-mar.

La tormenta fundacional es el paradigma de las que se repiten a lo largo de la novela: cuando Enrique conoce a María, su compañera y madre de sus hijos, en una playa de Salto; cuando nace Julia, la primogénita y sucesora del dominio de la tierra; cuando dinamitan la isla para abrir el canal que la cruza y permite la circulación; cuando María intenta hundirla antes de irse y cuando Enrique muere. El cuerpo del fundador, que Julia entierra como la piedra fundacional de la civilización de la isla, es el último de los sedimentos que componen la tierra. Sin embargo, es diferente porque es un resto humano, no animal ni vegetal, y no llega arrastrado por la corriente, sino que es puesto allí por sus hijos. El entierro de Enrique en la isla es simétrico del episodio del árbol con el que empieza su relación con el espacio. Ambos, uno al principio y otro al final, definen la interacción de los colonos con la naturaleza como cooperación.

Si durante la tormenta Enrique grita “*¡questa terra é mía!*” (Domínguez, 2002b: 90), disputándosela simultáneamente a la lluvia que la cubre y al río en que se hunde; al final de esa experiencia, descubre la necesidad de trabajar con y no contra la naturaleza. No solo comprueba que la tormenta acumula los sedimentos que forman la tierra, y por lo tanto realiza el mismo trabajo que él, sino que logra sobrevivir a ella porque el árbol lo sostiene y las garzas le dan calor. El episodio define la relación entre Enrique y la isla. Durante la inundación que acompaña el nacimiento de Julia, por ejemplo, deja entrar el río a la casa para que no se la voltee y si, más adelante, padre e hija intentan abrir un arroyo con palas y dinamita “empeñados en corregir lo que la naturaleza no había hecho y no haría nunca” (115), finalmente “el río se encargó de ensanchar el cauce, abrir la boca y terminar la obra que habían iniciado, abandonado y retomado con más orgullo que necesidad” (145). Ese “ensamble” o “trance”, en términos de Andermann (2008; 2018), que hace de la naturaleza un entorno antes que un fondo o un medio a disposición del sujeto, implica una crítica del paisajismo occidental, que disimula la violencia. En la novela, esto implica una transformación: no hay belleza, como en la iconografía del río, ni pintoresquismo, que es la figura de la apropiación y domesticación de la naturaleza en el Delta de Sarmiento, sino una forma que reconoce la fuerza con el amparo de la alianza natural.

La representación del Río de la Plata desde la isla y en medio de la tormenta es muy diferente de las vistas desde la costa de otros textos de Domínguez. Las tormentas y crecidas desordenan las franjas del paisaje; la isla instala un punto de vista diferente al de la costa. No hay elevación, por lo que no hay horizonte ni orilla de enfrente; no hay escenas de puerto ni actividades cotidianas en el primer plano. En la isla, todo lo que abarca la visión es el agua, que varía según los mismos elementos que en el Delta –luz, clima, estación, momento del día–, pero insertos en un contexto natural menos controlado:

El río se había erizado de estrías y enseguida llegó otra racha más fuerte. Los nubarrones que alzaban vientres oscuros y grandes crestas blancas sobre la franja del sur se abrieron en ramillete, unos arriba, por delante de otros, y echaron a correr sobre la escasa claridad del cielo hasta cubrir la tarde de una penumbra mugrienta” (Domínguez, 2002b: 87)

La tormenta es una salida de los lugares comunes. En la Juncal no hay río inmóvil. En todo caso, en el espacio-tiempo de peligro, es un indicio del movimiento distante: “tan quieto tan quieto que parecía aceite, detenido por una fuerza que en algún lugar del estuario le impedía avanzar” (86). Tampoco hay río marrón, sino que, como en Saer según la lectura regionalista de Iglesia (en Delgado, 2017), la coloración obedece a los cambios de luz, pero producida por una forma de contemplación interesada en los indicios climáticos. El paisaje es un elemento de la narración que cuenta la tormenta desde el anuncio –“El cielo estaba cubierto de un manto plomizo y el río, igual a una fría lámina de acero” (Domínguez, 2002b: 45)–, el desarrollo que oscurece el agua y el retorno de la calma al final –“La luz se afirmó sobre el estuario hasta cubrir el río de una pátina de bronce” (95).

La mirada experta que registra la variación de la luz sobre el agua mide el tiempo en sus dos acepciones: cronológica y climática. Dice Sergio Delgado (2017) que la poesía de Juan L. Ortiz incorpora una dimensión temporal al “planteo espacial” a través del registro de la variación de la luz a diferentes horas del día y en distintas estaciones. Saer hace lo mismo con el Plata en *El río sin orillas*, incluso declarándose no-especialista –lo que sí es en el Paraná, sobre el que hace un trabajo similar. En este caso no se trata solo del registro experto, sino de la lectura de signos propia del isleño y el navegante, sobre quienes siempre pende la amenaza de la naturaleza. Si la isla es un refugio para los naufragos, también es un punto de vista medianamente protegido para entendidos que leen las señales que les permiten actuar. Enrique no está sumergido ni en tierra firme, sino en la isla que emerge; ni a la deriva ni a

salvo, sino encaramado a un ceibo que comparte con las garzas. Esa es la posición enunciativa de la fundación regional; el lugar intermedio entre la tierra y el agua donde “se hace la tierra” porque se acumulan sus sedimentos y se establece la forma de representarla en confrontación con los lugares comunes del río inmóvil que se ve desde la ciudad.

La lengua de la región: la circulación por agua de los relatos

El proyecto de escritura de Domínguez establece el comienzo de la región y de una de sus formas narrativas: el texto como resultado de la yuxtaposición y combinación de relatos de distintas procedencias. La primera versión corresponde a *La mujer hablada* y la segunda a *Tres muescas en mi carabina*, *La costa ciega* y *La casa de papel*.⁷⁶ Las biografías y las crónicas, escritas a partir de fuentes textuales u orales, material de archivo o entrevistas personales, usan el mismo procedimiento. La forma de la literatura posterior se define en el comienzo, en este caso cronológico, de la escritura. A mediados de la década de 1970, Domínguez publica en la revista *Crisis* una serie de notas con el título “Oficios terribles”,⁷⁷ que, si bien no llega a configurar una sección permanente, condensa el tipo de materiales que en ese momento circulan en la revista. María Sonderéguer (1996) enmarca la atención a la marginalidad, como denuncia de las condiciones laborales, y el testimonio y la historia de vida, que son géneros capaces de transmitir esa experiencia, en la crisis económica que se profundiza a partir de 1975: su articulación pone en primer plano las voces marginadas, las hace ingresar en un medio que les es ajeno, al tiempo que disminuye las marcas de la intervención del periodista.

La literatura de Domínguez reelabora esa forma de construir las historias y otro de los ejes de interés de la revista: los espacios marginados y periféricos con respecto a Buenos Aires; el lugar de enunciación de *Crisis* y del periodista. Si esto da cuenta de la necesidad de pensar el país más allá de la ciudad burguesa, como señala Cohen Imach (1995) en un estudio sobre la revista, las crónicas se explican desde el mismo marco que el regionalismo literario, que se está replanteando en el mismo momento. En este otro comienzo del proyecto literario de Domínguez no solo hay una definición temática por los márgenes y formal por el montaje de voces, sino una relación con las otras propuestas que en los mismos años hacen literatura

⁷⁶ Las novelas posteriores al proyecto que recorto continúan esta forma.

⁷⁷ Las notas se publican entre los números 29 y 31 numeradas del I al VI.

con esos materiales. Su proyecto empieza con el encuentro entre ambas, con las que establece afiliaciones y discontinuidades.

Un indicio son los espacios textuales compartidos. Por ejemplo, la edición de la biografía de Onetti junto con las entrevistas de María Esther Gilio, quien en 1970 había inaugurado la categoría “Testimonio” del Premio Casa de las Américas con *La guerrilla tupamara*, y los “Oficios terribles”, que también escribe Héctor Tizón. El testimonio y la renovación del regionalismo confluyen en Haroldo Conti, que además escribe en *Crisis*. Así como la Juncal remite a “Memoria y celebración” como guía y texto precursor, la materialidad y las historias del río seleccionan *Sudeste*, algunos cuentos y la crónica “Tristezas del vino de la costa o la Parva muerte de la isla Paulino” (1976), que aparece en el n°36 de *Crisis* y, con el tiempo, se convierte en clásico y modelo de la práctica del género. No son tantas las crónicas que escribe Conti, pero las que publica en *Crisis* alcanzan a definir una ética del oficio que se traduce en forma textual: la atención a la voz, la vida, el espacio de los otros. “Yo hago lo que hago, si efectivamente es hacer algo, como una forma de contarme todas las vidas que no pude vivir” (Conti 1974: 44), dice en “Los caminos”, un texto fechado en 1969 que acompaña el artículo “Compartir las luchas del pueblo”. La afirmación parece definir la forma en que “Tristezas” aborda el espacio isleño desde la tensión entre el deseo de aproximarse a los otros a través de la escucha y la consciencia de la propia posición externa. Sin embargo, no se refiere a la crónica, sino al resto de la literatura, como el “Me gusta escuchar a la gente” del “Prólogo” de *Mascaró* (1975). La afiliación de Domínguez con Conti establece la interacción entre las dos prácticas de escritura como intención inicial.

Los libros de crónicas de Domínguez se enmarcan cronológicamente en el período del proyecto que incluyo en la literatura del río-mar, si bien solo algunos participan de él. En la primera década del siglo XXI se suceden *Delitos de amores crueles. Las mujeres uruguayas frente a la justicia (1865-1911)* (2001), *Escritos en el agua. Aventuras, personajes y misterios de Colonia y el Río de la Plata* (2002), *El Norte profundo. Un viaje por Tacuarembó, Artigas, Rivera y Cerro Largo* (2004) y *Las puertas de la tierra. La escena de acero de los puertos y los marinos uruguayos* (2007). La marginalidad los recorre a todos; sujetos y espacios desplazados del foco habitual de atención periodística y literaria, las crónicas hacen lo que corresponde al género: revelar lo que se mantiene invisible o

silenciado. Su relación con la ficción no es solo la preparación de sus materiales, sino la gestación de dos procedimientos: la narración como montaje de voces y su ordenamiento para resolver una falta de información o sentido. La crónica busca a los protagonistas para acceder a la información; los autorizara al convertirlos en fuente, a la vez que legitima su propio lugar de enunciación por el acceso a esas versiones. Las novelas replican esa construcción porque transforman al narrador en una figura semejante a la que articula los testimonios en una crónica, el “mediador”, que Amar Sánchez (2008) reconoce en las de Poniatowska, o el “intermediario”, que Ford (1987) utiliza para las de Walsh.

En la ficción, el entramado de historias que giran en torno a una falta define el género *nouvelle* en relación con el que se puede pensar la ficción de Domínguez. Aunque solo *La casa de papel*, por su brevedad, se inscriba en él, *Tres muescas en mi carabina* y *La costa ciega* comparten sus procedimientos. Ricardo Piglia (2019) se ha ocupado de estudiar el funcionamiento de este género en el Río de la Plata. Tomo la construcción teórica que él hace porque depende tanto de los desarrollos anteriores de Víctor Shklovski, Erich Auerbach y Gilles Deleuze sobre la literatura europea como de los textos de José Bianco y Juan Carlos Onetti que lee desde ellas, por lo que resulta afín al espacio rioplatense. El primer rasgo que define a la *nouvelle* es la existencia de un secreto, un elemento no narrado que, a diferencia del enigma o el misterio, no aparece ni se puede develar, pero pone el relato en funcionamiento, una personajes y fragmentos narrativos. La clave de ese vacío es la existencia de un narrador que está en la posición de quien cifra y no de quien descifra; un “narrador débil” que cuenta algo que no entiende o que solo ve parcialmente. La anécdota característica de la *nouvelle* es un acontecimiento extraño que irrumpe en lo cotidiano rompiendo su continuidad. A partir de ese núcleo, que contiene el secreto, el narrador y sus ayudantes o delegados tejen las versiones y microrrelatos que intercambian hasta el final, cuando un elemento que viene de afuera cierra el relato con una microhistoria que, a diferencia del policial del que proviene la estructura, no agota el sentido porque no resuelve ni decide el sentido. Estos últimos elementos, narrador y suceso extraño, son centrales en la lectura que hace Ludmer en el estudio preliminar a *Para una tumba sin nombre*, “Contar el cuento” (1975), de la que interesan dos énfasis. Primero, lo extraño que irrumpe es también extranjero y se sitúa al comienzo del relato. Segundo, los informantes del narrador actúan como filtros frente a los hechos que le refieren (Ludmer, 2009).

Esta es la estructura sobre la que trabaja Domínguez. A pesar de que Onetti desaparece de sus referencias explícitas después de la biografía, los procedimientos de la *nouvelle* establecen una afiliación con él. *La casa de papel* empieza como un ensayo; cuenta la muerte de Bluma, a quien atropella un auto porque está distraída leyendo a Emily Dickinson, para formular una hipótesis que se pone a prueba en la historia que sigue: “Los libros cambian el destino de las personas” (Domínguez, 2007a: 9). Inmediatamente después aparece el objeto extraño: el ejemplar de *La línea de sombra* manchado de cemento, a partir del que el narrador plantea como enigma lo que va a ser un secreto: “¿Pero por qué el libro regresaba, dos años después, a Cambridge? ¿Dónde había estado? ¿Y qué debía leer Bluma en los restos de cemento?” (12-13).

El libro de Conrad es motor del relato y del narrador que tiene que viajar en busca de relatos porque no tiene ayudantes o delegados que le lleven sus versiones. El cuestionamiento de la omnisciencia, que Piglia (2019) ubica en la línea de renovación narrativa que va de Henry James a Onetti, se superpone con la figura del mediador de las crónicas, que desplaza la autoridad narrativa hacia los testimonios. De la misma manera, lo que cierra la historia no es otra irrupción, sino el movimiento del narrador hacia el lugar de los hechos, donde encuentra las ruinas de la casa hecha de libros y escucha los relatos de los pescadores que fueron testigos de su construcción y destrucción. No hay resolución del orden de las motivaciones, la causalidad que la *nouvelle* omite. Al final de *La casa de papel*, el narrador y los lectores sabemos de dónde vino el libro de Conrad, pero no la razón por la que Carlos Brauer construyó la casa de libros ni por qué le envió a Bluma un ejemplar con sus marcas, que es la pregunta inicial.

La costa ciega y *Tres muescas en mi carabina* toman esa forma, que resulta del intento por descifrar lo que no se sabe al principio a través de relatos que circulan y se montan unos con otros. Las dos empiezan con la llegada de alguien de afuera, lo extraño-extranjero del comienzo de la *nouvelle* y una escena inicial frecuente en Onetti. La primera presenta la cotidianeidad del pueblo –“En Dallas rara vez se detiene el correo, el camión de cerveza, un viajante de comercio” (Domínguez, 2009b: 13)– para interrumpirla inmediatamente con la llegada de Camboya: “Una gris mañana de julio asomó por el oeste la figura de una muchacha con un bolso a la espalda. Que vestía pollera lo supo primero el peón de los Ferreira, entretenido en la puerta con uno de los perros” (13-14). La frase sintetiza una incógnita y un

modo de circulación de la información. A diferencia de *La casa de papel*, el narrador está inmóvil dentro del parador y, por lo tanto, necesita de los delegados para establecer cuál es el secreto y poner en marcha la historia. Al momento de empezar a contarle a Ema, su única interlocutora, ya tiene la totalidad de los testimonios y solo falta el enhebrado final, que consiste en el “irse por las ramas” que ella le reclama. Esta novela es la más cercana a la poética de la *nouvelle* de Onetti porque el narrador oculta parte de lo que sabe, lo que enfatiza Ema con sus reclamos. La demora en la entrega de datos, sin embargo, marca la distancia con Onetti porque instala una tensión narrativa que se resuelve en etapas; al final, sabemos qué están haciendo Camboya y Arturo en la costa y averiguamos el mismo secreto que ellos, que las hijas de Doghram son apropiadas. Lo único que queda sin resolver es qué hace Camboya después, aunque pueda suponerse porque es la única testigo posible de la historia que cuenta el narrador.

Tres muescas en mi carabina empieza con la aparición de Enrique en el pueblo: “Una brumosa madrugada de abril Gregorio oyó pasos en el embarcadero. Alcanzó a ver una esquina del muelle, la proa de la balandra, bultos esparcidos y borroneados en la penumbra blanca que cubría el arroyo” (Domínguez, 2002b: 13). La llegada, enmarcada por las mismas precisiones climáticas que la de Camboya en *La costa ciega*, o de los personajes de Onetti, define un narrador que es el único testigo, “feliz de estar allí para contarlo” (14), para plantear la incógnita que se mantiene parcialmente abierta hasta el final: quién es y qué hace ese hombre. Todos los personajes cumplen en uno u otro momento la función de narradores, pero quien conecta sus voces o sus versiones no forma parte de la historia; no recupera la autoridad narrativa porque depende exclusivamente de los testimonios que reproduce y, si logra revelar más, es porque los conecta entre sí, como el narrador de *La costa ciega*. Hay, en cambio, una estratificación de voces determinada por la distancia con el narrador que está situado en el pueblo, por lo que las historias de la isla le llegan ya “filtradas”. La definición de Gregorio como narrador al principio anuncia esa distribución, es el testigo y narrador privilegiado porque es de los pocos que viajan entre los dos espacios en los primeros tiempos; no solo articula la estructura narrativa, sino los espacios de la región, que quedan ligados en la misma poética.

A diferencia de *La casa de papel*, que expone todas las fuentes, y de *La costa ciega*, que las vuelve indistinguibles, *Tres muescas en mi carabina* acumula versiones del mismo

relato. En el final, el elemento que viene de afuera a explicar la llegada de Enrique al principio es la historia sobre su padre, que el marino Andersen le cuenta a Castellano y él repite para su hija Helena en Palmira. Aunque deleva la incógnita, la novela preserva el funcionamiento del secreto en la *nouvelle*. Nada garantiza que esta versión de la historia familiar del fundador de la Juncal sea más verdadera que las otras que circulan a lo largo de la novela. Primero porque el relato es producto de múltiples transmisiones; segundo, porque, según le dicen a Castellano, Andersen podría ser el mismo Brooke, lo que vuelve incierta su identidad y cuestiona su credibilidad.

Si la novela es diferente de la *nouvelle* porque su extensión le permite o la obliga a explicar lo que la otra calla, también genera el efecto contrario, porque la diversidad de relatos es mayor y cada uno abre interrogantes que no tienen desarrollo. Domínguez imita en la ficción la forma en que la crónica aparenta no intervenir sobre los testimonios. *Escritos en el agua* usa dos metáforas de este procedimiento: la historia se compone de “piezas de relatos” (Domínguez, 2002a: 53) y es un tejido: “Hilamos, insomnes, las historias de una zaga que violentaba los límites de la imaginación” (39). *La costa ciega* (2009) traslada ambas a la posición narrativa de sus personajes: Camboya trata de recomponer el “*puzzle*” (Domínguez, 2009b: 76) de su historia familiar encajando las piezas del relato de Arturo y del propio y el narrador expone alternadamente los relatos que obtuvo de varias fuentes para Ema, que teje mientras escucha, como debería hacer el lector que es el destinatario último. El montaje tiene dos funciones estructurales en las novelas: mantiene a la vista las diferentes voces y le da forma a la trama a partir de la organización que el narrador hace de ese material.

Si bien las metáforas del *puzzle* y el tejido están planteadas en *La costa ciega*, *Tres muescas en mi carabina*, como texto de comienzo, presenta la forma básica. El pueblo y la isla se distribuyen dos formas narrativas y sus modos característicos de circulación. El chisme es la forma en que los habitantes del pueblo intercambian novedades de la isla en espacios característicos de sociabilidad, como el consultorio del médico Castellano, que visita la isla y comparte la información con su amante, Juanita Mederos, que, a su vez, la hace circular en Carmelo y Nueva Palmira, donde participa del “cenáculo” de mujeres que se reúnen a bordar. El espacio del consultorio y la relación clandestina de los amantes participan de la gestación del chisme, que recoge las marcas de intimidad y clandestinidad en su modo de circulación.

La otra fuente es Gregorio, que convierte el chisme en un bien de cambio porque las vecinas de Carmelo lo contratan con diferentes pretextos para que les cuente algo de la isla. “No contaba mucho. No contaba casi nada. Pero se hacía pagar reparaciones sencillas y las infidencias más nimias” (Domínguez, 2002b: 37). La nimiedad de la información habilita el funcionamiento del chisme, que ilustran las historias de la fuga de María y del supuesto tesoro de la isla. La primera hace evidentes la génesis y la multiplicidad de las versiones:

Eso dijo Gregorio, pero el episodio fue narrado con versiones diferentes de boca en boca, vuelto a imaginar muchas veces por quienes hallaron la ocasión de explicar, cada uno a su manera, el destino de los dos extranjeros que vivían en la Juncal. (45)

La segunda, sus criterios de verdad y sus efectos: la “historia [contada por Juanita] fue repetida por la costa a espaldas de Julia. Como los rumores sobre su relación con el médico indicaban que tenía la mejor información, la dieron por buena y desde entonces la Juncal inspiró temor” (126). El chisme es recursivo, se cuenta y se repite con variaciones que necesitan de la aceptación de los receptores y futuros narradores para seguir circulando. La inestabilidad de las versiones y la incertidumbre sobre su veracidad no impiden que sea motor de acciones o actitudes de los personajes; siembra las intrigas que impulsan la trama hacia adelante.

La otra función del chisme es establecer relaciones entre los personajes. Por ejemplo, la diferencia de género en términos de espacios y prácticas sociales. La forma descrita hasta ahora parece limitada a las mujeres. “Los hombres reían de los cuentos de Gregorio, pero sus esposas, a falta de datos sobre la negra, lo escuchaban asombradas y luego difundían el milagro” (Domínguez, 2002b: 39). Ellas reciben y transmiten; ellos, en cambio, hacen de enlace con la isla y tienen el bar “La prosperidad” como espacio de sociabilidad en el que circulan personas e información. En tiempos sucesivos, Enrique y Julia frecuentan el bar cada vez que visitan Carmelo, pero callan los relatos que el pueblo espera de ellos. Entre hombres, sin embargo, circula otra información que no se convierte en chisme. En “La prosperidad”, Dos Santos cuenta dos historias sobre una vaca que tuvo Valentín y con la que no se sabe qué pasó. Las versiones son el comienzo de un enigma que se extiende desde el capítulo 10 hasta el final, en el que se revela la verdadera historia, un cierre suplementario, posterior al de la historia principal.

El chisme no introduce ni resuelve incógnitas, sino que intenta reponer la información faltante, aunque no aporte certezas. Las historias entre hombres son otra cosa. La versión confiable sobre cómo Enrique conoció a María, por ejemplo, es la que él le cuenta a Castellano en la isla. La información de primera mano le permite corregir la versión anterior y mantener el control sobre su difusión al negarse a compartirla con Juanita: “no puedo contarte todo para que lo desparrames por ahí” (140). La tensión entre información y secreto permite el ejercicio de un poder que confirma o instauro una jerarquía.

Los espacios por donde circula la información y el chisme, que es una de sus formas, son elementos que se relacionan con la literatura de Onetti. Salvo el cenáculo de mujeres que se reúne bajo una parra en Nueva Palmira, que no tiene paralelo en Santa María, en la región hay un consultorio, como el de Díaz Grey, y un bar o almacén de pueblo, como el de *Los adioses*, que son los núcleos donde se produce la ficción. El médico en su espacio de trabajo es lo primero que tiene Brausen cuando imagina Santa María en *La vida breve*. El consultorio de Castellano no cumple esa función porque Domínguez trabaja en un solo plano de realidad. Sin embargo, la existencia del médico y su práctica sostienen la afiliación con Onetti y la producción del espacio de la región. Carmelo es un pueblo porque tiene sus instituciones, entre las que están el consultorio, la plaza, el bar-almacén.

Las formas narrativas no solo caracterizan el modo en que los habitantes del pueblo se relacionan entre sí, sino que conectan personajes y lugares en una práctica del espacio que produce la región y motoriza la trama; generan ficción, como los chismes de *Los adioses*. Según la lectura de Sylvia Molloy (1979), estos núcleos de ficción originan un diálogo o “transacción” que tiene lugar en un ámbito específico: el almacén donde se intercambian, entre otras cosas, historias. La feminización del chisme en *Tres muescas en mi carabina* deja en segundo plano “La prosperidad”, que es un espacio masculino de sociabilidad que Julia usurpa cuando toma el control de la isla. *La costa ciega*, en cambio, está construida desde el parador de la ruta donde los que narran son los forasteros, como podrían haber sido Enrique o Julia si no decidieran callar. El dueño del parador divide la historia que escucha sobre la llegada de Arturo y Camboya al pueblo en una versión para la policía y otra para la chismografía pueblerina “repetida a los peones frente a la heladera de dos puertas, los estantes vacíos y una horma de queso rancio” (Domínguez, 2009b: 15). Su única interlocutora se transforma en depositaria de la memoria, sostén de la unidad de la trama y un modelo interno

de los lectores. En el bar-almacén-parador no tiene lugar la circulación de chismes, localizados en la biblioteca de Palmira, donde la bibliotecaria se afana por saber de Rosie, su padre Doghram y la relación con Arturo, sino una forma de transmisión que convierte a los oyentes en narradores en potencia. Ese es, de hecho, el origen del personaje anónimo que recibe las historias de Arturo y Camboya para completar las piezas que le faltan a lo que puede ver desde el parador o saber por otras fuentes; él es el intermediario que hace el montaje, como en las crónicas: “Vamos, usted lo sabe todo” / “No se engañe. Yo solo se lo cuento” (Domínguez, 2009b: 149).

En cambio, el narrador de *La casa de papel* y Castellano al final de *Tres muescas en mi carabina* van en busca de las historias que entretejen. En la primera, los relatos que guían la investigación y constituyen el texto no son espontáneos, sino producto de las entrevistas; cada uno conduce al siguiente de manera tal que la novela se construye como un encadenamiento en el que siempre hay un elemento faltante que impulsa la historia y al narrador a un nuevo encuentro con un protagonista. No hay bar-almacén al que los narradores lleguen espontáneamente, sino los espacios privados donde se los busca: la librería de uno, la casa del otro. La historia completa, que el narrador escribe de vuelta en Cambridge, es producto de esa serie de viajes al Río de la Plata, a Montevideo, a la costa del mar. La experiencia de lo diferente, de lo que no es familiar, le permite narrar.

En el final de *Tres muescas en mi carabina*, el médico Castellano pasa de ser fuente de los chismes de pueblo a narrador porque dejó Carmelo por el escándalo de su relación con Juanita. Sale de la región y vuelve para revelar lo que le contó Andersen en “una fonda de Salto” (Domínguez 2002b: 257) a cambio de unos cuantos tragos. Tanto él como Brooke, sean o no el mismo, son narradores porque fueron navegantes. Andersen dice del otro que estaba “lleno de historias como esta y otras muy subidas de tono” (259); el viaje aporta la materia narrativa y el fin de los viajes, la necesidad de venderlos a los forasteros que se reúnen en la fonda. Todos los puntos de la cadena de relatos establecen la relación entre viaje y narración; desde lo que cuenta Andrés Lanfranconi cuando está por morir hasta lo que Castellano le revela a su hija en el hotel de Nueva Palmira.

Por el médico pasan todas las formas narrativas que circulan en la novela: el chisme, el relato de viajeros y la transmisión familiar. El cierre de *Tres muescas en mi carabina* está enmarcado en una escena característica de esta última: las dos generaciones reunidas en torno

de una historia sobre el pasado que involucra cuestiones identitarias –de la familia, del pueblo– y un contexto que propicia el encuentro y el diálogo íntimos; en este caso, los sillones de la recepción del hotel familiar “al amparo de un café que sirvió Pampero” (Domínguez, 2002b: 257). Esta forma narrativa es propia de la Juncal y se opone al chisme en varios aspectos: son historias que cuenta una sola voz, se refieren a las experiencias propias o de los mayores ya muertos, son más largas y organizan escenas narrativas como la de Castellano y Helena en el hotel.

La historia de la tormenta que Enrique les cuenta a sus hijos resulta paradigmática porque narra a la vez la fundación de la isla que habitan y el fundamento de su autoridad en las hazañas del pasado. Al mismo tiempo, la reunión de las generaciones en torno al relato le da una función específica en la producción de los vínculos familiares que sostienen la continuidad de la sociedad isleña, por más díscola y quebrada que resulte. El énfasis en el efecto determina un régimen de credibilidad diferente al del chisme y similar al de la leyenda. La fundación de la Juncal no está sometida a duda; la llegada de Enrique al Río de la Plata siguiendo a su padre, en cambio, introduce la incertidumbre sobre su origen. Él conoce “las hazañas de Andrés en un río misterioso al que no se le veían las orillas y cubría bajo sus aguas cientos de barcos hundidos” (Domínguez, 2002b: 271) por boca de su madre y las repite para que se transmitan de generación en generación, pero le falta toda la información sobre el resto de su historia, que es lo que completa el relato de Castellano al final de la novela.

En *La costa ciega*, la escena entre Arturo y Camboya en la casa en la playa tiene esta forma. En torno a tazas de café, mientras afuera se desata una tormenta, los personajes intercambian relatos del pasado que se complementan entre sí. Lo que cuenta cada uno es el resultado de una transmisión anterior. Camboya carga con la responsabilidad de conservar la memoria de la militancia familiar durante los 70, que es de donde proviene la metáfora del *puzzle* “al que no sólo le faltaban piezas, también la clase de figura que debían componer porque todos tenían una historia distinta que contar” (Domínguez, 2009b: 76); Arturo conoce la historia de la familia Doghram a través de Rosie, que se siente “orgullosa de ser la heredera de la memoria familiar” (148). Relatos opuestos por su contenido y por las actitudes de la familia y de ellas mismas frente a su preservación son, sin embargo, producto de la misma

práctica narrativa y piezas que encajan entre sí y con los chismes que se intercambian en el parador para dar forma a la novela.

Los dos modos de circulación son complementarios. No solo producen ficción porque hacen avanzar la trama en busca de la información que falta, sino que organizan el funcionamiento social de los espacios de la región. Las situaciones narrativas que se arman en torno a los relatos presentan una recurrencia. En *Tres muescas en mi carabina*, las mujeres del cenáculo de Nueva Palmira bordan; María les cuenta a sus hijos su vida anterior a la llegada a la isla mientras remienda una camisa; Julia transmite la historia del padre de Enrique a su hijo Oscar cuando ambos están “sentados junto a la mesa donde había acumulado varios ovillos de lana para tejer una bufanda” (Domínguez, 2002b: 156); en *La costa ciega*, Ema teje incesantemente. Los hombres, de acuerdo con el rol que cumplen en este universo narrativo, tienen sus propios tejidos, como Gregorio, que le cuenta a Valentín la llegada de Enrique a la isla mientras los dos pescan, “sin dejar de arrojar la red” (Domínguez, 2002b: 74).

Las situaciones de producción de relatos en la ficción de Domínguez establecen una relación estrecha con el trabajo artesanal que Walter Benjamin, en “El narrador” (1936), hace intervenir doblemente en la práctica: como modo de producción que incluye un tiempo de distensión y aburrimiento y como forma de elaborar la materia de la experiencia. Los narradores de esta tradición pertenecen a los mismos dos grupos que los de Domínguez: los que vienen de lejos a contar lo que los otros no conocen y los que permanecen en el lugar y conocen sus historias y tradiciones (Benjamin, 2001). Esas categorías organizan las series narrativas que componen las novelas: los relatos de viajeros –navegantes o entrevistadores– y la transmisión familiar. El chisme, como forma mínima del relato, interviene en ambas; de un lado, las novedades de la isla; de otro, el saber que forma el sentido común del pueblo.

Bordados, tejidos, remiendos y redes son metáforas de la elaboración de relatos, como las que usa *Escritos en el agua*; del acto de componer a partir de los fragmentos o versiones que se toman de la experiencia propia o ajena, en términos de Benjamin.⁷⁸ Roger Chartier

⁷⁸ Podría intentarse una diferenciación a partir de los productos textuales y textiles de cada actividad. El bordado, que no cumple ninguna función más allá de sí mismo, corresponde al chisme, mientras que el remiendo y el tejido, que reparan o crean algo nuevo, acompañan la transmisión. Tampoco remiendo y tejido son lo mismo: mientras uno responde a la idea del *puzzle*, que ubica piezas donde faltan, el segundo crea las conexiones. Es una sobreinterpretación, aunque no descarte su productividad.

(2006) establece la relación entre texto y tejido como alegoría y etimología. Sin embargo, los roles que diferencia en la cadena de producción y circulación de ambos están ausentes en las del chisme y la transmisión. Si bien ambas prácticas definen posiciones sociales, su funcionamiento depende de que los sujetos alternen entre la producción, transmisión y recepción. En las novelas, el tejido y el *puzzle* son dos nombres para el mismo proceso, aunque solo el primero remita a la producción de vínculos. Dice Benjamin: la narración oral produce comunidad porque congrega en torno a la situación narrativa y porque todo oyente puede convertirse en narrador en el futuro. Este es el mecanismo por el que se producen los lazos sociales. En el pueblo, en la isla y la costa del mar, la práctica del relato sostiene a la comunidad; el procedimiento narrativo muestra el proceso de producción de la región rioplatense del río-mar que se define en el proyecto literario de Domínguez.

En *Tres muescas en mi carabina*, los dos relatos más largos son los que cuentan los orígenes de la isla: la fundación de la Juncal y su antecedente, la trayectoria de Andrés Lanfranconi en el Río de la Plata. Ambos son historias de ex-navegantes aunque la segunda se refiera a su reverso, la instauración del orden terrestre. Son, además, las que aparecen como cuentos independientes en *Mares baldíos*, una colección enmarcada por dos relatos sobre la navegación, “Combustión” y “Una conversación honesta”. La relación que establecen entre las prácticas marítima y narrativa permite leer otra clave del proyecto literario. Por un lado, los cuentos son pre-textos de la novela que se construye en torno de los relatos incrustados. Por otro, son el comienzo de una zona de la literatura del río-mar que sale del estuario hacia los textos y espacios acuáticos que considero en los próximos capítulos.

3 Islas del río-mar

En el mapa de *Tres muescas en mi carabina*, la isla Juncal es un blanco remarcado por los bordes negros y la indicación del nombre. No hay otras representaciones, como las que ocupan la tierra a uno y otro lado del río, porque el espacio no existe antes de la historia que cuenta la novela. Ese vacío define lo que son las islas en el imaginario. Carla Lois (2018), que estudia su aparición como *terra incognita* en la geografía y en la cartografía, señala que su carácter a la vez atractivo y revulsivo motoriza el viaje. Sarmiento llega al Delta, sobre el que escribe en los artículos que integran *El Carapachay*, por la curiosidad que le despierta un mapa, “con ánimo de ver con los ojos las islas que sólo conocíamos hasta entonces por el estudio y la inducción” (Sarmiento, 2011: 63). Carlos María Domínguez y Juan Bautista Duizeide viajan a Juncal y Paulino, en el Río de la Plata, con la guía de los textos de Conti: “Memoria y celebración”, donde el primero encuentra el blanco oficial y literario de la Juncal, y “Tristezas del vino de la costa o la parva muerte de la isla Paulino” (1976), que lleva al segundo a un territorio propio. La idea del espacio, que está contenida en el texto o el mapa, precede a la experiencia del viaje. Lo desconocido, como dice Lois junto con el narrador de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, no significa la ausencia de datos, sino la curiosidad y el deseo de búsqueda; el vacío “particularmente atrayente” (Conrad en Lois, 2018: 114).

En un mundo que ha reducido los blancos, con el doble impulso de la dominación territorial y científica, hasta hacerlos desaparecer del mapa y la imaginación, el blanco de la Juncal es una doble invitación a la aventura. Una, literaria, conduce a Domínguez del texto de Conti a la crónica y después a la ficción. La otra es la que Enrique emprende en *Tres muescas en mi carabina*: viajar hacia el vacío que es el agua del río –y la región entera, para él, que viene del otro lado del Atlántico–, no para descubrir o colonizar, sino para hacer aparecer otro espacio en blanco, una isla desierta donde fundar un orden diferente del continental. Traccionada por la espacialidad insular, la novela de Domínguez se inscribe en el género de aventuras porque cuenta dos: la fundación de una tierra y la indagación en el origen. El camino de Juan Bautista Duizeide detrás de la incógnita sembrada por Conti también desemboca en la ficción después de un recorrido más largo, que no termina en Paulino, sino que continúa por las islas del Plata, a las que se dedica en *Crónicas con fondo*

de agua (2010), hasta Martín García, en el extremo opuesto al que ocupa la Juncal, donde sitúa la novela *Kanaka* (2004). Esta isla tiene una posición y una representación bien definidas; es el eje de disputas internacionales por el trazado de límites; tiene un largo recorrido en la historia nacional, que incluye varios combates durante conflictos internacionales y su uso como presidio para los elementos descartados del cuerpo de la patria, desde pueblos originarios hasta expresidentes, y un antecedente en el canon de la literatura nacional, *Argirópolis* (1850) de Sarmiento.

La solidez de la roca y la inestabilidad de los sedimentos que forman una y otra isla parecen metáforas de su lugar en la tradición, que las novelas de Domínguez y Duizeide convierten en operación literaria. Si *Tres muescas en mi carabina* trabaja en torno a lo emergente y lo fundacional –la isla, la región–, *Kanaka* (2004) produce un territorio –habitantes, hablas, historias– donde solo hay un orden administrativo y una fantasía política. Nicolás Rosa (2006) atribuye al perímetro limitado de la isla la capacidad de convocar a la rebelión política y a la experimentación ficcional que engendra nuevos espacios narrativos; los bordes producen el blanco que, como el de la página, desafía la creación. Las novelas isleñas, sin embargo, llenan el vacío con elementos que toman del imaginario construido en los textos de la tradición occidental y en las menos frecuentes apariciones de las islas en el sistema literario rioplatense. La producción del espacio insular en la ficción a partir de estos materiales es un caso especial de la solución erudita al problema de la representación del río; semejante a otras formas del remplazo a la vez que una intersección entre las dos tradiciones de la literatura del río-mar.

Qué son las islas

Las islas son un segmento terrestre definido por agua, al revés de los ríos, masas de agua que se definen por las orillas que recortan (Pando y Vitalli en Borthagaray, 2002). Hasta el siglo XVI, la geografía las oponía a los continentes por esta característica, que las hace inaccesibles por tierra. La aparición de América en el imaginario europeo y los debates que generó en torno a la quinta parte del mundo volvieron más porosos los límites entre los dos conceptos, porque finalmente todas las porciones de tierra estaban rodeadas por océanos. De acuerdo con Lois (2013), que traza este recorrido, la disolución del par implicó desarmar todo un sistema de oposiciones en que las islas estaban en desventaja frente al continente en

cuanto a desarrollo, civilización y estabilidad. Sin embargo, las connotaciones culturales persisten fuera del campo disciplinar. La insularidad define un estado de otredad; nadie recuerda, sostienen hiperbólicamente los autores del *Islario fantástico argentino* (Gargiulo, et.al., 2018), que Gran Bretaña o Manhattan son islas porque su representación se refiere a un orden administrativo y una forma de vida marginales o alternativos, más que a una condición geográfica.

Los estudios insulares, que forman parte del giro espacial de la crítica y la teoría literaria de los últimos años, se ocupan de estudiar este tipo de construcciones. Dos de sus impulsoras, Katrin Dautel y Kathrin Schödel (2017), sostienen que las islas literarias se oponen a los continentes por su carácter periférico y a-histórico; al océano, por lo bien delimitado y controlable, y al orden temporal del mundo; no son un lugar diferente, sino espacios en los que se proyectan formas de vida pasadas o futuras. En el marco de estos estudios, la poética insular (Graziadei, et.al., 2017) plantea que las islas de la literatura están hechas de elementos que provienen de un repositorio de ficciones anteriores –semejante al archivo del imaginario–, lo que refuerza el sentido de irrealidad y fantasía que les da su situación espacial.

El imaginario sobre las islas reales y ficcionales cristaliza en géneros textuales específicos. En primer lugar, los islarios. La clasificación de las tierras americanas entre las islas responde, según Lois (2013), menos a la precisión conceptual que a la posibilidad de incluirlas en estos dispositivos abiertos, en los que los nuevos elementos no alteraban la concepción del mundo, a diferencia de considerarlas un nuevo continente. El dato es anecdótico, pero permite definir el más antiguo de los géneros dedicados a las islas. Su origen es *De insulis et earum proprietatibus* [Sobre las islas y sus propiedades] (1385-1410), de Domenico Silvestri, una recopilación de todas las islas mencionadas por autores clásicos y medievales (Van Duzer, 2006; Montesdeoca Medina, 2001); es decir, un texto basado en otros textos, no en el conocimiento territorial.

Dos libros contemporáneos que imitan esta tradición se ocupan de las islas de América Latina. El *Islario* (1997), de May Lorenzo Alcalá, recorre lo que delimita como Cono Sur en un orden aleatorio que responde a los viajes de la autora. Si bien ese punto de partida implica cierta referencia territorial, propia del relato de viaje, en el que también se inscribe el texto, la mayor parte de las islas que incluye tienen una tradición literaria. Entre

ellas, Juan Fernández –fuera del área que abarca el *corpus* de esta investigación– y Martín García son casos destacados. El *Islario fantástico argentino* (2018), de Salvador Gargiulo, Alejandro Winograd, Gonzalo Monterroso y Alberto Muñoz,⁷⁹ es parte tratado geográfico sobre islas reales e imaginarias y parte objeto literario. Además de un recorrido por las islas argentinas, organizado con criterio geográfico, según zonas climáticas, incluye un apartado especial sobre el Delta, que trata de sus islas, sus cursos de agua y su fauna, organizada en un “bestiario” que recuerda a la demora de Marcos Sastre sobre los animales a la vez que, igual que el islario, hace coexistir el conocimiento situado con las versiones imaginarias.

La atención particular al Delta y sus islas confirma lo que señalaba en el capítulo anterior a partir sobre las representaciones fluviales de la zona: “la isla es el Delta en su totalidad” (Gargiulo, et.al., 2018: 208). Además, establece uno de los puntos de partida de este: el Delta, especialmente la zona de Tigre, ocupa gran parte del imaginario y la literatura argentina sobre islas; es decir que el Delta es la totalidad de las islas. Desde los textos de Sarmiento reunidos en *El Carapachay* hasta el recorrido de Quintana (2011) por la ficción contemporánea, la alusión a la utopía recorre la región. El origen de este segundo género literario isleño está mejor establecido: *Utopía* (1516), de Tomás Moro, engendra una sucesión de textos que, siguiendo su fórmula, se ocupan de la construcción y el perfeccionamiento de la sociedad en estos espacios de separación y alteridad espacial y/o temporal. Carlo Ginzburg coloca la marca distintiva del género en su capacidad para “elaborar preguntas oblicuas” (2006: 21) sobre la realidad a partir de espacios irreales. Sin embargo, escrito en la época de expansión de los límites del mundo conocido, igual que los islarios, el libro de Moro, según establece Carolina Martínez (2017), inventa una isla desprovista de correlato material, pero fundada en el conjunto de saberes geográficos y cartográficos del Renacimiento, lo que la hace ficticia pero posible. El ideal se formula sobre el imaginario espacial contemporáneo; ficción y geografía funcionan juntas en la producción insular.

En el Río de la Plata, algunos textos apelan a las convenciones del género, sin la conciencia espacial del modelo renacentista. En *Olimpio Pitango de Monalia* (1912-1915),⁸⁰

⁷⁹ El mismo grupo de escritores edita la revista *Siwa*, dedicada, como señalan, a la “literatura geográfica”. Su número IV estuvo dedicado a las islas a nivel mundial.

⁸⁰ El texto permaneció inédito hasta la edición de Gioconda Marún en la Biblioteca “Dimensión Argentina” dirigida por Gregorio Weimberg en Ediciones Solar. Ver Holmberg (1994).

de Eduardo L. Holmberg, la isla Monalia es un “paraíso terrenal” que declara los derechos del hombre dos siglos y medio antes de la Revolución Francesa. La crítica burlesca a la realidad nacional se transforma en trama narrativa cuando la isla trata de adecuarse a las formas sociales de las “naciones civilizadas”, como la Argentina, y se desata el caos. La resolución del conflicto reubica a Monalia como modelo y eje de integración regional de las Repúblicas de Sud América. El texto es una respuesta a *Argirópolis* (1850), en el que Sarmiento propone la fundación de una unidad de naciones con su capital en Martín García, que sería el centro de la región. El proyecto de Sarmiento contradice el carácter festivo que Ginzburg (2006) le atribuye al género al hacer coincidir el ideal con un programa político de intervención sobre la realidad de la región; no describe una sociedad ficcional en una isla imaginaria, sino que proyecta el futuro en la geografía de Martín García.⁸¹ *Argirópolis* dialoga con las utopías como forma de pensamiento y género porque discute la transformación social desde un enclave insular, pero también con las novelas que abordo en este capítulo porque considera la isla como un territorio.

El tercer género isleño es la robinsonada, que deriva de *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, como la utopía de *Utopía*. Norman Cheadle (2009) señala que ambos son los textos fundamentales –y por lo tanto fundacionales– de la insularidad moderna: uno imagina la comunidad ideal y el otro, el ideal de individuo. Rogelio Paredes (2004), por su parte, los hace coincidir: Defoe incorpora el utopismo a la adaptación, adecuada a los intereses de la burguesía inglesa, que hace de la novela de aventuras, que terminará por apropiarse de la forma espacial. La teoría y la crítica, en cambio, suelen distribuir el imaginario insular entre diferentes textos y géneros.⁸² José Mariano García (2003) establece una polaridad entre la utopía –de Moro a Huxley– y la aventura –de Homero a Wells; Gilles Deleuze (2005) opone

⁸¹ Hay un desacuerdo sobre si se puede considerar *Argirópolis* como utopía. Félix Weinberg (1988) considera que la lectura utópica desacredita los objetivos concretos del texto, por lo que rechaza conjuntamente su intencionalidad utópica y su inscripción en el género. Heffes (2008, 2013), en cambio, piensa en la ciudad capital de los Estados Unidos de América del Sud como utopía de reconstrucción y utopía urbana sin que eso implique negar su inscripción en un proyecto político concreto. Por el contrario, las ciudades imaginarias son, para la autora, igual que las utopías, “laboratorios de experimentación” que reconcilian la teoría con la práctica capaz de alterar lo existente. Villavicencio (2008) refrenda esta posición en su lectura del texto desde la contradicción entre programa político y utopía. Tomo esta idea porque entiendo que la tradición utópica está detrás de la elección que hace Sarmiento de una isla como capital y de la forma que da al texto; el imaginario genérico no está reñido con la intervención política, más bien al contrario.

⁸² *Viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift resulta de la intersección de los tres géneros: un relato de viajes-aventura diferente de las robinsonadas que recorre diversas islas (como el islario) y describe las civilizaciones autónomas que las ocupan para confrontarlas con la sociedad de la que proviene el viajero (como las utopías).

Robinson, en la que lee el esfuerzo de reconstrucción de la vida burguesa a partir de las ruinas del barco, a *Susana y el Pacífico* (1921), de Jean Giraudoux, en que la isla ofrece la posibilidad de separarse de la sociedad sin perder sus comodidades.

La robinsonada, según la antropóloga Rosa Falcón (2018), que estudia su dimensión mítica, continúa hasta la contemporaneidad con variaciones que no modifican sus elementos principales, aunque les cambien el sentido. Lo principal, señala, es el experimento del hombre que queda solo en la isla desierta después del naufragio, la forma en que logra sobrevivir, su encuentro con el otro y la vuelta a la civilización. En todas estas lecturas, *Robinson* y su descendencia se caracterizan por el desafío, que consiste en sobrevivir en un ámbito que se percibe como hostil porque es diferente de la civilización de origen, donde hay fuerzas, humanas o naturales, que es preciso dominar. El éxito de los protagonistas suele estar asociado a la confianza en el ideal de sujeto que representa el viajero y en el modelo civilizatorio o social del que proviene. Ian Watt (1996) propone que Robinson es uno de los mitos del individualismo moderno que surgen de la ficción, pero alcanzan una difusión mayor porque simbolizan los valores básicos de la sociedad; en este caso, el emprendimiento y el trabajo.⁸³

En las reinterpretaciones que estudia Falcón (2018) los “mitemas” o constituyentes mínimos del mito que identifica en la historia original, se independizan y cambian de sentido; así se incorporan a otras ficciones. Desde esta perspectiva mitocrítica, Calderón Le Joliff y Fierro Bustos (2013) estudian el cruce de Robinson con Simón Rodríguez que hace Uslar Pietri en la novela *La isla de Robinson* (1981). La incorporación del mito al imaginario latinoamericano, señalan, produce una transformación que, en este caso, resulta en el fracaso del ideal civilizatorio. Estas formas de usar el mito, que prefiero tomar como tradición literaria, por su capacidad para organizar un recorrido por los textos, enmarcan el diálogo que la literatura rioplatense establece con el género y, sobre todo, con el imaginario insular que despliega. *Kanaka y Tres muescas en mi carabina* seleccionan y transforman elementos diferentes. La novela de Duizeide pone en entredicho la idea de civilización y la clasificación de los habitantes a ambos lados de su línea de demarcación; la de Domínguez, el dominio de la naturaleza como condición civilizatoria.

⁸³ Los otros tres son Fausto, Don Quijote y Don Juan.

Los géneros isleños son preguntas para acercarse a los textos, no criterios para clasificarlos. En el desarrollo que sigue, intento leer los modos en que estas dos novelas rioplatenses del siglo XXI usan la tradición genérica y algunos de sus textos en particular como “repositorio”, según lo que señala la poética insular (Graziadei, et.al., 2017), o como la tradición occidental sobre la que Borges reclama derecho de propiedad para la literatura argentina en “El escritor argentino y la tradición” (*Discusión*, 1957). Ni Carlos María Domínguez ni Juan Bautista Duizeide inscriben sus novelas en uno u otro de los géneros, sino que los intervienen. Además de las variaciones particulares, que se deben a la posición que los textos ocupan en sus proyectos literarios, las novelas toman distancia de estas matrices genéricas porque las combinan entre sí y con tradiciones locales. La superposición de lo sucesivo y discontinuo, en este caso, es atributo de lo contemporáneo (Ludmer, 2010), pero también de la periferia.

Kanaka remite a las utopías a través del cuestionamiento al proyecto sarmientino y a la idea de civilización; mira las aventuras robinsonianas desde la historia nacional. En *Tres muescas en mi carabina*, la creación de una isla entre Argentina y Uruguay recrea las imágenes de isla desierta y comunidad ideal mientras continúa la serie latinoamericana de locaciones imaginarias en el marco de la reivindicación y la estética del regionalismo, desde las que construye su arraigo en el territorio. El islario, que está ausente de las dos novelas, estructura el recorrido que hago a continuación por algunas islas de la literatura rioplatense; un panorama de la tradición local que no la agota, sino que selecciona los textos con los que me interesa hacer dialogar las novelas isleñas del *corpus*. A la pregunta inicial, cuál es el imaginario sobre las islas y en qué textos se concreta, se agrega la indagación en la relación entre las ideas y el territorio: cuáles son las islas de la región en las que el imaginario insular se hace tierra o al revés, cuáles son las realidades geográficas a partir de las que se recrea el imaginario occidental.

Qué son las islas rioplatenses

La ausencia de islas en la literatura de la región se formula como una consecuencia del tópico de la falta de ríos y mares. Juan Bautista Duizeide (2017) la remonta a un momento fundacional de la imaginación nacional, la exclusión de los espacios acuáticos de los misterios que la Argentina necesita resolver según Ricardo Rojas en *El país de la selva*

(1907): la llanura, la montaña, el desierto y la selva. El *Islario*, de Lorenzo Alcalá (1997), parte del mismo supuesto, la Argentina se desentendió de las islas en favor de la conquista y ocupación del desierto; en el *Islario fantástico argentino*, Salvador Gargiulo (Gargiulo, et.al., 2018: 23) señala que las islas argentinas carecen de relieve mitológico y están casi ausentes del imaginario local.

En la literatura, que es causa y efecto de las construcciones imaginarias, Duizeide repite a Rivera (2000), pero convierte su constatación en reclamo: existen los textos, incluso de autores centrales para el sistema literario nacional, pero no una crítica que los unifique, por lo que los ámbitos acuáticos no tienen un género propio como es la gauchesca en la llanura. Faltan el territorio y su forma literaria, la narrativa del mar o marinera que existe en otras tradiciones. Faltan, entonces, las islas, que se narran junto con la navegación, al menos, desde *Odisea*. Así como sirven de refugio para los naufragos y de puntos de referencia para el cartógrafo –como señala Lois (2018)–, la literatura las necesita como plataforma terrestre para abarcar la extensión acuática. Las pocas islas que frecuenta la imaginación rioplatense, en cambio, están escindidas de los navegantes y sus viajes e incluso despojadas de su carácter insular.

La falta es efecto de la lectura que desprende los textos de los territorios y el imaginario de las islas. En *Argirópolis*, por ejemplo, Heffes (2009; 2013) privilegia la intersección entre utopía y territorialidad urbana; la ciudad, no la isla, como vehículo de la civilización. Si el libro de Sarmiento puede leerse sin la tradición utópica y sin el territorio concreto de Martín García, las figuraciones insulares que Cheadle (2009) encuentra en la literatura argentina prescinden de la forma espacial. La estancia del *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández; la de *El banquete de Severo Arcángelo*, de Leopoldo Marechal, y la villa de *La villa*, de César Aira, son territorios aislados en la ciudad, a la manera de las islas urbanas de Josefina Ludmer (2010), espacios segregados que dialogan con la totalidad. Otros recorridos críticos tienden a superponer unas figuraciones con otras de manera que la isla que emerge en *El limonero real* en un territorio concreto y fundamental para la literatura de Saer puede coexistir, para Lorenzo Alcalá (1997), con el interés de Borges por Islandia y, para Mónica Bueno (2007), con las mucho menos materiales islas de *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, y *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Carlos Dámaso Martínez (2015) aborda este último texto y *Plan de evasión* (1945) desde la

idea de heterotopía, que le permite desplazar las características de la isla a otros espacios cerrados de la literatura de Bioy. En definitiva, la crítica sobre literatura rioplatense piensa la isla, como hace Cristina Peri Rossi (en Alemany Bay, 2006) al reflexionar sobre su propia obra, como una metáfora y, por lo tanto, la desprende del territorio o se desentiende de él.

Esta comprobación permite oponer dos configuraciones que recorren la literatura rioplatense: la isla-idea, a la que remiten todas las anteriores, y la isla-territorio. En la utopía de Holmberg, el aislamiento de Monalia, separada del continente por un hundimiento y la cordillera que la rodea, protege la incógnita de su ubicación y resguarda la ficción espacial. *La invención de Morel* (1940) no indica la localización de la isla: el narrador cree que se trata de Villings, pero el editor del manuscrito lo desmiente en una nota al pie. Por otra parte, si el lugar puede ser un refugio para el perseguido por su geografía inaccesible, la utopía no está localizada en el espacio real, sino virtual: en la representación inmaterial que genera el proyector. En “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), de Julio Cortázar, Horos o Xiros, indistinguibles en el imaginario turístico de las islas griegas, no sale en la foto tomada desde el avión porque es “tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros” (Cortázar, 2011: 264). El personaje, incluso, privilegia la representación sobre el espacio cuando piensa en imitar a Morel, “filmar el paso de la isla, para repetir la imagen en el hotel” (267)

La ciudad ausente (1992), de Ricardo Piglia, condensa varias de estas imágenes. La novela gira en torno a la máquina de narrar guardada en un Museo, que es el de la novela de Macedonio Fernández, pero que evoca el que habita el fugitivo de Bioy porque pone en juego la producción de una representación inmaterial: “Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras” (Piglia, 2012: 139). Los relatos de la máquina producen islas que alternan fuga y utopía sobre escenarios casi siempre imprecisos o deliberadamente desgajados del territorio. En “Los nudos blancos”, Luca Lombardo cuenta que los perseguidos se refugian en los pajonales de las islas del Paraná. La toponimia es reconocible, pero el Delta se distorsiona con la aparición de la isla de Finnegan, con sus guetos anarquistas; la utopía verbal de Grete Müller y los extranjeros perseguidos que hablan la lengua de *Finnegans Wake*. La isla del Delta a la que viaja Junior para buscar al ingeniero Russo en el relato principal, en cambio, es un territorio

en el que la narración puntualiza un itinerario sembrado de topónimos –Pajarito, Carapachay–, igual que en las construcciones regionales que recorrí en el capítulo anterior, pero su mapa es como “el plano de un continente perdido” (137) donde hay una “isla imaginaria” (147).

Laura Demaría (1999), quien lee las novelas de Ricardo Piglia desde el diálogo que establecen con la tradición político-literaria de la Generación del 37, propone que *La ciudad ausente* deconstruye la nación moderna inventada por ellos a través de una nueva fundación. La nación de Piglia es una “construcción político-histórica-ficticia plural” (159) hecha de la mezcla, traducción y apropiación de discursos superpuestos. El Delta donde ubica muchos de sus relatos es el espacio en que se concreta el encuentro con el pasado porque conecta con Martín García, donde Sarmiento había imaginado una fundación anterior. “Fuera de Buenos Aires, Sarmiento y Piglia proyectan, entonces, sus respectivas Argentinas” (169). Las novelas insulares de Duizeide y Domínguez se inscriben en esta tradición de islas fluviales que son espacios de la disputa política por la organización de la nación. Más allá de las lecturas mítico-simbólicas que, de Bachelard (1942) a Corbin (2018), le atribuyen al agua dulce –especialmente al río– la capacidad de regeneración, las fundaciones en el agua tienen una historia en la imaginación política rioplatense.

La cuenca del Plata, como parece decir Demaría, es una cita de la tradición que se remonta al inicio de la nación y de su literatura. Argirópolis, dice la autora, se funda sobre el vacío jurídico de la ciudad ilegal de Rosas; no sobre la pampa, sino sobre un desierto, el espacio vacante en el que puede implementarse un proyecto civilizatorio elaborado en otro espacio. Cuando Piglia contesta esa construcción monológica, recuperando una multiplicidad de voces excluidas, modifica el estatuto legal de la ficción insular, pero, agrego a la argumentación de Demaría, su isla sigue siendo un espacio vacío donde instalar proyectos y relatos. Las islas-territorio de *Tres muescas en mi carabina* y *Kanaka* operan otro desplazamiento sobre la cita, archivo o repositorio del Río de la Plata. La oposición no implica un juicio de valor. La inmaterialidad de las islas-idea no se refiere a la desrealización o evasión que Rivera (1974) atribuye a las formas cerradas y separadas de lo histórico de la literatura fantástica argentina, sino a que no se ocupan de los aspectos regionales de los espacios que construyen –geografía, botánica, lenguaje, cualidades de la luz, paisaje, lugar de enunciación, según las definiciones recorridas– y, por lo tanto, los enmarcan en una poética diferente a la que me interesa analizar.

El Delta de Piglia podría ubicarse entre las dos configuraciones, como un territorio que contiene todas las islas-idea de los relatos que se acumulan sobre él.⁸⁴ *El limonero real* (1974), de Juan José Saer, muestra otra forma de esta superposición. La isla emergida del Paraná es a la vez el espacio que los personajes construyen con sus prácticas y objeto de un relato mítico que deriva en una recreación de la *Odisea*, uno de los grandes relatos sobre islas de la tradición occidental, en un estilo modelado sobre la oralidad rural del personaje que la cuenta. La novela narra un territorio que podría integrarse a la zona con la voz de uno de sus habitantes, pero lo inscribe en el espacio imaginario mayor de la tradición literaria occidental y las islas-idea del mito. Los proyectos literarios sobre los que trabajo pueden leerse a partir de Saer; no porque sea una referencia directa o una afiliación, como Onetti o Conti, sino porque su construcción regional y la crítica sobre ella funcionan como un marco teórico para pensar las regiones literarias de Duizende y Domínguez. En este capítulo, en torno a tres preguntas: qué lugar ocupan en ellas las novelas *Kanaka* y *Tres muescas en mi carabina*, cómo esa inclusión interviene en su construcción como territorio y qué relación existe entre las islas-territoriales y la posición fundacional que las novelas tienen en los respectivos proyectos literarios.

Los territorios, entonces, como la zona saeriana que, sin ser referencial, contiene particularidades que la asientan en un espacio concreto. Las islas-idea, en cambio, aquellas vaciadas de aspectos materiales e intocadas por el devenir: sin geografía ni historia. Me interesa considerar la oposición para organizar dos series de textos y deslindar lo distintivo de los que me ocupan, a pesar de que la ambivalencia entre las dos configuraciones se pueda remontar, como hace Montesdeoca (2001), hasta la *Odisea*, en la que coexisten las islas en su realidad geográfica y como idealización. Es decir, las categorías definen procedimientos bien diferenciados, pero la inclusión de los textos en ellas no es definitiva.

El Delta y las Malvinas, los dos espacios insulares que más frecuenta el imaginario argentino, participan de las dos. “La isla es el Delta”, como se lee en el *Islario fantástico*, porque ocupa casi toda la literatura sobre la zona. Es un espacio utópico por la producción, la recreación y la belleza pintoresca que proyecta Sarmiento y narra la literatura sobre los

⁸⁴ Los cuentos sobre el Delta incluidos en el libro póstumo *Los casos del comisario Croce* (2018) –“El Astrólogo”, “El Tigre” y “El impenetrable”–, en cambio, ofrecen una versión menos enrarecida o inmaterial del territorio, pero exageran el uso de las convenciones o normas del espacio que la literatura argentina ha construido como tradición de representación.

recreos de las clases altas (*Pantalones azules*, de Sara Gallardo, o *La pérdida del reino*, de José Bianco); porque es un refugio en dictadura y en los futuros catastróficos o totalitarios que imaginan, por ejemplo, Cohen y Aboaf; un lugar de escape a la manera del Uruguay imaginado por las novelas del cruce. Sin embargo, la utopía se proyecta sobre el territorio, que es un espacio de intervención; sus aspectos regionales, materiales son la base del ideal que formulan Sarmiento, a mediados del siglo XIX, y Xul Solar, en la segunda década del XX.

En sus *Viajes*, Sarmiento coquetea con la robinsonada cuando cree llegar a la isla Más-a-fuera, en la que se basó Defoe, tras su salida hacia EE.UU.⁸⁵ La evocación literaria, sin embargo, se limita a algunas aventuras menores porque su idea de civilización rechaza “el aislamiento para el que [el hombre] no fue creado” (Sarmiento, 1981: 9). El ideal, en cambio, se proyecta en las islas fluviales: la utopía de Martín García y su variante robinsoniana en el Delta, “un país que se llamara Utopía, si no tuviesen ya el nombre guaraní de Carapachay, país encantado que todos han visto en los ríos y nadie conoce” (Sarmiento, 2011: 88). Lo que habilita el proyecto es el espacio en blanco, la falta de dueño de las tierras. Si bien le pertenecen legalmente al Estado y están habitadas por el carapacho, al que Sarmiento exalta por oposición al gaucho, ninguna reglamentación se extiende sobre el conjunto de islas desiertas donde la naturaleza debe ser dominada. En el acto fundacional de la que elige para vivir, Sarmiento planta una estaquilla de mimbre como declaración del principio de productividad que tiene en el *pioneer* norteamericano un modelo más cercano y concreto que el personaje de Defoe.

Cien años después, en 1954, Xul Solar se instala en la casa que bautiza Li-Tao y hace de su residencia isleña una utopía personal y comunitaria, el Pan Klú Delta, basada en la relación con el entorno: el contacto con la naturaleza para lograr la armonía espiritual, la fabricación de muebles con los materiales que transporta el río, de los que también está formado el suelo. La articulación entre territorio y arquitectura funda un orden social-comunitario utópico que incluye, como toda la obra de Xul, la propuesta de una escritura universal. La serie de “grafías” que desarrolla en los últimos años que pasa en la isla combina pintura y texto para lograr esa utopía lingüística que Piglia retoma en la máquina de relatos

⁸⁵ De acuerdo con Fernández (1993) se trata en realidad de Más-a-tierra. El equívoco hace más evidente la necesidad que tiene Sarmiento de introducir una referencia literaria para dar cuenta del espacio.

de *La ciudad ausente*. Sarmiento y Xul son habitantes con proyecto; sus islas, territorios con ideas. Gorelik (2012) diferencia las dos lecturas que Sarmiento hace del paisaje: la metáfora, que lo interpreta como huella de una realidad más compleja, y el prototipo, que produce costumbres virtuosas. El Delta tiene esta función para él y para Xul. Ambos proyectos se pueden oponer simultáneamente a la abstracción de los espacios sin geografía y a las escrituras que se someten a las condiciones del territorio en las diferentes formas en que la literatura ha trabajado el Delta como región. Desde corrientes literarias y de pensamiento muy diferentes, el determinismo de *Los isleros*, de Ernesto Castro; la atención a las condiciones materiales de vida de las novelas y cuentos de Haroldo Conti y las formas de convivencia entre lo humano y lo no-humano que responden a la devastación futura en las últimas novelas de Claudia Aboaf rechazan el tipo de intervención que proponen Sarmiento y Xul.

Las Malvinas, en cambio, son principalmente una idea, formas en un mapa, como señala Gamarro (2006), una tierra cuya promesa reside en su incorporación a la nación, una reivindicación territorial en la que el término tiene un sentido político, administrativo y nominal muy distinto al que vengo usando. “Se discute, se va a las manos, por la posesión de unos desiertos (de los que al parecer no puede desertarse)”, decía Néstor Perlongher (1997: 181) en un texto que inscribe la inmaterialidad desde el título, “La ilusión de las islas”.⁸⁶ En la ficción, las Malvinas solo son un espacio geográfico durante la guerra: el campo de batalla es lo opuesto de la región porque es hostil y transitorio. Beatriz Sarlo (1994: 13) elogia la capacidad de *Los Pichiciegos* (1982), de Fogwill, para imaginar “cómo es materialmente la guerra”. El territorio, en cambio, pierde materialidad porque es lo que los desertores pretenden borrar con la sustracción de su presencia en las islas.

En otros textos de ficción, las islas son una idea a la distancia, como en el videojuego que Felipe Félix desarrolla en *Las islas* (1998), de Carlos Gamarro. Al revés de Morel, que proyecta ilusiones sobre un territorio isleño, la realidad virtual es una ilusión creada a partir de la combinación del recuerdo del territorio real con imágenes de videojuegos sobre otras guerras, pura representación a pesar del detalle y la precisión. Carlos Godoy hace una operación contraria en *La construcción* (2014). El territorio de las islas es objeto de

⁸⁶ Publicado originalmente en 1983 en la revista *Sitio* n°3 como parte de un debate sobre la reivindicación nacionalista de soberanía.

descripción geográfica, de narración histórica y de exploración; “los geólogos”, incluso, son un grupo importante entre sus personajes. Falta, sin embargo, la toponimia, las referencias espaciales o históricas que permitirían identificar esos fragmentos de tierra con las Malvinas. Las novelas de navegantes en Malvinas del capítulo 5 reemplazan el territorio inaccesible con el espacio material del mar. El carácter fantasmal, que Drucaroff (2011) le atribuye al escenario de las islas en la Nueva Narrativa Argentina, las ubica entre las islas-idea, aunque estén localizadas en el mapa.⁸⁷

Las islas del Río de la Plata de las novelas de Domínguez y Duizeide son un territorio antes que una idea. Aunque provengan de los textos, son lugares recorridos, habitados, practicados, según la terminología de Michel de Certeau (2007). Martín García y Juncal forman parte de la región porque se construyen con rasgos geográficos –una ubicación precisa, la formación del suelo, un paisaje– y las sociedades que las ocupan, las crean o transforman con sus prácticas. Paulino, la tercera isla del Plata con tradición literaria, es el antecedente de estas construcciones literarias. Domínguez y Duizeide la convierten en su precursora en los primeros recorridos textuales que hacen por la región siguiendo la crónica de Conti “Tristezas del vino de la costa o la parva muerte de la isla Paulino”.⁸⁸

La ubicación en un espacio concreto, que distingue a Paulino, Martín García y Juncal, forma parte de la “fenomenología” de las islas que desarrolla la poética insular (Graziadei et.al., 2017). El concepto da cuenta de un territorio que es una construcción textual; no una metáfora, sino el resultado de la práctica espacial y la experiencia sensorial de personajes y lectores; es decir, una región literaria. Aunque compartan este rasgo, las tres se diferencian del Delta en el marco de la oposición regional de los espacios fluviales. Las islas que recortan los brazos del Paraná forman un sistema que no para de crecer y que puede pensarse como archipiélago, según lo definen Dautel y Schödel (2017): una flexibilización del concepto insular que integra espacios autónomos en una unidad mayor. Las islas del Plata no solo son menos, sino que están desvinculadas entre sí, salvo por la progresiva fusión entre Martín García y su vecina uruguaya, Timoteo Domínguez. Cada una tiene una identidad individualizada en la región literaria, producto de su conformación, su historia y su tradición textual. A continuación, me ocupo de la construcción de este sistema de autonomías mediante

⁸⁷ Se refiere a la literatura de la generación de posdictadura, escrita entre 1990 y 2007. Ver “Introducción”.

⁸⁸ No me detengo sobre la crónica más que para leer las operaciones de afiliación y la construcción del espacio literario que hacen los escritores. Sobre la relación entre los textos, ver Alonso (2012).

la articulación del carácter territorial, que es imprescindible para pensar los proyectos literarios de los dos escritores, con las referencias al repositorio de la tradición. Es decir, de la doble tradición de la literatura rioplatense del río-mar: el regionalismo y la literatura del mar, que en este caso se extiende a las utopías y robinsonadas. La historia del arraigo territorial empieza con la crónica de Haroldo Conti sobre la Paulino y las lecturas y escrituras que la usan de guía.

Isla Paulino: afiliación

En la tapa del n°37 de la revista *Sudestada*, publicada en abril de 2005, se lee: “Abril de 1976: Haroldo Conti publica su última nota periodística, y elige la isla Paulino. Marzo de 2005, *Sudestada* regresa en busca de los rastros de un narrador fascinante y un lugar misterioso”. En el texto principal de una sección de 8 páginas, Jaime Galeano, Walter Marini, Hugo Montero e Ignacio Portela narran la recreación del viaje sobre el que Conti escribió casi treinta años antes en la revista *Crisis*.⁸⁹ En el copete, la “invitación” a realizar la expedición se atribuye a Juan Bautista Duizeide, quien firma dos recuadros en los que cuenta un viaje personal a la isla. La sección se completa con tres textos independientes de Duizeide, Carlos María Domínguez y Santiago Palavecino, director de la película *Otra vuelta* (2004), sobre Haroldo Conti. La posición de la nota es significativa porque la política de una revista, como señala Beatriz Sarlo (1992), se ve en su sintaxis más que en el discurso deliberadamente programático de los editoriales. En los años iniciales de *Sudestada*, Conti ocupa el primer plano y, en torno a él, la revista agrupa a dos escritores entre los que se establece un vínculo material que excede las relaciones entre sus textos o sus proyectos de escritura. Las revistas son espacios de religación, en términos de Zanetti (1994), o de constitución de redes intelectuales, en los de Maíz (2011). En esta nota se puede ver cómo se construye el vínculo entre los escritores que tienen a Conti como referente, su agrupación en lo que Bourdieu (2002) llama “familias de pensamiento” o “de cultura”. A la vez, define un modo de leerlo desde ese “espacio-bricolage imaginario” en el que, para Sarlo (1992: 12), las revistas articulan el sistema de autoridades desde el que intervienen en el imaginario cultural.

⁸⁹ Los últimos tres eran los directores editoriales de la revista. Es uno de los fundamentos para asociar la nota con la línea que proponen como publicación.

“Tras la huella de Haroldo Conti” es el título de la nota y una descripción de la operación de la revista y de la posición de los dos escritores. *Sudestada*, Domínguez y Duizeide se ubican como continuadores, establecen una afiliación a través de la recreación del viaje y el espacio. El término con que Said (1985) se refiere a los vínculos que un escritor sostiene con el pasado y la tradición describe también la relación de *Sudestada* con *Crisis*, de la que retoma las formas textuales, el tipo de contenido y la inscripción ideológica, después del intento a medias fallido de la segunda época de la publicación original, que apareció entre 1986-1988 con Domínguez como secretario de redacción y director periodístico.⁹⁰

Los objetos privilegiados de la nota son Conti y la isla, espacio y descubridor literario, recuperados por quienes se proponen como continuadores. Las brevísimas biografías de Domínguez y Duizeide que figuran al pie de sus subnotas insisten en el vínculo. El primero, que ya había publicado ficción y crónicas sobre otros espacios, aparece como “autor de novelas como ‘Tres muescas en mi carabina’ (donde narra la historia de los habitantes de la isla Juncal) y ‘La casa de papel’” (9); es decir, la que está explícitamente vinculada con Conti y la que conecta “ambas bandas” del Río de la Plata en la línea de “Memoria y celebración”. La biografía del segundo, por otro lado, menciona la novela *Kanaka* (2004), situada en la isla Martín García, pero deja afuera *En la orilla* (2005), que recorta otro espacio. La afiliación implica una selección estratégica de los textos del pasado y del propio proyecto literario. Es una invención, como las genealogías de escritores que propone Piglia (2001) a partir de Faulkner: una tradición armada en función de la propia obra. Y al revés, la propia obra modelada según la tradición a la que se incorporan. La literatura del río-mar no modifica a Conti, como Kafka a sus precursores, sino el sentido que tiene en estas referencias. Conti se agota en la crónica de *Crisis* y en *Sudeste*, dejando afuera *En vida* o *Alrededor de la jaula*, que incluyen escenarios urbanos, y *Mascaró*, situado en el interior y usualmente leído como una incursión continental alentada por el *boom* de la literatura latinoamericana en desmedro

⁹⁰ En 2010 apareció una tercera época de *Crisis*, una sucesora menos directa, que no comparte equipo con la primera. Las tres versiones de la publicación fueron intervenciones en momentos de “primaveras” políticas: el gobierno de Cámpora, los primeros años del retorno a la democracia y el auge del kirchnerismo hacia el final del primer mandato de Cristina Fernández. Si las primeras dos épocas terminaron junto con la bonanza política, la tercera intenta sostenerse después de la crisis del modelo económico-político en que se enmarcó. *Sudestada*, en cambio, empezó a publicarse en plena recesión, inmediatamente antes del estallido de 2001, y continúa hasta hoy con el mismo equipo y la misma línea editorial que los responsables definen así: “política, cultura y actualidad [...] que tiene como objetivo reflejar las diversas alternativas de la vida artística del país en general y también sobre la historia y actualidad latinoamericana” (Web).

de la región y su tradición literaria local. El recorte regional configura una figura del precursor que se proyecta sobre las de autor del presente.

Después de narrar la gestación del viaje en el estilo del “nuevo periodismo” que caracterizó a *Crisis*, el cuerpo principal de la nota replica el itinerario de Conti.⁹¹ El equipo periodístico vuelve sobre los lugares, los personajes y el texto de la crónica anterior, que citan extensamente. La comparación es inevitable –había sesenta familias, ahora quedan 15; hay “una geografía que habla del tiempo” (4) compuesta de cargueros abandonados de la extinguida YPF y el astillero río Santiago casi desaparecido. Lo que no cambia entre los dos tiempos es la falta de luz, agua y gas que revela la crisis nacional –dos crisis o dos momentos de la misma– y la voluntad de los cronistas de señalarla, que se formula como diálogo y deber de continuidad contra la ausencia del precursor: “Acá estamos, che, siguiendo tu sombra, atrás tuyo, amigo” (7).

Duizeide, en los relatos de viaje de los recuadros firmados JBD en las páginas 6 y 11, usa el texto de Conti literalmente como guía: “Nuestro mapa del tesoro, fotocopias – subrayadas, arrugadas, algo borrosas ya– de una nota periodística publicada hacía más de veinte años” (6). La anécdota que cuenta el primer recuadro es fundamental. Los personajes que busca no aparecen, nadie recuerda ni conoce a Conti, la realidad contradice la literatura. La resolución legitima a Conti en una escena narrativa en la que una familia lee la crónica a los hijos, que se reconocen en ella: “en la voz que leía estaba la voz de la isla, de su isla” (6). El otro recuadro con la misma firma, “Conti periodista: la lección del maestro”, declara desde el título la afiliación y la reivindicación de una faceta del escritor que se resume en escasos textos de *Crisis* en los que practica “la versión latinoamericana y comprometida del celebrado *new journalism*” (8).⁹² Lo primero que Duizeide destaca de Conti es el registro que hace de las voces. Lo segundo, el vínculo con el río, que conecta la crónica con *Sudeste* y define el espacio en torno al que se establece la afiliación: “su río no es sólo naturaleza. Es territorio. Con sus hombres desasidos y a la orilla de todo. Y no estadística sino historia, poesía” (10).⁹³

⁹¹ Se trata de un período de auge de esta forma de investigación y escritura periodística, introducida en la Argentina por *Primera Plana*. Cfr. Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984).

⁹² Esta versión local y militante se le suele adjudicar principalmente a Rodolfo Walsh. Duizeide repara el lugar de Conti a la par y no en disputa con él, a quien cita más adelante y al que también reivindica *Sudestada*.

⁹³ El blanco de esa oposición aparece más adelante: “la dictadura de la encuesta, la estadística y la infografía” (11) del presente y específicamente del diario *Clarín* al que alude con “los *grandes diarios argentinos*” en referencia al slogan “El gran diario argentino” que lo identifica.

El río abre la tradición local de los “*desterrados*” que escriben sobre “márgenes, orillas, islas” (10), con los que Duizeide completa su canon personal: Bernardo Kordon, Enrique Wernicke y Juan José Manauta.

El vínculo que Carlos María Domínguez establece con Conti en “Haroldo vive en el viento” es más vital que literario. El texto empieza con el espacio compartido, que no es la isla sino la redacción de la primera época de *Crisis*, donde no llegan a conocerse, y sigue con el paralelo, “un similar afán de aventura” (9) que Domínguez justifica con la anécdota de la compra de una canoa que transforma en velero y llama “Ad Astra”, como el cuento de Conti –aunque este se trate del vuelo y no de la navegación. El resto de su historia es la génesis de las dos crónicas de *Escritos en el agua* (2002) y de la novela *Tres muescas en mi carabina* (2002), que fundan su proyecto literario en la afiliación.

En las subnotas, Duizeide y Domínguez se reparten la tradición de Conti. El primero elige uno de sus géneros, la crónica, para escribir el río. Sus novelas y cuentos, salvo la ya mencionada *Kanaka*, se ocupan del mar y la navegación. Domínguez elige en ambos géneros un río que es sobre todo frontera. Mientras Duizeide recorre las islas de la costa argentina, Domínguez explora el cruce hacia el Uruguay, la zona intermedia de la Juncal y las costas continentales de los dos países.⁹⁴ Los libros en que Duizeide y Domínguez se ocupan de Conti expanden esta operación. Duizeide escribe dos: uno en el que el vínculo es directo, *Alrededor de Haroldo Conti* (2013), y otro que diseña y desarrolla el propio proyecto de escritura posicionándose en su tradición, *Crónicas con fondo de agua* (2010). Domínguez constituye el vínculo con el precursor a través de la Juncal en las crónicas y la novela. Ambas son anteriores a los textos publicados en los medios. Por lo tanto, explican que sea convocado reiteradamente para referirse a Conti y el río. Los de Duizeide, en cambio, son posteriores, por lo que sus intervenciones funcionan como un posicionamiento que prepara la publicación. Domínguez es, en ese sentido, un contemporáneo con el que Duizeide establece una afiliación.⁹⁵

⁹⁴ Un año después de la nota de *Sudestada*, Duizeide organizó la muestra homenaje a Haroldo Conti “Como un león” en el Museo de Arte y Memoria de La Plata. Con motivo de su presentación, una nota de Ángel Berlanga (2006) en *Página/12* volvió a reunir textos de los dos escritores sobre el precursor, el territorio del río y su lugar en la literatura argentina.

⁹⁵ En “Mares y libros”, de *Crónicas con fondo de agua*, Duizeide nombra a Domínguez “heredero” de Conti e incluye su cuento “Mancuso” en la recopilación *Cuentos de navegantes* (Alfaguara, 2008), reconociéndole un lugar en esa otra tradición en la que él también se inscribe.

El trabajo de los dos escritores en torno a la figura y la literatura de Conti remite a la pregunta que se planteaba Gentilezza (2018): cómo escribir con palabras que ya tienen inscriptos nombres propios. A la vez, muestra el proceso de la región del río-mar que se construye con ellas. La afiliación con Conti es un posicionamiento estratégico en el campo literario y en el espacio literario regional; la construcción de la literatura fluvial que la crítica, desde Rivera hasta Duizeide, dice que falta. Las islas del Plata son el eje espacial que articula las revisiones del pasado con los proyectos literarios presentes.

Un contraejemplo. El impacto de Conti en el imaginario espacial del río y las islas y en la literatura argentina también se registra en el viaje a la isla Paulino que Sebastián Russo cuenta en *La parva muerte o la memoria de los otros* (2018), que inscribe el antecedente de Conti desde el título, aunque se trate de un viaje personal en busca de la memoria familiar. “Qué puede una isla, un río, / una herencia” (Russo, 2018: 107), se lee en uno de los poemas que integran el libro. Russo recrea el recorrido de Conti desde Ensenada y Berisso –donde el amarradero lleva su nombre– a la isla y su vino rosado. Más adelante, reproduce la historia de la escritura de la crónica y transcribe el comienzo, que funciona como uno más de los textos breves que componen el libro. Sin embargo, es el primero que confronta con Conti y las lecturas consagratorias de la crónica porque encuentra isleños que dicen que miente. No repara la ruptura, pero reivindica al creador, sostiene la canonización en la literatura: “nada de eso lo desacredita. Aunque inquieta que los isleños lo hagan. Conti fabula, no solo de modo atractivo, sino verosímil. Realiza una crónica fabulada en la isla Paulino” (Russo, 2018: 77).

Conti en Duizeide

Crónicas con fondo de agua y Alrededor de Haroldo Conti, publicados en los *Cuadernos de Sudestada* (nº5 y 12, respectivamente), sostienen relaciones diversas con la línea editorial de la revista. El primero, como los otros textos literarios que publica su editorial, funciona de manera autónoma. El segundo, en cambio, integra la serie de volúmenes dedicados a escritores que la revista reivindica –Rodolfo Walsh (nº3 y 13), Julio Cortázar (nº6) y H.G. Oesterheld (nº11)–,⁹⁶ por lo que se ubica en la intersección entre el

⁹⁶ Es tentador leer el orden como jerarquía. Hacerlo, sin embargo, requeriría un análisis más profundo que también contemplara los otros textos incluidos en la colección. Esto, a su vez, obligaría a revisar en qué consisten las recuperaciones. Walsh, por ejemplo, aparece dos veces, pero nunca de manera integral –como sí

proyecto del escritor y el de *Sudestada*. En este libro y en la sección final del anterior, compuesta por ensayos críticos sobre literatura, Duizeide despliega el sistema de afiliaciones y reivindicaciones que enmarca su producción ficcional.

Perrone-Moisés (1998) llama “intertextualidad crítica” al modo en que los escritores arman tradiciones, que son formas de inserción e interacción en el sistema literario. Su práctica crítica depende de una agenda propia, por lo que es autorreferencial. Por esa razón, Lucifora (2020) incluye estas producciones ensayísticas en el “espacio autopoético”; las genealogías electivas se agregan a la autofiguración del escritor porque se organizan en base a presupuestos compartidos. Si en toda escritura se juegan relaciones con el pasado, como muestran Bourdieu (2002) y Said (1985), las intervenciones críticas las hacen explícitas, como un aparato de referencias que incide sobre el proyecto literario y su recepción desde un espacio de producción que es relativamente marginal dentro de él y autónomo frente a su práctica principal de escritura de ficción. Estos ejes guían la lectura de estos textos: cuál es el terreno común sobre el que Duizeide establece la afiliación con Haroldo Conti, qué aspectos de su literatura reivindica, qué otros escritores, textos y tradiciones agrega al mismo sistema de referencias y, por lo tanto, qué características y valores agrega a su figura de autor.

A pesar de no estar explícitamente dedicado a la figura de Conti, *Crónicas con fondo de agua* lo evoca continuamente a lo largo de las crónicas que componen un doble relato de viajes: en barco por las islas y a través de libros que hablan de ríos y mares. Inmediatamente después de una introducción sobre el espacio del río y el género, un epígrafe de *Sudeste* encabeza el primer texto.⁹⁷ Aunque no vuelva a nombrarlo, Conti está presente cuando el cronista llega a la Paulino, cuando escribe “*La puta creciente del 40*” (2010: 12), que es la forma en que Conti se refiere a uno de los acontecimientos más recordados por los habitantes de la isla en “Tristezas del vino de la costa”, o cuando titula una de las crónicas “A bordo del *Mañana*” en alusión al barco de *Mascaró, el cazador americano*. Las dos referencias son guiños hacia los lectores capaces de reconocerlas y participar de la operación de canonización. La última, además, encabeza un texto que combina el comentario crítico sobre

lo hacen Cortázar, Conti y Oesterheld— sino segmentado en *Walsh, los años montoneros* (Hugo Montero e Ignacio Portela) y *ANCLA. Walsh y la Agencia de Noticias Clandestina (1976-1977)*.

⁹⁷ Leído desde la intertextualidad crítica, todo el sistema de epígrafes permite organizar un campo literario del presente y establecer su relación con el pasado.

Conti con la historia de su viaje a la Paulino y la recreación en presente que Duizeide había anticipado en los recuadros de la nota de *Sudestada*.

En esta versión ampliada, el cronista toma distancia; ya no es una nota donde se introduce en el campo literario como continuador de Conti sino el libro propio en el que delinea su proyecto literario. Duizeide busca a los personajes de “Tristezas”. Ante el fracaso, idéntico al que cuenta Sebastián Russo en *La parva muerte*, Duizeide empieza de nuevo: escribe un nuevo recorrido por las “vidas secretas” que encuentra ahí y define una isla propia. Monte Santiago Oeste forma una unidad con la Monte Santiago Este, el nombre original de la Paulino, de la que fue dividida artificialmente. Ahí se ubica el Liceo Naval en el que Duizeide pasó parte de su adolescencia. La isla autobiográfica no se superpone a la de Conti, como en el libro de Russo, sino que se independiza sin abandonar su órbita. La crónica narra la transformación del propósito de continuación en la discontinuidad que marca el comienzo de la escritura.⁹⁸

En *Crónicas con fondo de agua*, Duizeide establece su relación con Conti a través de la inscripción del nombre en el texto, la repetición del viaje y de su posicionamiento en el espacio y en la literatura. *Alrededor de Haroldo Conti*, que oscila entre la biografía y la crítica, en cambio, opera solo sobre la última. El texto se enmarca en una serie de preguntas sobre el lugar de Conti en la literatura argentina. Por un lado, “¿Quiénes cuentan en la literatura argentina de hoy [...] ¿Cuenta Conti?” (Duizeide, 2013: 79). Por otro, “¿Quiénes lo leen [...]? ¿Qué escritores mencionan a Conti entre sus preferencias literarias? ¿Quiénes lo citan o lo glosan en su propia escritura?” (42). Es decir, cuál es el lugar de Conti en el canon y qué pasa por debajo de esa figura institucional, qué otras lecturas ubican a un escritor en el sistema literario. En los términos teóricos planteados por Bourdieu (2002) y Said (1985), qué familias de cultura o comunidades textuales se forman en torno a él. Las dos preguntas, a su vez, están hechas desde la autorreferencialidad a la que se refiere Perrone-Moisés, ya que el valor es uno de los elementos que se ponen en juego en la intertextualidad crítica.

El presupuesto de Duizeide, a partir del que establece la afiliación, es la marginalidad. Conti no cuenta en la literatura oficial, que lo ignora o lo lee mal. En cambio, forma series

⁹⁸ En el lado Oeste, la intertextualidad crítica se establece en presente con los escritores que pasaron por la isla, como C. E. Feiling, y se justifica más en lo autobiográfico que en su capacidad descriptiva del campo literario.

con los relegados, entre los que el escritor crítico muestra la voluntad de incluirse. La figura de Conti le sirve a Duizeide para confrontar con las convenciones críticas y para oponerles otros objetos y modos de lectura. Cuestiona, por ejemplo, su ubicación en la serie de escritores desaparecidos, con Paco Urondo, Roberto Santoro y Walsh, que borra las identidades políticas. En cambio, lo incluye en la órbita de la izquierda partidaria, específicamente dentro del FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo). La recuperación de su participación en *Crisis* y en el “Informe sobre Trelew”, organizado por Roberto Santoro, le sirve a Duizeide para posicionarse en el campo literario y político contra quienes “escriben para gustar al burgués joven y *cool* cuando no para asustar a la tía” (Duizeide, 2013: 98). Otras series no reparan malas lecturas, sino que indagan en zonas y perspectivas diferentes de la obra de Conti, a partir de las que define su propio proyecto. Por ejemplo, lo ubica en la línea vitalista de Arlt, Kordon, Manauta y Wernicke, que lo aparta de sus contemporáneos de *Contorno* y lo acerca, en cambio, a los “escritores del Bajo”.

Los vínculos más relevantes para la autofiguración y la definición del proyecto literario son los que Duizeide establece por fuera de la literatura argentina. La idea de que Conti escribe una temprana novela de dictadores, *La causa* (1960), no señala el vínculo con el *boom* de la literatura latinoamericana,⁹⁹ que Duizeide saltea, sino con Conrad, porque *Nostromo* (1904) es “una novela previa en la serie de las novelas de dictadores” (Duizeide, 2013: 113). La relación oscila entre la apropiación borgeana de la tradición universal y la provocadora inclusión de la novela en la literatura de América Latina que hace Marcela Croce (2018) como parte de su propuesta de un comparatismo latinoamericano. A la vez, anticipa las lecturas creativas y reescrituras de Conrad en América Latina con las que la ficción de Duizeide, de la que me ocupó en el capítulo 5, comparte el espacio marítimo y ciertas búsquedas formales en torno a las prácticas narrativas de los navegantes.

En términos más amplios, la propuesta define la perspectiva desde la que construyo la literatura rioplatense del río-mar, que integra el proyecto literario de Duizeide. En lugar de la aplicación del concepto anglosajón *literature of the sea* a las escrituras locales, los textos entran en relación directa con ella, sin la jerarquía que implica la noción de influencia. Este tipo de relación sostiene la comparación entre Conti y Hemingway, que Duizeide traza a

⁹⁹ El ciclo de novelas incluye *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, y *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. La constitución del *corpus* es en gran medida producto del ensayo crítico de Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos* (1976).

través del vitalismo, y su inclusión en conjuntos que mezclan la procedencia de los textos. Por un lado, las islas literarias, que sitúa en el mismo nivel jerárquico las de *Odisea*, las islas de Gulliver, la de *Robinson Crusoe*, las del Pacífico Sur de Melville, las de novelas de aventuras como las de Stevenson, H.G. Wells, Bioy Casares, Alfredo Pippig, la ínsula Barataria del *Quijote*, la *Utopía* de Moro y también Juncal y Martín García. Por otro, la literatura de navegantes, que Duizeide restituye en el sistema literario rioplatense a través de la postulación de equivalencias: “*Sudeste* es nuestro *Moby Dick*, nuestro *Viejos tiempos en el Mississipi*, nuestro *Viejo y el mar*” (Duizeide, 2013: 76); “Todos los veranos” es una “micro versión” (21) de *El viejo y el mar* y un homenaje a *Moby Dick*; Conti, además, es “quien mejor ha escrito acerca del Río de la Plata” (214), que “tiene bien merecido el nombre originario de Mar Dulce” (213), por lo que su literatura es la versión local de la *literature of the sea*.

Sudeste integra dos conjuntos semejantes a los que forman la doble tradición de la literatura rioplatense del río-mar. A la literatura de navegantes le agrega lo que denomina “literatura territorializada” de escritores de las provincias que no se limitan al regionalismo: Di Benedetto, Tizón, Moyano, Juan José Hernández. Con esta categoría, Duizeide participa del debate en torno de la definición del regionalismo. El conjunto de “forasteros” (64), que es una palabra que toma de Conti para reemplazar “provincianos”,¹⁰⁰ escribe sobre “un territorio que se le escapa al centralismo porteño” (Duizeide, 2010: 76), pero su literatura es “a la vez innovadora y arraigada hondamente en sus territorios” (64).¹⁰¹ Si la primera parte de la definición corresponde al carácter opositivo del regionalismo tradicional, la segunda está más cerca de sus revisiones, como el “regionalismo no regionalista” (Sarlo, 1996), más allá del regionalismo (Foffani y Mancini, 2000) y “escritura *en* provincia” (Demaría, 2014).

La operación sobre Conti supone un recorte: “[*En vida*] comparte una porción del territorio de *Sudeste*: las orillas del Tigre. Pero *Sudeste* se diferencia por su carácter de vasta construcción mítica. El gran río de Conti, como la llanura metafísica de Borges, parece a punto de decir algo” (Duizeide, 2013: 33). Duizeide opta por el Conti del río en desmedro de los territorios urbanos y la apuesta latinoamericana de *Mascaró*, a la que le objeta ser una mala lectura de su propia literatura: “como si no fueran ya latinoamericanos ámbitos como

¹⁰⁰ Demaría (2014) usa la misma palabra en otro sentido: el forastero es el que tiene una pertenencia limitada el territorio y por lo tanto un punto de vista distanciado.

¹⁰¹ En *Alrededor de Haroldo Conti*, incluye también a Saer y a Juan Carlos Martini (Duizeide, 2013).

el Río de la Plata, los Bajos del Temor, la zona fronteriza entre el río y la ciudad, las villas miserias que rodean a Buenos Aires o la pampa gringa” (2010: 58). “Tristezas del vino de la costa” es el centro de la operación de canonización porque cierra la trayectoria de Conti en el mismo territorio donde empieza.

Duizeide se postula como continuador de este proyecto frente a su interrupción forzada y teoriza sobre las categorías en la que se incluye. La intertextualidad crítica es estratégica, establece la afiliación y construye una versión de la literatura de Conti en la que el escritor proyecta su propuesta:¹⁰² una “literatura territorializada” con conciencia política, pero vinculada a la tradición anglosajona del mar. En esta investigación retomo las dos ideas para pensar el proyecto literario de Duizeide y el conjunto de la literatura rioplatense del río-mar. Hacer esto supone considerar que las reflexiones críticas de los escritores forman parte de su obra al mismo nivel que los textos ficcionales y no como una lectura más autorizada de ellos. La combinación de estas intervenciones con las formas en que Duizeide alude a la tradición literaria en la ficción permite leer un sistema de intertextualidades que actúa sobre la literatura y sobre el lugar que los propios textos tienen en ella. La versión que propongo sobre esta operación y el proyecto literario en el que se desarrolla apuesta a que la crítica pueda ser una construcción conjunta, que ni acepte acríticamente las formas en que los escritores presentan sus textos y a sí mismos ni se vea obligada a desconocerlas.

Conti en Domínguez

Según Duizeide (2010), Carlos María Domínguez es el “heredero de esos espacios” (214) escritos por Conti. El gesto de reconocimiento del contemporáneo es parte de la distribución de los espacios literarios entre los proyectos de escritura de ambos; Duizeide ubica a Domínguez en la isla Juncal de *Tres muescas en mi carabina* y en los puertos de *Mares baldíos* y se reserva las otras islas y el mar abierto. En *Escritos en el agua* (2002), Domínguez participa de esta construcción. Igual que *Crónicas con fondo de agua*, de Duizeide, el libro da cuenta del espacio que recorre a través de los relatos de sus habitantes. Ambos eligen una forma de escritura que atribuyen a “Tristezas del vino de la costa” y la

¹⁰² También hay una disputa en el campo de la crítica. Duizeide condena en los dos textos la edición de la colección Archivos de *Sudeste/Ligados* coordinada por Eduardo Romano (1998) por algunas aproximaciones críticas y detalles erróneos (2010: 55; 2013: 30). El único libro sobre Conti que cita sin rectificar es *Haroldo Conti, con vida* de Néstor Restivo y Camilo Sánchez.

práctica periodística de Rodolfo Walsh, quien algunos años antes se había ocupado de otras islas en “Claroscuros del Delta” (1969).

Aunque produzcan libros parecidos en los que establecen las mismas afiliaciones en el mismo período, hay entre los dos escritores una diferencia generacional. Duizeide es un lector de Conti; Domínguez, en cambio, compartió con él la primera época de la revista *Crisis* (1973-1976), en la que comenzó su carrera periodística. De ahí procede el tono de sus intervenciones en las notas homenaje, la dedicatoria que abre su libro de crónicas –“En memoria de Haroldo Conti, viento de la costa” (Domínguez, 2002a: 5)–, la figura de continuador más que de crítico. Domínguez no hace una lectura personal de Conti ni una revisión de su lugar en la literatura. En cambio, comparte con Duizeide el uso de sus textos como mapa o guía del viaje, aunque cambie la fuente y el destino. Domínguez sigue “la guía de un viaje relato” (2002a: 36), que es “Memoria y celebración”, hasta la Juncal, donde inaugura ese espacio que reúne a “los amigos de ambas bandas” (Conti 2009: 337) –una “banda oriental” u “otra orilla” y un “lado nuestro” o “argentino”– que elige para su literatura.

El texto que “me buscó de modo inesperado” (Domínguez, 2002a: 36), como si la tradición lo eligiera a él, es una nota personal al final del último libro de cuentos en lugar de la crónica legendaria que selecciona Duizeide.¹⁰³ La literatura de Domínguez asume un lugar intermedio entre los géneros y una marginalidad que proyecta en la isla. La Juncal está en la frontera de dos países; es literalmente un margen, porque está formada por poco más que sus costas y definida por su relación con las vecinas, y está marginada de las dos literaturas nacionales que podrían haberla abordado, según señala Domínguez en el “Prólogo” del libro. La postulación de la falta repite el gesto de Duizeide: ambos muestran la ausencia de la tradición que tratan de construir. No es lo mismo que hace Rivera (2000), aunque el contenido de la afirmación sea idéntico, porque implica una estrategia que consiste en desentenderse de los nombres propios ya inscriptos en el espacio, validar el proyecto literario por su función en la reparación de una carencia vinculada a las relaciones de poder del campo literario que relega todo lo que se aleja de Buenos Aires.

En el “Prólogo”, que propuse leer como manifiesto, Domínguez combina la falta con la distorsión: la literatura uruguaya no habla del río y la argentina lo nombra con “pereza” (Domínguez, 2002a: 8). Las dos bandas de Conti sirven para construir una mirada integral –

¹⁰³ Es significativo que ambos elijan textos “finales”, como si reclamaran continuación.

ni perezosa ni limitada a una sola orilla–, que Domínguez complementa con la figura de Juan Carlos Onetti. La conjunción ocurre como un relato de comienzo, la narración del origen imaginario del proyecto en la que Onetti es el mediador que lo lleva a Conti. Según cuenta en la crónica “Isla Juncal”, llega a ese espacio a través de Ramón Báez, a quien le presentan en una conferencia que da sobre el escritor uruguayo. El encuentro tiene consecuencias literarias: dos textos sobre el hombre –una crónica de *Escritos en el agua*, “Nadar en el río con Tarzán”, y el cuento “La confesión de Johnny” incluido en *Mares baldíos*– y el remplazo de una afiliación a otra;¹⁰⁴ un giro en la espacialidad del proyecto de escritura; de las costas a la isla, del cruce entre las dos orillas del Río de la Plata, a la región como espacio intermedio.

El pasaje es también de la isla-idea a la isla-territorio. En *Tierra de nadie*, la isla Faruru, a la que Aránzuru imagina en la Polinesia, es un lugar remoto y deslocalizado, una compensación imaginaria de la realidad, aunque tenga una réplica en algún lugar del interior argentino. En *Construcción de la noche*, Domínguez la ubica como antecedente de la fantasía de evasión que hace surgir Santa María de la imaginación de Brausen en *La vida breve*. La ciudad es un territorio porque pone en juego los mecanismos con que la literatura crea y recrea el espacio. La Juncal es producto del mismo trabajo, pero sobre una realidad geográfica. El blanco en el mapa se convierte en centro de la región rioplatense que Domínguez inventa haciendo coincidir la forma en que Onetti construye el espacio literario con el arraigo territorial de Conti.

Después de este segundo momento de la construcción del lugar de enunciación rioplatense, en el que encuentra el intermedio entre las dos orillas, Domínguez no vuelve a Conti, justamente porque su operación no es de relectura, como la de Duizeide, sino de continuación: “releí sus páginas con la certidumbre de estar frente a la invitación a completar un viaje que Conti había iniciado de la realidad a la literatura” (Domínguez, 2002a: 38). Si Conti escribe “Memoria y celebración” a partir de su experiencia personal, Domínguez viaja

¹⁰⁴ Como si se tratara de la reparación del vínculo, la novela inspirada en personajes de Conti recibió en 2002 el Premio de la Embajada de España en homenaje a Juan Carlos Onetti, según consta en la nota al pie de la crónica “Isla Juncal”, que establece el vínculo con la novela. Fue la única edición de ese premio convocado por la embajada y la editorial Alfaguara puesto que al año siguiente se canceló por el conflicto desatado a partir de la inclusión del ex presidente uruguayo Julio María Sanguinetti como parte del jurado. Aunque el premio no se instaló como instancia de legitimación, permitió que Domínguez accediera a las grandes editoriales (Alfaguara primero, Random House, del mismo grupo, después).

de la literatura (de Conti) al espacio real para volver a hacer literatura. Igual que Duizeide y que Russo, busca en la isla lo que está en la literatura, los “apellidos y nombres de los amigos uruguayos que mencionaba el relato” (39); con lo que encuentra y lo que no, escribe las crónicas que establecen la afiliación y la novela que delimita el espacio literario propio. El precursor es un punto de partida. Domínguez escribe ficción sobre el blanco de la isla en el mapa y el silencio de “Memoria y celebración”: la “historia de secreto” (2002a: 55) de doña Julia.

Redes isleñas

El valor es uno de los puntos que Perrone-Moisés (1998) juzga más importantes en el análisis de la intertextualidad crítica: los criterios con que los escritores seleccionan los textos de su canon y los rasgos que exaltan en ellos revelan la orientación que le dan a su propio trabajo; lo mismo a lo que Lucifora (2020) se refiere con los presupuestos compartidos que guían el armado de la genealogía de un escritor. Entre Duizeide y Domínguez existen diferencias en la valoración de algunos rasgos de Conti. Por ejemplo, la actividad política es una cuestión partidaria y definitoria para Duizeide y un compromiso humano sin más identidad que la del desaparecido para Domínguez. En cambio, ambos coinciden en que su valor principal es la capacidad para dar cuenta de la región: la compenetración con el espacio y su gente y el uso de un lenguaje específico, que también reiteran los otros escritores que se sitúan en esta tradición literaria.

La coincidencia permite armar vínculos horizontales y sincrónicos. En *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la construcción de una comunidad intelectual* (2007), Eduardo Devés Valdés acuña el concepto “red intelectual” para referirse al “conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años” (30). Algo similar plantean Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo en *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina* (2009), pero le otorgan una doble función como herramienta heurística y objeto de análisis que permite conectar textos y “posiciones de sujetos” (2009: 11). Más que la suma de escritores que eligen aisladamente a Conti, como las comunidades textuales o las familias de cultura, el concepto de red literaria hace visible una trama que incluye los intercambios e interacciones ocasionales, la colaboración en publicaciones y prólogos, la coincidencia en

editoriales –cuyos proyectos forman parte de la red– y la creación de revistas y espacios de producción y circulación.

Las redes participan de la definición de la literatura rioplatense del río-mar porque, como señala Fernández Bravo (en Maíz y Fernández Bravo, 2009: 118), son “fuerzas productivas” capaces de construir ideas y objetos de estudio. Para Maíz (en Maíz y Fernández Bravo, 2009), funcionan como su criterio de validez porque implican una negociación colectiva de significados y no una aplicación aislada y arbitraria; una mediación que asimila y transforma los contenidos que circulan de un lugar a otro, lo que permite superar el concepto de influencia. Así aparecen los términos que nombran las formas locales de la *literature of the sea* –literatura marinera, marítima, de navegantes– a partir de los que propongo el concepto de literatura del río-mar.

Lo que conecta a Carlos María Domínguez y Juan Bautista Duizeide, aparte de la delimitación regional, es la simetría de las operaciones que realizan sobre la figura de Haroldo Conti: recorren el territorio con la guía de sus textos y establecen una continuación desviada que selecciona un espacio geográfico y textual de su literatura y recorta uno propio dentro o en relación con él. O al revés, buscan en los textos de Conti al precursor de las regiones propias, como una versión de las genealogías faulknerianas (Piglia: 2001) que hace foco en el espacio. En sus crónicas, Domínguez y Duizeide pasan por Paulino para establecer una referencia, pero siguen de largo hacia islas propias. El primero elige Juncal para su proyecto literario rioplatense. El segundo toma la isla gemela de la Paulino, la Monte Santiago Oeste del Liceo Naval, como posición autobiográfica que legitima la figura autoral del escritor navegante. En la novela *Kanaka*, en cambio, Martín García es el espacio insular rioplatense desde donde selecciona una genealogía diferente, que da cuenta de otros aspectos de su proyecto de escritura.

La isla “bañada por las aguas turbias, densas, del río de la Plata” es una anomalía, como dice Sebastián Russo en su libro contiano, “No muchas lo están. Martín García, Santiago y esta pseudoisla” (2018: 99) que no es más que una “punta de territorio que avanza sobre el Río de la Plata” (41), una tierra que “deviene isla” por su aislamiento y no porque esté rodeada de agua. Martín García y Juncal –que Russo no nombra– también llegan a ser islas por el sistema de relaciones territoriales, históricas, políticas y sociales en que están insertas. Como la región, la insularidad tampoco es una determinación de la geografía.

Aunque opuestas en muchos sentidos, las islas del Plata comparten el río y la ambigüedad nacional, que está resuelta en términos administrativos, pero sigue presente en la porosidad de las fronteras habitables que, como en “Memoria y celebración”, reúnen a “amigos de ambas bandas”.

Juncal: construcción regional

La isla Juncal es el comienzo del proyecto de escritura de Carlos María Domínguez, el espacio ficcional desde el que establece afiliaciones e intenciones. Aunque no vuelva a aparecer después de la doble inscripción textual de 2002, las constantes del resto de su carrera se pueden leer en la isla: el Río de la Plata como región literaria, las prácticas de interacción con el agua, la frontera como cruce y territorio que desdibuja las identidades nacionales por superposición, las formas de vida relativamente marginales que se desenvuelven en los márgenes geográficos. Si el comienzo se construye en retrospectiva, como sostiene Said (1985), también sitúa el momento anterior de los precursores. El territorio, el nombre, la localización y la construcción del espacio literario de Juncal vienen de Haroldo Conti, pero el modo en que se convierte en eje de un mundo relativamente autónomo remite a Juan Carlos Onetti.

La vida breve es una “ficción de creación”, como la llama Julio Premat (2016), en la que el escritor inventa Santa María y reorienta su producción. La Juncal de Domínguez no es Faruru ni Santa María porque no multiplica los planos de realidad. Piglia (2019) señala que Onetti se separa de Faulkner porque narra la fabricación del universo fantástico que el otro da por hecho. Lo que diferencia a Domínguez, a su vez, es que para escaparse a su “utopía privada”, Enrique no fantasea como Brausen, sino que proyecta. La Juncal sintetiza a los dos precursores: es territorio y espacio literario. Ficción de creación como *La vida breve*, el relato de la formación de la isla en *Tres muescas en mi carabina* establece la intención inicial del proyecto de escritura de la región rioplatense; actúa la fundación que narra. Domínguez empieza a escribir la región en la novela que cuenta cómo la isla emerge del río y se vuelve habitable. La historia podría dividirse en los dos combates que dan Enrique y Julia en el río. El primero, con la naturaleza, desde la tormenta legendaria en adelante. El segundo es legal e involucra las disputas entre Argentina y Uruguay por la soberanía y la oposición regional con los pueblos de la costa. Las formas de resolución de ambos definen

el espacio intermedio que la isla y la región abren en los pares opositivos tierra-agua y Argentina-Uruguay.

En el capítulo anterior describí la función de la tormenta que Enrique resiste sobre el árbol de las garzas en la construcción del paisaje y la comunidad de la región. La misma escena cuenta la historia natural de la isla que, como en el Delta, integra la construcción regional:

tierra negra y blanda, donde un día que ninguno de ellos había conocido fue a enredarse un camalote, lo siguió un tronco que trajo la corriente, dos granos de arena, la mitad de una semilla traída por el viento, un junco arrancado a miles de kilómetros, y desovaron los peces cuyas huevas comió y cagó una garza, hasta que innumerables restos desechados a lo largo de los dos grandes ríos, débiles y perdidos para siempre, se juntaron en la debilidad común para levantar del resto entumecido y olvidado un negro montículo de tierra. (Domínguez, 2002b: 173)

El relato geográfico sostiene la identidad de la región en la apelación al pasado que reemplaza la historia de la civilización que falta.

Esta es la primera respuesta que *Tres muescas en mi carabina* y la literatura de la región ofrecen a la pregunta que se hacen Graziadei et.al. (2017) sobre la fenomenología de las islas ficcionales. En el texto, la Juncal aparece a través de los datos geográficos. En un principio, el banco de arena marcado en el mapa que el narrador evoca después de la primera medición. A ese accidente imperceptible, propio de los ríos, especialmente de este “infierno de los navegantes”, se refiere la historia de la sedimentación. Para los personajes, en cambio, la isla empieza a existir cuando se hace visible:

En el ochenta y siete la Juncal asomaba doscientos metros de barro y arena, unos sauces y tres ceibos inclinados por el viento, en cuyas ramas anidaba una colonia de garzas. Desde la orilla podía verse su penacho lamido por las olas, o calcinado al sol, a unas cinco millas de distancia. (Domínguez, 2002b: 14)

La experiencia sensorial a través de la que aparecen las islas en la ficción, como señalan Graziadei et. al. (2017), privilegia la vista sobre los otros sentidos, según la estratificación característica de la cultura occidental, que también rige la representación del paisaje.

La Juncal, sin embargo, no es solo naturaleza porque no es la isla que perciben quienes llegan desde una parte del mundo más civilizada, que es lo que frecuentemente ocurre en los géneros insulares –utopías, robinsonadas, aventuras con islas fantásticas. Desde adentro, los colonos reclaman ser reconocidos por la costa, no solo vistos. Los sentidos ceden frente a los datos que construye el técnico del gobierno que viaja para medir la isla. El crecimiento del

banco de arena se convierte en una cuestión al mismo tiempo geográfica y jurídica, por lo que involucra los dos combates que libran los colonos. El deseo de integración no supone un sometimiento porque los locales disputan el conocimiento del territorio a los foráneos:

[El técnico] se preguntó cómo había hecho Enrique para saber lo que a él le había llevado años de estudio y la Marina manejaba como información reservada. [...] En el Instituto sabían que treinta años atrás, en el primer kilómetro del Río de la Plata no había nada, y sin embargo, ahora se elevaba una isla de treinta y nueve hectáreas bien pobladas. (Domínguez, 2002b: 71)

Sin embargo, el continente retiene el poder de representación. Aunque Enrique tenga el saber de la isla, solo a partir de la intervención del gobierno la Juncal “figuraría [en el mapa] como una auténtica isla, con su forma alargada y coloreada si daba el caso, igualito que la Martín García, con su nombre al lado” (71) porque “una cosa era medir a ojo y otra ver los números de la ciencia” (70).

La continuidad que establecen los mapas entre saber de la ciencia, representación y dominio es el eje del combate jurídico. Las islas literarias siempre están reñidas con el orden vigente. Las utopías lo cuestionan por contraste, las robinsonadas lo interrogan para redimirlo a través de un nuevo comienzo. En la reflexión que hace sobre las islas desiertas, en un texto lateral en el desarrollo de su pensamiento, pero central para los estudios sobre este espacio, Gilles Deleuze (2005) distingue entre las islas oceánicas, que emergen del agua, y las continentales, que se producen por una escisión de la tierra firme. La imaginación espacial, concluye, replica esos orígenes al pensar la isla alternativamente como lugar de separación, soledad, retorno al origen, nuevo comienzo. Enrique actúa la coincidencia entre producción material y representación simbólica: crea una isla oceánica, lleva la imaginación al territorio.

Si la isla funda la región literaria rioplatense en contra de otras formas de ordenar los espacios literarios –en literaturas nacionales, en torno a centros urbanos y espacios terrestres–, en la novela, disputa con el orden continental que, en el tiempo de Enrique, es una cuestión nacional. Guerrero (2010) enmarca la formación de la isla que cuenta la novela en una reflexión sobre la intervención de la literatura en los procesos de integración regional del Cono Sur. En un período de relativa indefinición de las naciones y sus fronteras, finales del siglo XIX, Juncal confronta con la forma cerrada del Estado-nación. Guerrero advierte que la segunda generación de isleños se mantiene al margen de la lucha por la filiación nacional que sostiene la primera. El combate de Enrique es por la anexión; el de Julia, por la

autonomía; son dos formas de disputar el reconocimiento. En la novela, Enrique es “el italiano fundador que le inventó una isla a Uruguay” (Domínguez, 2002a: 54), como lo describe la crónica de *Escritos en el agua*, una especie de héroe nacional del tiempo de los conflictos limítrofes rioplatenses. La voluntad de figurar en el mapa igual que Martín García responde tanto al deseo de reconocimiento como a la voluntad de equilibrar el poder territorial de ambos países, lo que supone la integración de la isla al orden nacional que rige en el continente.

La isla imita de forma desviada el proceso por el cual, según sostiene Jens Andermann (2000: 17), los territorios nacionales del siglo XIX se definen en las narrativas que cuentan la producción de sus límites. La creación del espacio insular en la novela de Domínguez es un proceso a la vez geográfico, político y social, pero tiene un sentido anti-nacional o a-nacional, ligado a la reivindicación regional. La ambigüedad del tiempo de Enrique se transforma, en el de Julia, en la organización de un orden alternativo. Después de la muerte del padre, cuando el juez de Paz de Carmelo viaja a la isla para llevarse a los hijos, Julia le responde que “vivían en las tierras que levantó su padre y quedaran del lado que quedaran, [...] permanecerían en ellas” (Domínguez, 2002b: 197). La patria es el padre y la tierra en la que está enterrado; la isla, un espacio aparte, independiente de las dos naciones que se la disputan y de sus instituciones. Recién más adelante, Julia demanda su pertenencia a Carmelo cuando proyecta tener una bóveda en el cementerio del pueblo. Es una cuestión de orgullo, más que de sujeción a un régimen social, por lo que se limita al pueblo, que es la jurisdicción con la que tiene relación directa.

El segundo tiempo de la novela no abandona “esa lucha condenada a caer bajo la voracidad de la selva” (Domínguez, 2002b: 83) ni el intento de “negociar con la maleza” (83). Sin embargo, la disputa principal es por la autonomía frente al orden nacional. Es decir, de la oposición entre naturaleza y humanidad y entre la tierra y el agua, a la que enfrenta el orden insular al continente y a las dos naciones entre sí; lo que implica dos legalidades alternas. Si Enrique había fundado la Juncal con las fuerzas de la naturaleza, Julia sostiene la pequeña sociedad con “el contrabando, el dinero fácil y los embarazos en un solo impulso multiplicado” (103). La Juncal comparte con el Delta el orden económico marginal respecto de las leyes del continente. Aunque Enrique pretenda diferenciarse creando civilización en las aguas del Plata, en el tiempo de Julia, la circulación de partes de tractor y exiliados de

todo tipo a cambio de dinero reemplaza el comercio de frutas como actividad económica principal. El orden social y familiar, que son indistinguibles en el limitado universo humano de la isla, también escapa a la regulación de tierra firme: con o contra la voluntad de Julia, Ramón es sucesivamente compañero de su hermana Josefina, de ella misma y finalmente de la sobrina de ambas, mientras que Josefina sostiene una relación sexo-afectiva con su hermano Joaquín.

La novela justifica la alteridad por la oposición entre la isla y el continente:

a lo largo del río, después de andar de un lugar a otro, [Ramón] había conocido a gente demasiado sola para no matar al padre, no abusar del hijo, no perder la voluntad de ser un hombre. Era más fácil en un pueblo, con una iglesia de por medio y unas cuantas familias reunidas. (Domínguez, 2002b: 152)

El pueblo se define por sus instituciones y la reunión de familias que permite la formación de la sociedad, según Lévi-Strauss, mediante el tabú del incesto, que no existe en la isla. La región es un sistema de oposiciones. *Tres muescas en mi carabina* establece la contraposición entre isla y pueblo en el mapa inicial, en que el blanco de la Juncal contrasta con las imágenes sintéticas que identifican los asentamientos de las costas. Carmelo, el pueblo más frecuentado en la novela, es un conjunto de casas con techos a dos aguas. No son los edificios de Buenos Aires, pero en vez de la vegetación, que marca los lugares al margen de la urbanización, las construcciones delatan una población y las instituciones, que garantizan el orden social-familiar según la cita anterior.

En el mapa no hay más información sobre ninguno de los espacios. La narración, en cambio, llena el blanco de la isla y le da sentido al código del pueblo a través de mapas verbales que los distinguen. Carmelo aparece en la descripción del plano que dibuja Artigas en el momento de su fundación: “Les dibujó de su puño y letra el lugar para la iglesia y la cárcel, con un ejido de legua y media, un cuarto de cuadra para cada futuro vecino, más seis cuerdas de campo para chacras y siembra de granos” (Domínguez, 2002b: 15). El pasaje, que es parte del relato de fundación, acumula signos de estatus institucional: el plano —que equipara representación y poder—, el trazo del héroe nacional, las instituciones, la racionalización del espacio. Si el origen de la Juncal solo puede contarse como descripción geográfica y leyenda, Carmelo tiene historia porque hay una sociedad que le dio forma en los hechos y en su registro y transmisión.

Más adelante, a propósito de la fuga de Castellano, la novela capta la vida del pueblo en una panorámica de las posiciones espaciales de los personajes:

A la mañana, antes que el sol se demorara sobre la torre del campanario, Rosario Ayala hubiera permanecido sentado en la puerta de la cárcel con un palito en la boca, el juez Beltrán y su secretario lo habrían visto a través de las ventanas abiertas de su despacho, en la esquina de la plaza, y también los carmelitanos que merodeaban la parroquia o el bar de don Mateo. (Domínguez, 2002b: 186)

A diferencia de Santa María, que aparece por fragmentos en la gestación ficcional que Onetti cuenta en *La vida breve*, Carmelo está ya constituido en la descripción que permitiría trazar un plano del centro. Sin embargo, los elementos que definen un pueblo, cualquier pueblo, son los mismos: algunos sitios destacados y las prácticas que los conectan y significan.

Esa forma de aparecer marca una diferencia con la isla, que lo hace gradualmente, a medida que surge del agua. El contraste no termina ahí. Casi al final de “Las tierras emergentes”, cuando ya existe el mapa, la visibilidad desde la costa, la familia de colonos y su leyenda fundacional, la Juncal sigue siendo un espacio de naturaleza:

les llevó media hora rodear la ciénaga principal, esquivar las púas de lambedor, abrirse camino entre las raíces y pasionarias de la ribera, envueltos por la bruma que reptaba entre los árboles con gruesos y blandos anillos. Detrás de la ciénaga, cañaverales, espinillos y enredaderas formaban una apretada barrera que debieron abrir a golpes de machete. (Domínguez, 2002b: 246)

El mapa verbal de la isla da cuenta del proceso de crecimiento, pero no registra una sola institución social, que en todo caso deberían limitarse a la casa que habita la familia Lanfranconi.

La diferencia entre los espacios que delinearían estos mapas verbales podría reducirse al par opositivo campo-ciudad. No se trata de la idealización que caracteriza la imaginación porteña de Montevideo, sino de la diferencia interna a la producción de la región que, en términos materiales, distribuye las funciones económicas entre la actividad primaria de la isla y el comercio continental, en los tiempos de Enrique, y entre comercio ilegal e instituciones legítimas (el banco, el cementerio), en los de Julia. Si solo el primer momento remite a la oposición concomitante entre naturaleza y cultura —que sostiene un paisaje de accidentes terrestres y vegetación frente al de habitantes y espacios urbanos—, en ambos, resuena la de civilización y barbarie, que recorre buena parte de la literatura rioplatense. La isla cuenta con

marcas cartográficas de civilización, como Lois (2018) se refiere al trazado de límites y los topónimos, pero rechaza las que pretenden imponerse al territorio.

La formación sedimentaria de la Juncal parece una metáfora de la inestabilidad que se comprueba en términos geográficos y sociopolíticos. La imaginación vuelve a coincidir con el movimiento de producción del espacio. Sobre la Juncal, podría hacerse la misma pregunta que formulan los autores del *Islario fantástico argentino* sobre otra isla de nombre Zuraita: “¿Cómo cartografiar aquello que muda cada día y hasta tres veces su apariencia?” (Gargiulo, et al., 2018: 75). Las únicas instituciones firmes son el fundador y su leyenda. La historia de la tormenta se transmite de generación en generación; sostiene las relaciones familiares en el acto narrativo y es una referencia dadora de identidad. El cuerpo muerto de Enrique es el último de los sedimentos que forman la isla, instala un orden que puede tener continuidad.

El fracaso posterior, que hace de Julia “la heredera de un sueño sumergido en el agua. La obstinada, vencida conquista de la isla Juncal” (Domínguez, 2002b: 300) en la frase final de la novela, también proviene del fundador y su otra leyenda familiar, la que él mismo cuenta sobre su padre. Las historias del navegante Andrés Lanfranconi, que Enrique recibe de su madre en Como y que él les transmite a sus hijos, son parte de la fundación. Enrique “[l]evantó la isla donde el otro había peleado” (290), como le dice Castellano a Helena; quiere habitar el sitio de la batalla de Juncal en la que Andrés combatió junto al almirante Brown contra los portugueses y continuar la saga familiar con sus propias hazañas fluviales. Sin embargo, la verdadera historia de Andrés, que Castellano cuenta al final de la novela a partir del relato que oyó del marino Andersen, revela que el padre del fundador también fue pirata y contrabandista en el Delta, donde terminó sus días como un “andrajo humano y delirante” (271). Enrique, que habría llegado a encontrarlo y a conocer esta versión, inventa la leyenda. La falsedad de la historia instala un problema de filiación que parece minar la continuidad familiar hasta dejar sola a Julia. “Había dedicado su vida a prolongar el sueño de Enrique, pero se concretaba y deshacía, crecían las tierras y los demás se iban llevados por una maldición” (235).

La isla de Enrique es como el refugio de un náufrago, un lugar seguro frente a la inmensidad del río como mar en el que puede empezar una nueva línea genealógica a partir de la historia fraguada de su antepasado. La Juncal responde al imaginario de la isla como

lugar para recomenzar. Sin embargo, Enrique no es Robinson porque no recompone una sociedad, sino que pone en funcionamiento un orden que, en la época de Julia, produce una isla desierta. La robinsonada y las utopías comparten el regreso al hogar como condición de su funcionamiento porque es entonces cuando la experiencia en el espacio de alteridad rehabilita el orden continental. El aislamiento sin retorno de Julia, en cambio, produce una confrontación que no se resuelve. *Tres muescas en mi carabina* dialoga con los dos géneros isleños, pero no conserva el sentido de ninguno. Guerrero (2010) lee la novela como un palimpsesto en el que se cruzan diferentes textos. No se trata de reescrituras porque la distancia es demasiado grande, sino de la forma en que se construyen las islas literarias a partir del repositorio de la tradición. Si el espacio, que oscila entre el aislamiento y el desierto, hace imposible la filiación, permite, en cambio, el despliegue de procedimientos literarios que producen afiliaciones múltiples.

Martín García: navegar es habitar

El remplazo de la filiación por la afiliación es parte de la trama de *Kanaka*, la novela de Juan Bautista Duizeide sobre Martín García. Hacia el final de su relato, el personaje Kanaka cuenta que compró *Moby Dick* en una librería de Manhattan. Después de leerla en la isla-prisión, donde cumple una condena, dirá que se trata de un libro “execrado y espléndido” (Duizeide, 2004: 110). En esa escena, la novela negocia filiación y afiliación. Kanaka es el hijo ilegítimo de Melville con la nativa de la isla Nuku Hiva, en el Pacífico Sur, que habría servido de modelo del personaje Fayaway, de *Typee* (1846). La novela de Duizeide es un desprendimiento de ese texto, que no cuenta el nacimiento de ningún hijo, pero tampoco impide su posibilidad. La línea de sucesión, sin embargo, no es continua; *Kanaka* es tan mestiza y bastarda como su protagonista porque cuestiona la representación de la periferia hecha por el autor del centro, a la que confronta y combina con materiales de un origen diferente. La particularidad de la novela, frente a otros textos latinoamericanos que reescriben o recrean la tradición occidental, es que no está centrada en la impugnación del modelo, sino en la productividad de su relación inesperada con otras literaturas –*La tempestad*, Haroldo Conti, Sarmiento– y con la historia regional de la Martín García. La erudición no soluciona la representación del río, sino la articulación de una versión local de los géneros insulares y de navegantes.

Duizeide funda su proyecto de escritura en el cruce que trae a Melville al Río de la Plata para incorporarlo a la tradición local. La operación no consiste en la importación, sino en la regionalización de la *literature of the sea*. *Kanaka* es el comienzo, en el sentido de Said (1985), de la literatura rioplatense del río-mar. Los espacios, las prácticas y las tramas de ese *corpus* parecen desplegarse a partir del relato de este navegante de filiación melvilleana que recalca en una isla del Río de la Plata; la forma en que el personaje lee la tradición occidental desde su posición marginal condensa la operación literaria de la categoría que propongo, que consiste en leer las aventuras de navegación de la ficción anglosajona desde la región y la región como posibilidad de un género marítimo local.

La novela empieza cuando *Kanaka* está a punto de abandonar la isla, después de una rebelión de los internos que depone al poder estatal y, al hacerlo, corta todos los lazos con el continente, de donde viene el sustento. Desde allí, el personaje define su condición: “Estoy en la orilla. Solo en la orilla, en la orilla de todo” (Duizeide, 2004: 11). La marginalidad que establece la novela es triple, como la repetición de “orilla”: la identidad de *Kanaka*, el territorio insular –Nuku Hiva primero, Martín García después– y la literatura periférica desde la que se reescriben textos del centro. Fuertemente imbricadas, cada una amerita un desarrollo por separado que, vueltos a conectar, den cuenta de la forma que adopta en la literatura de Duizeide la relación entre la navegación y la literatura rioplatense en la que Melville se encuentra con Sarmiento.

El relato autobiográfico de *Kanaka* gira en torno a tres islas: la del Pacífico Sur donde nació; Martín García, donde está en el presente de la narración, y Manhattan, donde busca a su padre. La primera y la última definen sus orígenes. Es un mestizo y un bastardo, por lo que los rasgos “que tenían algo de indígena y algo de oriental” del mascarón de proa del barco con que se cruza en el camino al Río de la Plata son tan “extrañamente familiares que alborotaron recuerdos imprecisos y ambiguos” (Duizeide, 2004: 19). La madre y Nuku Hiva son un recuerdo nostálgico. El padre, en cambio, es un misterio; un desconocido, pero también el disparador del relato de reconocimiento que se intercala en la historia principal de la novela. “Durante mis vueltas por el mundo, me persiguió un relato, una sombra, un mandato; o perseguí un relato, un mandato, una sombra, no sé” (125). La disputa de los lazos familiares es una opción identitaria y política, una elección entre dos naciones, etnias y

tradiciones; también entre opresores y oprimidos. Es, además, el problema del doble linaje que desde el Borges de Piglia es central a la literatura argentina, con la que *Kanaka* dialoga.¹⁰⁵

Entre un padre blanco que pertenece a “ese imperio al que todos los caminos hoy conducen” (Duizeide, 2004: 87) y una madre nativa de una isla convertida en objeto de consumo y luego devastada por el imperio, *Kanaka* elige esta última como posición anticolonial. Así como *Moby Dick* puede ser un libro “execrado” por el lector, *Typee* es objeto del cuestionamiento de *Kanaka* por el poder de representación que se arroga: “contaba sus días en nuestra isla, librándose bastante, por cierto, a la imaginación, al prejuicio y a los típicos impulsos de censura moral del hombre blanco que está lejos de casa” (89-90). El hijo denuncia la posición colonialista que ocupa Melville, a pesar de las buenas intenciones con que, en sus textos, promociona las virtudes de las islas del Pacífico Sur y a sus habitantes como buenos salvajes.¹⁰⁶ *Kanaka* señala la contradicción de esa perspectiva trasladando las prácticas colonialistas a sus relaciones personales. La novela replica la toma posición a través de sus textos de entrada: la dedicatoria, “Para Fayaway, in memoriam” (7), y el epígrafe de un “Anónimo de los Mares del Sur” en lengua original, que recién aparece traducido al final. *Kanaka* cuenta la búsqueda del padre en el mundo y en los libros, pero invoca a la madre y traduce su lengua, como si el relato siguiera el proceso de aprendizaje que permitiera leerla.

Sin embargo, lo que el personaje reivindica no es la preservación de la cultura materna, sino el derecho a la multiplicidad, a un mestizaje electivo:

me llamé López a bordo de una cansada fragata en la que se hablaba español; *caro selvaggio* me decían en una goleta italiana de nombre entrañable; Souza me llamó en un falucho lusitano que alguna vez, antes, mucho antes de que yo pisara sus cubiertas teñidas de viejas sangres, llevó esclavos del Congo al Brasil; fui Smith o Scott o Murphy en veleros de variado aparejo y propósito. (Duizeide, 2004: 36)

Ni la isla natal ni la paterna ni a la que está confinado en el presente de la narración definen su identidad, sino la extensión que contiene a las tres: el río-mar como continuidad. “Para mí, que deseo que la Tierra entera se llame Mar, sin importarme de banderas ni colores” (14).

¹⁰⁵ En “Ideología y ficción en Borges”, publicado originalmente en la revista *Punto de Vista* (año 2, N°5, 1979), Piglia lee la filiación libresca y la fascinación por los otros heroicos a partir de los orígenes familiares que Borges diseña para sí mismo.

¹⁰⁶ La conferencia “Los mares del Sur” (1858) ilustra brevemente esta posición. Melville (2007: 84) dice que la civilización es “productiva para los que civilizan y destructiva para los que son civilizados”.

Islas y barcos convierten el espacio acuático en un territorio habitable, una región que puede definir la identidad. Lois (2018) define el océano como la *terra incognita* por excelencia, lo que produce miedo porque no se puede conocer desde los protocolos aplicados a la tierra ni representar con sus técnicas cartográficas. Las islas, aunque inconstantes en comparación con la tierra firme, son “objetos incrustados” (Lois, 2018: 183) que lo hacen visible, transitable y, agregado, habitable. Otro tanto les corresponde a los barcos. El concepto de heterotopía, que Foucault (2010) desarrolla en dos conferencias de la década de 1960, unifica los espacios de pertenencia de Kanaka. Utopías, como las islas, y heterotopías, como los barcos, son “espacios de afuera” que se conectan con los reales a los que suspenden o invierten. Lo que las distingue es su relación con el territorio: las primeras son un “emplazamiento sin lugar real” y las segundas, “utopías efectivamente realizadas” (2010: 70), localizadas y localizables, aunque estén cerradas y separadas del espacio real.

Las heterotopías son espacios concretos que rompen con la vida ordinaria. Kanaka habita los barcos y la prisión. La isla, que Foucault no considera porque está demasiado marcada por el pensamiento utópico, se pliega al régimen heterotópico cuando adquiere un nombre propio que la ubica en el mapa. Algunas islas de la novela son expulsivas. Nuku Hiva, que podría ser dadora de una identidad nacional, es una isla abandonada y después desaparecida: “sigo siendo el extranjero. En todas partes soy el llegado de una isla lejana, inverosímil, imposible casi, de una isla que ya no existe” (Duizeide, 2004: 125). Manhattan es la isla paterna que el personaje rechaza junto con la filiación. Martín García, en cambio, es la del destierro forzoso, una variante del imaginario insular que la novela recorre en la biografía incrustada del anarquista Gerardi: náufrago en las Antillas, abandonado por un barco en Isla Pingüino, preso en la Isla de los Estados y en el Río de la Plata. En los términos que propone Foucault (2010), Martín García es una heterotopía de desviación, donde se aísla al individuo de comportamiento –o identidad, en este caso– marginal con respecto a una norma. Isla-prisión al fin, es un lugar de reclusión y no de salida, como podía ser la utopía.

La isla heterotópica no expulsa como las islas de origen familiar ni implica una filiación. Si los barcos borran las identidades nacionales a fuerza de viajes porque, como dice Silvestri (2015: 26), son “una construcción que hace de la movilidad su destino”, la isla hace lo mismo desde la inmovilidad. Martín García se mantiene por fuera del orden nacional como Juncal, pero no porque esté en el medio de dos, sino porque depende administrativamente de

un Estado que la convierte en su espacio de afuera, donde deposita lo que expulsa de su territorio. La composición social de la isla es similar al conjunto de “*mariners, renegades and castaways*” (Melville, 2002: 97) [marinos, renegados y desterrados] que forma la tripulación del *Pequod* de *Moby Dick*, de acuerdo con Ismael. La caracterización le sirve a C. L. R. James (1985) para hacer una lectura alegórica en la que el barco representa a la civilización moderna.¹⁰⁷ La isla de *Kanaka* funciona de manera semejante: revela el orden continental en sus desechos; como heterotopía invierte y cuestiona la civilización que le da origen. El rechazo de la inscripción nacional es parte de ese posicionamiento. *Kanaka* elide la toponimia porque separa los espacios del sistema político-administrativo. EE.UU. es “ese imperio”; Buenos Aires, “la ciudad” o “la ciudad puerto” que “en los días más excepcionalmente diáfanos, se alcanza a divisar como un temblor ocre o violeta al sudoeste, como un espejismo asomando tras el filo del horizonte” (Duizeide, 2004: 49). Borrosa como la que se divisa desde Colonia en la novela de Juan Martini, la ciudad argentina no sirve de referencia para la definición nacional. La isla, como la clínica, es un territorio autónomo por más relaciones –territoriales, económicas y judiciales– que sostenga con el continente.

El nombre es lo último que aparece en el relato de la llegada de *Kanaka* a Martín García: “en las cartas náuticas figura con un nombre sin prestigio, apenas un par de cortas y vulgares palabras españolas: Martín García” (Duizeide, 2004: 41). El territorio que se puede percibir con los sentidos importa más que la toponimia que permite la identificación nacional. Ambos datos la ubican, pero uno como materialidad y el otro como representación. El privilegio del primero sobre el segundo responde a su jerarquía: la isla rioplatense es una *terra incognita* sin prestigio, la más marginal de las tres por las que pasa *Kanaka*:

A esta no la circundan –como a aquella más ilustre, allá en el hemisferio norte, donde aprendí qué es la tristeza– kilómetros de muelles abarrotados de mercaderías [...]. Tampoco la escoltan –como a las de mis aguas natales– vistosos arrecifes de coral. No la baña con sus espumas caprichosas el mar del comercio, sino un río tan ancho que sus márgenes llegan a hacerse invisibles la una para la otra. (10)

Manhattan es una de esas islas que nadie recuerda que sean islas, como dicen los autores del *Islario fantástico argentino* (Gargiulo, et.al., 2018), porque es un centro económico; Nuku Hiva es la isla prototípica del imaginario imperial; Martín García no es ni una ni otra, ni isla

¹⁰⁷ Casarino (2002) y Said (2013) también ven en el *Pequod* una representación a escala de la sociedad, que para el primero es, además, una heterotopía. Ver capítulo 5.

de adentro ni de afuera –como los medievales distinguían lo propio conocido de lo ajeno poblado de mitos y temores– porque no es imperio ni objeto de conquista, al menos en la segunda mitad del siglo XIX en la que se puede situar el relato de la novela. En cambio, es un territorio concreto, pura materialidad y rareza geográfica: como isla fluvial ni siquiera participa del imaginario de las islas marítimas de la literatura.

El proyecto de escritura de Duizeide reclama su derecho a la tradición occidental desde esa posición marginal. No se trata de una incrustación de Melville en el Río de la Plata, sino de la ampliación de las referencias literarias que se incorporan a la trama y de su transformación mutua. La reivindicación y la forma de la apropiación de la herencia literaria vienen de “El escritor argentino y la tradición” (1957). “Podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (2010b: 323), dice Borges, y Kanaka: “Soy un salvaje ilustrado. Puedo leer tanto en los cielos y en los mares y en el paso de las nubes y de las bandadas como en sus libros. Pero leo cosas distintas a las que ustedes alcanzan a ver o a sospechar siquiera” (Duizeide, 2004: 41).

La novela no integra la serie de reescrituras que subvierten el esquema de valores de la literatura central, objeto privilegiado de los estudios poscoloniales que suelen leerlas de esa manera unidimensional, porque no rechaza la tradición en bloque ni se limita a su impugnación.¹⁰⁸ Tampoco es estrictamente una reescritura, sino una desviación; Kanaka no es un personaje de Melville, sino un hijo sin original anterior. La novela traslada su operación al personaje que rechaza la filiación cuando se niega a conocer al padre cara a cara, pero lee sus libros, los disfruta e incluso se reconoce en Queequeg, el salvaje tatuado del Pacífico Sur que encarna la otredad en *Moby Dick*, con lo que legitima esta representación, aunque cuestione la de *Typee*. Kanaka desvía la filiación, elige a la madre sobre el padre, pero *Kanaka* construye una afiliación con Melville y, a través de él, con la *literature of the sea*.

La novela de comienzo narra las operaciones sobre la tradición que propone el proyecto literario: la lectura mestiza, de doble linaje, la capacidad de leer “cosas distintas” y las formas de circulación literaria características del espacio marginal. En Martín García, Kanaka arma una biblioteca sobre la que dice que es “el más absurdo” entre “los inútiles empeños que han ocupado mis inútiles días” (Duizeide, 2004: 106). Todo ahí es del orden de

¹⁰⁸ Sobre la relación entre ese *corpus* y las novelas “melvilleanas” del Río de la Plata, ver capítulo 4.

lo bajo. Los libros se obtienen por “cesión, canjes” o “robos lisos y llanos” (108) de los barcos que pasan por el río, que no son ni verdaderos “libreros proveedores” ni grandes embarcaciones sino:

Lugres fruteros paraguayos, corbetas contrabandistas venidas de la Banda Oriental, fragatas corsarias y mercantes –las unas solían ser también lo otro– británicas y francesas; oportunistas goletas brasileñas que presumían, invariablemente, de ser *a mais grande do mundo*; barcos argentinos inclasificables de tantas modificaciones y remiendos experimentados en sus aparejos. (108)

La misma precariedad caracteriza los estantes “construidos con madera de acacia negra, que dispusimos en una construcción abandonada y medianamente inmune a los chaparrones” (108), que ni siquiera pueden cumplir bien con su función porque “sin hacer distingos entre géneros, autores o lenguajes, la humedad y los hongos se iban comiendo el papel como en una oblicua venganza de estos trópicos violados” (113). La isla rechaza la biblioteca, como la playa de *La casa de papel*, de Carlos María Domínguez, donde Carlos Brauer levanta una casa de libros para destruir su pasado bibliófilo. Sin embargo, lo que en la novela de Domínguez es una elección, en *Kanaka* es una contingencia impuesta por las condiciones precarias de existencia.

La isla entera es una biblioteca hecha de las escrituras que se acumulan sobre ella, como los sedimentos de la Juncal: tiene “perfume a libros viejos y enmohecidos en una casa húmeda” (Duizeide, 2004: 33) y parece “una mancha de tinta negra sobre el río ensangrentado” (33-34). En lugar de hacer la tierra, como Enrique en *Tres muescas en mi carabina*; una civilización, como Robinson, o una sociedad ideal, Kanaka construye la biblioteca que es el archivo cultural (Heffes, 2005) o el repositorio de la tradición (Graziadei, et.al., 2017) con que está hecha la isla que habita. Tiene conciencia de que “ya no quedan islas a salvo. [...] que no hay más islas perdidas en el viento, refugiadas entre murallas de coral y rompientes” (Duizeide, 2004: 69); que no hay islas desconocidas ni sin escribir, por lo que solo puede narrar Martín García desde la erudición. La biblioteca es la fuente de la colección de citas y referencias que forman la novela. Sin embargo, Martín García no es una isla-idea porque la mancha de tinta de la segunda cita está en un río ensangrentado que es el paisaje del amanecer, una imagen sensorial del territorio y poética de la historia de violencia de la isla y del río del que emerge –además de una referencia a Sarmiento. Martín García está hecha de los libros de la tradición occidental y de la historia local desde la que se los lee.

En el sistema de referencias que despliega la novela se pueden adivinar las fuentes, como en la caza de citas a la que Kanaka juega con Gerardi, que consiste en reconocer lo que el otro lee. “También a mí podrían llamarme Ishmael” (Duizeide, 2004: 9), dice al principio de su relato, como el personaje de la novela de su padre. La referencia establece la afinidad: ambos cuentan el deseo de embarcarse. Más adelante, define su marginalidad con palabras que podrían ser las de Caliban en *La tempestad*, de Shakespeare: “¿Acaso puedo considerar mía esta lengua que los interpela? ¿Acaso queda alguna lengua que me sea propia?” (119). Las dos referencias definen la posición enunciativa. Caliban ha sido invocado innumerables veces para reivindicar la diferencia de la periferia frente a los centros de dominación imperial. Después del *Ariel* (1900), de Rodó, que asocia al personaje con los EE.UU. por su materialismo, todas las lecturas –entre las que se destacan *Une tempête* (1969), de Aimé Césaire, y el ensayo *Calibán* (1971), de Roberto Fernández Retamar– tendieron a lo contrario: hacer de Caliban el sujeto subalterno capaz de encarnar la violencia de respuesta al colonialismo y el imperio.

Duizeide tiene en cuenta esa tradición; Kanaka es un subalterno por su lugar de procedencia, por la forma en la que es concebido –el cuerpo de su madre es un territorio colonizable, como la isla Niku Hiva–, por los lugares que recorre y la serie de hechos que lo depositan en Martín García, pero discute el poder de representar. El juicio negativo sobre la falta de exactitud de *Typee* se expresa en la amenaza de invertir la mirada: “¿Qué dirían si me atreviese a soltarles una historia de Inglaterra basándome en lo que pude ver a través de las penumbras rojizas de ciertos antros de Whitechapel?” (Duizeide, 2004: 39). Guerrero (2010) toma *La tempestad* como uno de los textos sobre los que trabaja *Tres muescas en mi carabina*. Creo, en cambio, que las cuestiones de alteridad, que el crítico lee en el personaje de María, la esposa de Enrique, y la diferencia colonial son más visibles en este texto. Lo que conecta a las dos novelas, sin embargo, es la imaginación insular de la que la obra de Shakespeare es una referencia fundamental.

Como Caliban, a quien la lengua del poderoso le sirve para insultarlo, Kanaka reclama el derecho a apropiarse de la lengua y la cultura paternas desde su identidad diferencial; ejerce el derecho a la selección que le permite reivindicar por vía literaria lo que condena en términos políticos: “debe reconocerse, qué buenos libros dejaron sembrados por todo el planeta estos caballeros, al compás de sus escaramuzas, expolios y masacres” (Duizeide,

2004: 111). Esta es la diferencia con la forma en que la teoría poscolonial lee las reescrituras. Kanaka no invierte el modelo, en todo caso actúa como un transculturador, en términos de Rama (2007): produce algo nuevo por el doble proceso de selección sobre la cultura propia y la importada.

Moby Dick, la otra referencia principal, es uno de los textos que definen la *literature of the sea* a partir de la que Duizeide construye una forma local, que es su proyecto de escritura. El tipo de afiliación que establece con Melville es el que proyecta en su hijo, una deriva mestiza. La posición enunciativa establece la discontinuidad. Mientras Ismael, con quien se compara, se embarca para escapar del hastío de la vida urbana de la isla de Manhattan; Kanaka huye de la isla marginal para buscar ayuda y volver a rescatar a sus compañeros. No zarpa por placer, sino por necesidad. De la misma manera, Martín García, como espacio inscripto en la geografía regional, impone condiciones a las tradiciones y formas literarias que confluyen y se transforman en ella.

El primer objeto de reelaboración es la isla. Martín García aparece a través de la descripción geográfica, un recurso que recorre la literatura fluvial como forma particular del uso metafórico de la geografía que Fernando Aínsa (2006) atribuye a la literatura latinoamericana. Aunque sea producto de una formación rocosa, la novela se toma una licencia geológica al imaginarle un origen sedimentario metafórico:

Huesos de guaraníes, huesos de timbúes, huesos de mocovíes, huesos de guaxarapos, huesos de charrúas, huesos de españoles, huesos de portugueses, huesos de británicos, huesos de franceses, huesos de negros, huesos de criollos [...]. Son esqueletos los cimientos de la isla y su historia se firma con huesos. (Duizeide, 2004: 45)

Martín García no es solo geografía, como la Juncal, sino que tiene una historia, que es la de toda la región, hecha de los restos de quienes la habitaron en diferentes períodos. “Como si la isla fuera una reducción a escala del país”, comenta May Lorenzo Alcalá (1997) en su *Islario*, una imagen que suele estar por detrás de las islas-idea y de los barcos alegóricos como el *Pequod* de James (1985) y Casarino (2002). En *Kanaka* no hay representación nacional porque no hay naciones; la totalidad a la que alude es el proceso civilizatorio regional.

La primera aparición de Martín García, sin embargo, es como paisaje. Durante la navegación hacia la isla, el narrador se demora sobre la descripción del río con imágenes que

coinciden con las que recorrí antes: “las aguas barrosas, escamosas, en las que se corrompe el tributo de los ríos que llegan a morir a este delta” (Duizeide, 2004: 10), “la superficie quieta y como áspera de este río mar” (16), sus “aguas oleosas” (16). El río define los límites y la ubicación de la isla: la representación convencional la incluye en una identidad, como señala Silvestri (2011) sobre el funcionamiento de los lugares comunes. Martín García se integra a la región del río marrón en confrontación con las islas de mar que dominan la tradición de las islas literarias. Por eso, la isla es *terra incognita* para los presos que la ven aparecer paulatinamente desde el barco. Primero,

avistamos, a proa, una sombra distinta en el magma de sombras por el que avanzábamos bajo un cielo sin estrellas. Ya de cerca, pude apreciar esa isla baja y chata, rodeada de sauces y cañaverales, no mucho más que un camalote gigantesco, atascado en la garganta del gran río. (Duizeide, 2004: 32-33)

E inmediatamente, “la isla que ese islote bajo nos había ocultado” y que “iba adquiriendo forma en la oscuridad decreciente”, “se iba aclarando a proa, en esa fantasmagoría de rocas y de nubes y de verdes y de niebla arremolinándose” (34). La distancia, la niebla, la otra isla y la noche demoran la aparición de Martín García. La novela narra la construcción del espacio literario como acceso gradual a la percepción sensorial. Martín García no emerge como la Juncal en *Tres muescas en mi carabina* o la de *El limonero real* o Nuku Hiva, que nace de una semilla, según la leyenda que Kanaka recuerda contada por su madre, sino que ya está formada. El texto apela al desplazamiento de los navegantes para demorarse en su construcción espacial; un relato fenomenológico que forma parte de la poética insular (Graziadei, et al., 2017).

La mirada desde el barco es diferente de la perspectiva desde la orilla continental, desde donde no podría detectarse la isla ni avanzarse progresivamente en su percepción, o desde la isla, como la que tienen los colonos de la Juncal, que impide la vista panorámica. La aproximación gradual da cuenta del proceso de conocimiento que continúa durante la residencia en la isla, donde el paisaje se completa con el saber geográfico común a la literatura sobre la región. La confusión que produce el primer avistamiento define una particularidad: “Martín García no es una isla baja como todas las demás que forman este laberinto a la deriva donde tres ríos se reúnen a planear venganza [...]. Esta es una montaña de granito que asoma a través de capas y capas de siglos y de oscuridad” (Duizeide, 2004: 49). Las capas de historia y roca, que recuerdan la metáfora de la sedimentación ósea, y los

ríos que las rodean son los rasgos físicos a los que se agrega la variación climática. Kanaka aprende que la tormenta que se avecina al momento de su partida definitiva se llama Santa Rosa y la carga de un sentido suplementario, como Enrique cuando cuenta la fundación de la Juncal durante el mismo fenómeno: “agosto resulta, por estos lados, el mes de los trasplantes, un extraño entre dos luces y dos tiempos” (15).

La atribución de significados al clima es parte de la construcción regional de la literatura del río-mar, pero también una figura literaria y una sensibilidad más extendidas. Alain Corbin (2018) detecta el “yo meteorológico” en el siglo XVIII occidental, que encuentra correspondencias entre el yo y los fenómenos atmosféricos. En un estudio sobre la función del clima en textos centrales de la literatura europea, Ungelenk (2018) describe cómo Shakespeare lo usa en *La tempestad* para instalar el estado de excepción en la isla desde la que Próspero recompone la vida política del lugar de origen. El tiempo que Kanaka pasa en Martín García está enmarcado por dos tormentas; la que precede a la llegada, que le agrega dramatismo a la aparición gradual de la isla, y la que se anuncia en los momentos previos a la partida, que refuerza el sentido de aventura y de cierre que tiene la salida. “Ya entro en el agua. Un relámpago abre el cielo. Ya remo hacia el centro de la tormenta. Hacia el futuro. Hacia lo que no se sabe y puede ser terrible. Adelante. Siempre adelante” (Duizeide, 2004: 126). Como en la obra de Shakespeare que figura entre sus referencias, las dos delimitan el período excepcional que es el correlato temporal del aislamiento geográfico. No fundan un orden, como en *Tres muescas en mi carabina*, sino que marcan la separación que caracteriza las heterotopías de desviación, entre las que Foucault (2010) incluye las prisiones como Martín García. Al revés que en otros textos insulares, el tiempo detenido rompe el orden normal. En el proyecto literario y el género del río-mar que comienzan en *Kanaka*, la aventura es la navegación en aguas abiertas, que en esta novela es recuerdo y anticipación.

Esa particularidad de Martín García, frente a las islas de *Robinson Crusoe* o *La invención de Morel*, tiene que ver con su historia, el otro saber que estructura la novela junto con la geografía del territorio. El relato del pasado es la forma que adquieren las prácticas espaciales que configuran la región y un procedimiento textual que la novela despliega como parte de la inscripción territorial. Más que una heterotopía, la isla es una región literaria; no solo está localizada, sino que tiene una historia a lo largo de la que se le construye una identidad. La acumulación de episodios a lo largo del tiempo actúa sobre el espacio, como el

sedimento de huesos. La isla cuenta “con el dudoso honor” de ser el primer lugar al que llegaron los conquistadores y donde, “según refiere la historia y no corrigen aunque sí aumentan el mito y las habladurías portuarias” (Duizeide, 2004: 12), los guaraníes se comieron al jefe de la avanzada, que le dio nombre. Así como hay huesos en su formación histórica, la “isla entera es una lápida y su nombre un epitafio” (11). Más adelante, es el lugar donde el “general Braun” –deformación del Almirante Brown– pelea en un barco de “indios, gauchos, negros, irlandeses, griegos” contra “godos cogotudos” (82) en el Combate de Martín García (1814), que permitió recuperar el territorio tras la ocupación realista proveniente de Montevideo, un episodio anterior al Combate de la Juncal que aparece en la novela de Carlos María Domínguez, ocurrido en 1827 frente a Brasil.¹⁰⁹ En el presente de la narración, la isla está formada por la acumulación de los vivos, con quienes Kanaka comparte barraca: “indígenas hechos prisioneros después de ser masacradas sus tribus [...]; paraguayos sometidos en otra guerra [...]; criollos de facciones enfrentadas a la que, con argumentos de artillería, había *pacificado* la república” (44).

Martín García es el producto de las capas de historia de los vencidos.¹¹⁰ La construcción de la identidad regional a partir de esa constante se hace evidente en los anacronismos que superponen tiempos históricos. Cuando el río arrastra a un muerto hasta la costa, el Sargento de Marina que participa del control de los presos afirma que “[s]i está muerto no hay nada que averiguar” (Duizeide, 2004: 56) y Kanaka concluye: “Nunca supimos quién era ni qué podría haberle sucedido” (57). La figura del muerto anónimo que arrastran las aguas de los ríos se repite en la literatura de la región conectando los asesinatos de los yerbatales de *El río oscuro* (1943), de Alfredo Varela, con los cuerpos arrojados al

¹⁰⁹ Otros combates del mismo nombre se extienden a lo largo de la historia. En muchos de ellos, se trata de la restitución al territorio argentino mediante la expulsión de sucesivas ocupaciones: la francesa durante el bloqueo al Río de la Plata (1838), los exiliados unitarios de Montevideo (1843) y Garibaldi (1852). Los combates entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires en 1853 y 1859 también implican una disputa por la inclusión del territorio en una nación en proceso de definirse. La imprecisión voluntaria con que la novela refiere los hechos asimila unos con otros para componer una historia que se resiste a la secuencia del relato en favor de la superposición de episodios sangrientos

¹¹⁰ En este caso, el funcionamiento de la isla como “campo de concentración” durante la Campaña al Desierto encabezada por el General Roca en 1879, que envió allí a los prisioneros, sobre todo caciques de los pueblos exterminados; prisión de guerra durante la Guerra de la Triple Alianza en contra del Paraguay y cárcel a partir del período llamado de la Organización Nacional. A lo largo de este tiempo, en el que se sitúa la novela, la isla era jurisdicción de la Armada Argentina. Más tarde, la isla funcionó como un presidio al que fueron confinados los presidentes destituidos. La novela no los nombra, evitando tomar partido sobre su carácter de “vencidos”, porque su cronología no excede las últimas décadas del siglo XIX.

agua por los “vuelos de la muerte” de la última dictadura cívico-militar argentina. *Kanaka* hace resonar en el pasado la continuidad de los mecanismos de represión que forman parte de la producción y reproducción del espacio regional.¹¹¹

Además de dar cuenta del conocimiento que el narrador tiene sobre el territorio que habita, la historia ubica la isla en la región sin apelar a las categorías nacionales que rigen en el continente. Las referencias permiten identificar el marco espacio-temporal y establecen la posición desde la que se apropia de la tradición occidental. Si Borges exalta la novela insular de Bioy porque “traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo” (en Bioy Casares, 1999: 45), Duizeide lo regionaliza. Las referencias precisas al tiempo y el espacio se borran o distorsionan, pero permanecen las marcas geográficas y los episodios. El discurso de Kanaka como narrador está hecho de las tramas del saber de la tradición occidental – Melville, Shakespeare –, de su otra tradición de origen – las prácticas y la lengua de Nuku Hiva – y de la región a la que se incorpora. Los cruces son múltiples y en eso también reside su distancia con las aplicaciones literarias de la teoría poscolonial. Por ejemplo, en su rechazo al colonialismo, afirma: “Comprendo que todos los blancos no son iguales [...]. Pero no olvido ni perdono” (Duizeide, 2004: 38). Toma una afirmación que podría referirse a una multiplicidad de situaciones de dominación y la modifica con un sintagma en el que resuena la condena argentina al Proceso de Reorganización Nacional, igual que en el modo en que se refiere a la destrucción de Nuku Hiva: “no quedaba ni el recuerdo de los antiguos habitantes, desaparecidos. No sonaba ya el canto de los hombres que cosechaban la savia de las palmeras para fabricar vino, desaparecidos” (122).

Los saberes regionales incluyen su tradición textual, que no es explícita, pero debería resultar reconocible para los lectores en los que la novela presupone los mismos conocimientos que le asigna a su narrador. La referencia a Haroldo Conti, por sutil, no deja de ser significativa. En las evocaciones de Kanaka, los cortadores de hojas de palmera de Nuku Hiva trabajan “para fabricar vino de palma, el vino de mi costa” (Duizeide, 2004: 66), que remite, con la distancia que establece el “mi”, al que se fabricaba en la Paulino según la crónica de Conti. En la evocación de la madre también resuena su literatura: “Y mi madre es la luz del verano” (66), dice Kanaka, como podría decir el narrador de “Mi madre andaba en la luz” (*La balada del álamo carolina*, 1975). Ambos sintetizan en la imagen de las madres

¹¹¹ Sobre este tema, cfr. Bonato (2020).

luminosas el desarraigo de la tierra natal, sea Warnes o Nuku Hiva. Kanaka no lee a Conti como el cronista de *Crónicas con fondo de agua*, pero comparte las experiencias de sus narradores y personajes; la mirada del personaje establece la afiliación con su forma de hacer literatura desde el territorio.

La referencia rioplatense principal de *Kanaka*, sin embargo, es *Argirópolis* (1850). Sarmiento no aparece por su participación en la historia, sino como autor del proyecto político regional. Aunque no lo mencione, la novela discute su caracterización del orden social y económico de Martín García. La afirmación de que allí “[l]a norma era la ausencia de todo trabajo” (Duizeide, 2004: 44) confronta con la propuesta de Sarmiento. Para él, la isla es a un tiempo idea y territorio en la que se cruzan el proyecto político que cierra *Facundo* (1845), centrado en la navegabilidad de los ríos, y la confirmación que le ofrece el viaje a los EE.UU. de que el aprovechamiento del mapa fluvial permite superar el problema de la extensión. La isla del Plata es un espacio ideal dentro de otro, una isla en el principal río de la región. En EE.UU., Sarmiento descubre una heterotopía antes que Foucault, una utopía realizada o realizable en un territorio concreto. *Argirópolis* propone, en lo inmediato, la reunión en la isla de un Congreso Constituyente que oriente el destino de la nación, que termine con el poder absoluto de Rosas y de Buenos Aires sobre la Confederación y proyecta, en el futuro, la formación de los Estados Unidos del Río de la Plata con capital en la isla, la utopía que debe sancionar el Congreso.

En esa aparente contradicción se puede leer el modo en que Sarmiento piensa la isla como un territorio concreto cuyas características sostienen el proyecto y la utopía; el uso del espacio al que Gorelik (2012) llama prototipo. La separación del continente, que explotan las utopías, garantiza para él la igualdad de condiciones entre los interlocutores. Martín García es neutral antes que autónoma. Pero también es ideal en un sentido menos contingente: “Por su posición insular está independiente de ambos márgenes del río, por su posición geográfica es la aduana común de todos los pueblos riberaños [...]; por su situación estratégica es el baluarte que guarda la entrada de los ríos” (Sarmiento, 2011: 77). Utopía administrativa, comercial y defensiva, la isla está determinada para convertirse en el territorio articulador del proyecto político.

En términos estéticos, es lo opuesto de la llanura: “Los accidentes del terreno rompen la monotonía del paisaje” (Sarmiento, 2011: 114); en términos prácticos, naturaleza que la

voluntad humana tiene que dominar mediante el trabajo que regenera el carácter individual y la idiosincrasia nacional, por lo que produce el cambio político:

¡Si en lugar de caballos fuesen necesarios botes para pasearse los jóvenes; si en vez de domar potros el pueblo tuviese allí que someter con el remo olas alborotadas; si en lugar de paja y tierra para improvisarse una cabaña se viese obligado a cortar a escuadra el granito! El pueblo educado en esta escuela sería una pepinera de navegantes intrépidos, de industriales laboriosos, de hombres desenvueltos y familiarizados con todos los usos y los medios de acción humana que hacen a los norteamericanos tan superiores a los pueblos de la América del Sur. (119)

Sarmiento concibe el dominio del espacio como empresa heroica: “la grandeza de los pueblos ha estado siempre en proporción de las dificultades que han tenido que vencer” (113). La voluntad humana se opone al determinismo del medio que es, sin embargo, el obstáculo que engrandece a los pueblos. El proyecto se basa en la elección de la determinación: superar el influjo de la llanura resituando la nación en otro espacio. Como prototipo, en Martín García se superponen la forma utópica clásica –el lugar apartado, cerrado, separado– y el tiempo futuro, que gana protagonismo con la confianza en el progreso del siglo XIX.

Duizeide confronta con el ideal civilizatorio de Sarmiento, al que le opone un presente que lo niega. La isla de *Kanaka* no es la capital de la región, sino el espacio donde se acumula lo que expulsa una de las naciones que la integran, muchas veces en sus enfrentamientos con las otras: los paraguayos de la guerra, los brasileños invasores, las sucesivas ocupaciones desde Montevideo. Tampoco es el centro de la reactivación económica. Si “en una época era proveedora de verduras, frutas y vinos” (Duizeide, 2004: 45), ya no se trabaja ni se produce ni se crían animales. El río se parece al que Sarmiento describe en sus *Viajes* cuando sale hacia Europa, antes del proyecto de *Argirópolis*. Si en la primera vista de la isla, Duizeide cita “la enrojecida agua” (Sarmiento, 1981: 20), que el capitán del barco que conduce a Sarmiento atribuye a los degüellos; en el resto, continúa la imagen del río vacío, que también opone al Hudson. Kanaka señala que Martín García no tiene los “kilómetros de muelles abarrotados de mercaderías” (Duizeide, 2004: 10) de la isla paterna de Manhattan, en la desembocadura del otro gran río, pero despoja la oposición del juicio de valor. La reescritura como inversión no opera sobre la literatura de un centro imperial, sino sobre los textos centrales de la tradición local.

En lugar del ideal de progreso hacia una civilización futura, la novela inscribe en la isla su destrucción, bajo la forma de una sequía seguida de hambruna que corresponde a un imaginario más apocalíptico que fundacional, distópico en vez de utópico:

El viento del norte, no tan intenso pero sin borneos, había soplado durante toda esa noche, una noche de inmensa y rojiza luna llena, y desde varias noches antes. Todo era orilla. Y estábamos en la orilla de la orilla [...]. Ni vivos ni muertos, en la orilla, envueltos en el hedor de un gran pez corrompido desde que existen las tierras y las aguas. (Duizeide, 2004: 80)

La sequía es también el fenómeno que expulsa del Delta en *El ojo y la flor*, de Claudia Aboaf, en la que Duizeide aparece ficcionalizado como Bautista. *Kanaka* rechaza el traslado del espacio de promisión al Río de la Plata. Las dos novelas invierten el valor del territorio: mientras Sarmiento ancla formas utópicas en las islas fluviales, la ficción contemporánea encuentra su reverso en la materialidad del territorio. Duizeide acumula desde el pasado hasta el presente las evidencias de un fracaso que Aboaf proyecta en la crisis ambiental futura: la isla es cárcel y sitio de combates entre las naciones de la región; el río no sirve para la comunicación y el comercio porque lo único que arrastra son cadáveres.

La confrontación con Sarmiento consiste en demostrar el fracaso de su proyecto civilizatorio señalando la continuidad de su diagnóstico inicial. *Crónicas con fondo de agua* y el ensayo “Escritos sobre el agua”, que integra el libro *Desierto y nación*, compartido con María Pía López,¹¹² subrayan la relación entre el río y la muerte que ya advertía Sarmiento en los *Viajes*. La responsabilidad, sin embargo, no corresponde al gobierno de Rosas, sino a la última dictadura militar, que marca el comienzo de las políticas que producen el deterioro económico que cierra astilleros y vacía las islas y el ambiental, que impediría los proyectos de Sarmiento, desde la agricultura a los recreos. Duizeide vuelve a Conti en contra de Sarmiento y de la continuidad del pasado reciente en la actualidad: retoma su denuncia y la idea de que en la decadencia de la isla es visible la del país.

Kanaka se escribe en contra de la isla-idea de Sarmiento y su figura política, pero recupera su lugar fundacional en la literatura argentina y en el espacio literario de la isla. La relación con el nombre inscripto en el espacio es diferente de la que Domínguez establece con Conti porque Duizeide retoma a Sarmiento, que tiene otro peso en la tradición nacional, para establecer una disputa política. La relación es similar a la que Laura Demarúa (2019)

¹¹² Compartido, pero no co-escrito. Cada autor escribe una parte diferente.

encuentra en las novelas de Hernán Ronsino sobre Chivilcoy, que es otro espacio sarmientino.¹¹³ Frente a un lugar que no es nuevo en lo que ella llama “archivo argentino” – a lo que me vengo refiriendo como tradición–, la construcción de un espacio literario consiste en la refundación que desplaza al “precursor” sin dejar de tenerlo en cuenta. Ronsino muestra las contradicciones y el fracaso de otro prototipo sarmientino. Duizeide, además, narra la mecánica de esa relación proyectándola sobre la que Kanaka sostiene con Melville: confrontación y continuidad. Si el hijo le disputa al padre la interpretación del colonizador sobre Nuku Hiva desde su lugar de nativo dominado; Duizeide toma la voz de los vencidos por sucesivos proyectos civilizatorios para cuestionar la versión local de esa relación de dominio, que es el par civilización y barbarie. Así como la referencia a Conti superpone las islas rioplatenses con las del Pacífico Sur –y por lo tanto la literatura argentina con Melville– a partir de la producción de “vinos de la costa”, la discusión con Sarmiento regionaliza el problema de la alteridad y la dominación. Aunque la identidad de Kanaka sea ajena a la polaridad estructurante de la historia y la literatura argentinas, sus alianzas en la isla –el cacique Raninqueo, el anarquista Gerardi– lo ponen del lado de los desplazados por el proyecto nacional del siglo XIX que Sarmiento contribuye a delinear.

Sarmiento y Duizeide comparten la interacción entre idea y territorio que da forma al espacio. En el *Islario fantástico argentino*, Martín García tiene dos entradas: una con la toponimia real y otra como Argirópolis. En esta última, se lee que es “[u]na isla imaginaria en la desembocadura del Río de la Plata, que de hecho existe y se llama Martín García” (Gargiulo, et al., 2018); es el espacio del proyecto político de Sarmiento, la isla-idea en un territorio concreto donde Duizeide encuentra las marcas materiales de su fracaso. También donde produce la literatura rioplatense del río-mar, que es su proyecto literario. La importación del universo narrativo de *Typee* a una novela argentina del siglo XXI es viable porque hay un territorio que cuenta con una tradición literaria, de la que Sarmiento es parte, en la que tiene sentido que haya navegantes. La interacción entre los dos padres fundadores podría invertirse: Duizeide no solo necesita de Sarmiento para regionalizar la literatura del

¹¹³ La referencia a Hernán Ronsino es relevante más allá de la coincidencia en la selección textual y espacial porque, igual que los escritores de los que me ocupó, desarrolla un proyecto literario vinculado a nuevas formas de entender y narrar la región. Por otra parte, integra el grupo que edita la revista *Carapachay*, que es parte de una red de escritores de la región, en la que han participado Domínguez y Duizeide.

mar, sino que necesita de la tradición de Melville para inventarle una literatura al espacio fluvial y sus prácticas de navegación.

Si las islas son una plataforma al mar (Lois, 2018), Martín García, en *Kanaka*, es el lugar del uso marítimo del Río de la Plata que transforma el espacio, por eso también es una orilla: entre tierra y agua, entre río y mar. En el marco de la renovación del enfoque sobre la literatura norteamericana del mar que propone Shin Yamashiro (2014), el espacio junto al mar (*by the sea*) es el lugar de interacción entre lo terrestre y lo oceánico, del choque entre dos espacialidades, que amplía los límites del género más allá de la superficie del mar. La orilla de Yamashiro es un lugar de encuentro, que asocia con las zonas de contacto donde Mary Louise Pratt, en *Ojos imperiales* (1992), ubica la transculturación. El carácter intermedio que le asigna, sin embargo, también remite al entre-lugar de la literatura latinoamericana (Santiago, 2012). En la orilla de Martín García sucede la deglución, incorporación, transformación de los elementos deseables del otro; la transculturación en los términos que Rama (2007) define para América Latina: la selección de materiales de las dos culturas que entran en relación, la producción de algo nuevo que transforma a las dos.

Kanaka es, antes que nada, un navegante. “Todo, en mi vida, fue una preparación para esta zarpada” (Duizeide, 2004: 106), dice antes de salir de la isla. El saber de la práctica es otra de las tramas de su discurso, que abunda en un vocabulario específico que esparce singladuras, bombardas, goletas o varaduras. Así como los territorios literarios tienen sus formas particulares de narración, la literatura de navegantes incorpora el saber técnico y práctico al relato. Esta característica define la *literature of the sea*, de acuerdo con Margaret Cohen (2010), que es una de sus principales teóricas. Duizeide (2010), sin embargo, la remite a Haroldo Conti, de quien destaca el uso del vocabulario propio de ciertos saberes como rasgo de la literatura territorializada.¹¹⁴ Kanaka cuenta la navegación como navegante, desde la experiencia que le permite discutir con su padre escritor,

un hombre que pasaba cada uno de sus días, fueran de trabajo o de ocio, bien cerca del agua y de los barcos. Y yo traduje para mí: era un hombre ya definitivamente

¹¹⁴ En el mismo texto de *Crónicas con fondo de agua*, “De padres, barcos y aventuras”, Duizeide remite esa forma de escribir a un aprendizaje hecho en la literatura de Ernest Hemingway. En el ensayo que le sigue en el libro, “Las voces de a bordo”, trabaja con el uso que Mark Twain, Richard Henry Dana y Benito Pérez Galdós hacen de la jerga a la vez que expone su propia experiencia como navegante y, por lo tanto, su derecho a la exploración literaria de ese saber y su lenguaje. El desplazamiento de la literatura del mar a Conti es el corolario del paralelo entre *Sudeste* y *Moby Dick*. Ambos comparten un uso de la lengua específico del territorio, aunque cambie la ubicación de este.

absuelto de pisar una cubierta empapada [...] que había perdido ya irremisiblemente la gracia del mar. (Duizeide, 2004: 89)

Lo que los separa no es solo la diferencia colonial, sino el posicionamiento estético, que se puede leer en el juicio de valor que Kanaka enuncia cuando ve las marinas que cubren las paredes del bar donde Melville pasa su tiempo: “eran correctas las formas, y no eran inexactos los colores. Pero...// ¿Dónde estaba el olor de la brea llenando los intersticios de la tablazón para impedir el paso del agua enemiga?” (97).

El proyecto literario de Duizeide propone una literatura territorializada de navegantes que desplaza la experiencia de los personajes expertos de la región de la tierra al río-mar. *Kanaka*, su texto de comienzo, proyecta la identidad navegante en Vincent Dechaide, el náufrago que llega a Martín García y en cuyo nombre resuena el del autor. Como Andrés Lanfranconi en *Tres muescas en mi carabina*, su biografía enlaza varias actividades ligadas a la navegación: es descendiente del corsario Jean Dechaide; un enamorado de los barcos que imagina desde los burdeles, donde “alternaba con la marinería” (Duizeide, 2004: 58) los sábados a la noche, y las tertulias de “buenos señores aficionados a los libros de viaje” (59) de los domingos; un aventurero que pone el dedo en el globo terráqueo para decidir a dónde viajar, como el Marlow de Conrad; marino, armador del kayak que aprende a usar con los esquimales y adapta a la navegación oceánica, náufrago y, finalmente, narrador: “lo apasionaba sobre todo hacer el relato minucioso de expediciones fallidas” (73).

El trayecto de Dechaide como navegante empieza y termina con la narración; desde la que lee en los libros a la que él mismo hace. Su tradición es la de los viajeros que cuentan las experiencias nuevas que obtienen lejos del hogar, lo que planteé a partir de Benjamin en el capítulo anterior, y las novelas de aventuras de Verne, que, según de Certeau (2000), producen los viajes y se escriben a partir de sus relatos. Leer para viajar y viajar para escribir; o bien: “Anduve mares y palabras. Aprendí que las palabras son como las olas” (Duizeide, 2004: 120), como dice Kanaka. En *Crónicas con fondo de agua*, Duizeide parafrasea a su personaje en el texto crítico que puede leerse como programa del proyecto literario. “Mares y libros” propone una literatura hecha del conocimiento de los espacios de la navegación – barcos, río-mar–, de la región de la que forman parte y de las tradiciones textuales de ambas, de los que sería la intersección. La interacción entre estos elementos es un proceso semejante al de las sucesivas transformaciones del kayak con el que Kanaka se dispone a cruzar el río-

mar para abandonar la isla; más que una simple adaptación local del modelo original, un uso ajustado a la necesidad, una apropiación interesada y estratégica.

Los isleros: imaginario insular y práctica regional

Juncal y Martín García se oponen en el espacio rioplatense. Ubicadas hacia los extremos del estuario, la primera está formada por los sedimentos que arrastra el río mientras que la segunda es una formación granítica; una diferencia de composición que parece continuarse en el devenir histórico de cada una. Si Juncal no cuenta entre sus hechos memorables mucho más que el combate contra el Imperio de Brasil que la sitúa en el mapa cuando no era más que un banco de arena, Martín García acumula apariciones en la historia argentina que alternan entre la reiterada voluntad de incorporarla a los dominios de la nación y su uso como depósito de lo que era necesario expulsar de ellos. Las dos se parecen por su orden diferencial frente al continente, un rasgo común a los espacios insulares de la literatura. Ambas son territorios marginales, solo que Martín García es el que establece el Estado y Juncal, una creación de sus colonos. Carlos María Domínguez y Juan Bautista Duizeide recogen esos significantes espaciales en sus ficciones. Juncal prolonga la economía informal del Delta y las prácticas sociales que se vinculan con ella. Martín García se puebla de excluidos de varios órdenes que son ciudadanos de los barcos, las islas y del mar hacia el que se abre esa porción del río.

Las novelas explotan el imaginario sobre las islas para establecer el comienzo y la intención inicial de los proyectos literarios en que se enmarcan. Comenzar, recomenzar, experimentar con formas alternativas o ideales de organización social son prácticas frecuentes en la literatura ficcional y no ficcional sobre estos espacios, que están codificadas en los dos géneros insulares de la tradición occidental, la utopía y la robinsonada. *Tres muescas en mi carabina* comparte con el primero la imaginación de una sociedad alternativa al orden continental. No necesariamente ideal y enfáticamente situada en un punto reconocible del mapa, Juncal retiene de las utopías el ejercicio de una autonomía que inventa sus propias normas y formas de vida. Sin embargo, su proyección en el espacio regional produce un desajuste; no es posible pensar en territorios sin explorar ni ajenos al orden mundial y a la jurisdicción de las tierras firmes. La única alternativa es la marginalidad económica y social. En *Kanaka*, la comunidad forzosa de la prisión es el reverso de la utopía.

El intertexto que media entre la novela y la tradición del siglo XVI es *Argirópolis*, formulación de un ideal del que *Kanaka* muestra el fracaso en la voz de uno de los excluidos de su proyecto civilizatorio.

En las novelas, Juncal y Martín García no son utópicas ni producen sujetos ideales como *Robinson Crusoe*. En su análisis de los mitos modernos que surgen de la literatura, Ian Watt (1996) relaciona ambos géneros insulares. La isla de la novela de Daniel Defoe es la utopía del *businessman*, un lugar al que Robinson llega por la propia iniciativa de embarcarse –valorada como vía de acceso al mejoramiento económico y moral del individuo– y donde aprende el valor del trabajo, que le permite redimirse frente al deseo de enriquecimiento rápido al que había aspirado, y abandonar la isla efectivamente mejorado. En las novelas que me ocupan, los protagonistas también se embarcan por propia voluntad y aprenden a sobrevivir en islas que no les ofrecen los beneficios de la civilización.

Sin embargo, en la de Duizeide, la iniciativa individual se reemplaza por la errancia marítima que termina cuando las fuerzas del orden, no las de la naturaleza, arrojan a Kanaka en Martín García. El trabajo, que es el plan de mejora del espacio y del individuo que proponen Sarmiento y Crusoe, no está en la isla, sino en el mar. La robinsonada y el proyecto sarmientino se reúnen bajo el mismo rechazo al ideal del liberalismo. Esta revisión selecciona la orilla en lugar del interior de la isla, donde Defoe sitúa el paraíso terrestre que opone a los peligros del mar y la costa, según el ordenamiento espacial de la novela (Corbin, 1989). La amenaza de tormenta expulsa de la isla y desplaza la supervivencia nuevamente al mar. En *Tres muescas en mi carabina*, Enrique participa del espíritu emprendedor de Robinson, pero su sentido de la aventura está despojado de aspiraciones económicas, por lo que el mejoramiento individual cede frente al deterioro progresivo de la pequeña sociedad familiar: la isla no puede ser eje de la civilización porque produce barbarie, como el campo en la literatura argentina. El fracaso de los proyectos civilizatorios se confirma con la imposibilidad del retorno. Kanaka no tiene un lugar de origen al que volver: Nuku Hiva está destruida y Manhattan es la isla de un padre que solo cuenta como escritor. Los colonos de la Juncal solo reconocen como hogar la isla, donde Enrique muere y Julia queda sola en un espacio que vuelve a estar vacío.

Contrariamente a *Robinson Crusoe* y las robinsonadas que la suceden, las novelas cuentan la producción de islas desiertas. Kanaka deja Martín García en busca de la ayuda que

necesita para rescatar a sus compañeros, despoblar la isla que ya se convirtió en un paisaje desértico de “barro seco, cuarteado, rajado” (Duizeide, 2004: 81) por acción de la sequía. En el espacio que Sarmiento elige para regenerar la nación, Duizeide instala los significantes de la barbarie: el desierto vacío de paisaje, de población y de condiciones económicas. En el final de la novela de Domínguez, la soledad de Julia muestra el fracaso del proyecto de colonización de su padre. Guerrero (2010) define la Juncal como la realización distópica de la utopía geopolítica de Sarmiento, la contra-isla de Martín García. *Kanaka* hace lo mismo sin cambiar de espacio. Si Argirópolis está inscrita en el marco institucional del Estado nacional emergente, como la describe Heffes (2009), las islas de estas novelas rechazan la nación y la idea de civilización que sostiene su fundación.

El texto de Sarmiento es un cuerpo legal, como también señala la autora, mientras que las novelas narran el devenir. El conflicto muestra las contradicciones y la caducidad de los proyectos políticos de fines del siglo XIX. *Kanaka* y *Tres muescas en mi carabina* practican una inversión temporal que es visible en el espacio, que se transforma en el desierto anterior a la fundación nacional. El retorno a ese espacio sobre el que se funda la literatura argentina es una mancha temática, en el sentido de Drucaroff (2011), que se extiende por los textos contemporáneos. Para la autora, se trata de la puesta en crisis o incluso del final de la antinomia fundante, que se transforma en “civilbarbarie”. Muchas veces, el imaginario se proyecta sobre lo que Alejo Steimberg (2010; 2012) llama “mundos después del fin”, una categoría a partir de la que lee la literatura de Marcelo Cohen como apropiación local de la ciencia ficción. El escenario acuático e hiperurbanizado del Delta Panorámico es muy distinto de las islas desertificadas de estas novelas tanto por su configuración espacial como por su ubicación temporal. Sin embargo, ubica en las islas un escenario posapocalíptico que la mayor parte de los textos que participan de este imaginario sitúan en el desierto; entre ellos, *Plop*, de Rafael Pinedo; *El aire*, de Sergio Chejfec, y *El año del desierto*, de Pedro Mairal (Oeyen, 2014; Miller, 2019).

Las islas desiertas de las novelas de Duizeide y Domínguez superponen esos escenarios de la ficción, que son los dos tiempos del desierto: el del pasado y el que vuelve después del fin del proyecto civilizatorio que funda la nación en contra de él. *Kanaka* y *Tres muescas en mi carabina* cuentan el futuro del pasado, como si combinaran las formas ficcionales que Fernando Reati (2006) pone en continuidad: las novelas históricas y las

“ficciones anticipatorias” que las reemplazan como forma literaria para abordar la “catástrofe” nacional.¹¹⁵ Reati lee el avance de la naturaleza sobre la ciudad, que es frecuente en la proyección literaria del futuro, como la confirmación del temor sarmientino a la invasión del campo. Las novelas de Duizeide y Domínguez proyectan el desierto, que es su versión radical, sobre las islas; lo desplazan fuera del territorio alcanzado por la avanzada civilizatoria.¹¹⁶ La figura invierte su sentido habitual: las islas desiertas no son tierras de promisión, disponibles para explorar y fundar, sino que muestran el vacío que dejan esas empresas.

Las islas superponen tiempos y espacios de la misma manera en que la región rioplatense del río-mar se produce en la intersección entre tradiciones literarias, naciones y espacios: el río y el mar, el agua y la tierra. La yuxtaposición o combinación de lo diverso es una característica de las heterotopías que define Foucault (2010), parte de su régimen excepcional y experimental. También de las islas urbanas que propone Ludmer (2010); espacios cerrados, pero insertos en la trama social, que es el régimen de relaciones al que se refiere con “urbano”, lo que permite trasladar el concepto al espacio “natural” de las islas. Como figura literaria, “desdiferencian lo separado y lo opuesto” (Ludmer, 2010: 127): literatura urbana y rural, campo y ciudad, civilización y barbarie, según las categorías que propone Ludmer y encuentran eco en el río-mar. Como estas configuraciones, Juncal y Martín García son figuras de separación, experimentación y síntesis, pero también son un territorio, lo que las diferencia de ellas. No solo están localizadas, sino que se construyen como la región: tienen geografía, historia y una población propia que les da forma con sus prácticas y su lenguaje particular.

Sin embargo, el paralelo con las islas urbanas describe bien su relación con el orden continental. Juncal y Martín García no son alegoría ni metonimia, sino que sostienen una trama de relaciones concretas –sociales, económicas, políticas– con él. Se distinguen de *Argirópolis*, pero también del modo en que Haroldo Conti ve en la Paulino la crisis que afecta

¹¹⁵ De la que Reati se ocupa en *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985* (1992).

¹¹⁶ La conclusión de Reati también es válida aquí: las ficciones advierten sobre el rumbo de la historia nacional mucho más que sobre la posible “ecocatástrofe” que abunda en la ciencia ficción norteamericana. La novela de Claudia Aboaf que comenté en el capítulo anterior, en cambio, asume ese matiz en la representación de la sequía. En el capítulo siguiente, *Donde termina el desierto* (2012), de Eric Schierloh, ofrece una versión diferente del desierto después del fin en relación con otras afiliaciones literarias.

a toda la nación, como una caja de resonancia del contexto al que remite permanentemente.¹¹⁷ Por otro lado, como islas urbanas “de afuera”, instalan un estado de excepción temporal o territorial durante el que se forman comunidades transitorias organizadas por criterios diferentes de la familia o la nacionalidad –otro de los rasgos que Ludmer atribuye a este tipo de configuración espacial–, que rechazan como formas de organización social. Enrique lleva el Uruguay al río, como dicen para convertirlo en héroe nacional, pero Julia echa de la isla a todos los representantes de las instituciones uruguayas y sostiene un orden que, a lo sumo, se relaciona con la costa a través del enfrentamiento con los pueblos. Martín García es un presidio argentino, por lo tanto, una institución nacional, pero el país no se nombra y los internos derrocan a sus autoridades militares. Las dos novelas niegan la pertenencia a la nación; no la representan ni la integran: islas y pueblos o ciudades se relacionan entre sí sin la mediación de un orden superior. Juncal funda y condensa la región literaria rioplatense sobre la que Domínguez trabaja en este segmento de su proyecto literario; Martín García disputa con la idea de civilización que enlaza la tradición local –Sarmiento– con la literatura escrita en las naciones imperialistas –como la de Melville.

La diferencia entre las islas puede leerse en el fin de sus comunidades: Julia se queda en la isla desierta, Kanaka abandona Martín García para volver por sus compañeros. El aislamiento es voluntario en Juncal y forzado en la prisión de Martín García. La coincidencia del imaginario con el movimiento de producción de las islas que propone Deleuze (2005) permite imaginar una síntesis de idea y territorio. Juncal es una isla emergida, creada por sus colonos para salir del orden continental. Martín García es un desprendimiento jurídico, aunque no geográfico, del continente; está hecha de su mismo material y gobernada por sus autoridades, que tienen el poder de retener allí a quienes se excluye de la tierra firme. La disidencia y la expulsión distinguen a los colonos de los presos; a Julia, que elige quedarse para reafirmar su derecho a estar afuera, de Kanaka, que sale cuando desaparece el poder que lo mantiene recluido. Son dos ideas sobre las islas ancladas en dos territorios concretos. Juncal es un espacio para la fuga, como en *La invención de Morel*, el Delta de los

¹¹⁷ Sobre la confrontación entre la forma en que Domínguez y Duizeide escriben las islas, frente a la de Conti y Walsh, ver Alonso (2012). El ejemplo paradigmático del modo en que los cronistas del 60-70 entienden las islas está en la crónica de Walsh “La isla de los resucitados” (*Panorama* n°37, junio de 1966), en la que señala que la colonia de leprosos situada en la selva chaqueña “reproduce el mundo exterior [...] los sueldos se atrasan, la ropa no llega, la comida es mala” (Walsh, 2007a: 174).

contrabandistas y los refugiados, Montevideo en las novelas del cruce; la frontera es el margen que resguarda del sometimiento a la ley. En Martín García, en cambio, es una cuestión estatal y la insularidad, una barrera que impide la salida; la isla es el lugar de reclusión y la fuga es hacia afuera.

Aunque precarias, marginales y transitorias, las islas rioplatenses son lugares de fundación. *Kanaka* y *Tres muescas en mi carabina* cuentan la formación de comunidades organizadas de forma alternativa y relativamente autónoma del continente para sobrevivir en condiciones adversas. En Martín García conviven identidades variadas: el salvaje ilustrado y el anarquista, pero también el cacique Raninqueo, que practica la adivinación, y criminales comunes. Juncal empieza como una comunidad familiar pero, por efecto del aislamiento insular, que deriva en la instalación de normas alternativas, incluye prófugos del continente, superpone los lazos en relaciones incestuosas y expulsa a sus miembros disidentes para terminar componiendo una familia más electiva que vinculada por lazos de sangre.

La continuidad es imposible en las dos. Las novelas cuentan también un drama de filiación. Enrique llega a la Juncal siguiendo a un padre del que después reniega y el linaje que proyecta como táctica de poblamiento se interrumpe en Julia, después de la muerte y la fuga de los hijos de ella y sus hermanos. En la isla-prisión de *Kanaka*, no hay procreación posible porque está poblada exclusivamente por hombres, lo que comparte con las islas de las novelas de aventuras.¹¹⁸ El linaje en cuestión es, en cambio, la doble ascendencia que define al sujeto mestizo. El drama está en la búsqueda del padre, igual que en *Tres muescas en mi carabina*, al que Kanaka rechaza junto con la dominación imperial que representa. Su recuperación como autor del texto del que el personaje y la novela obtienen su existencia, *Typee*, y de *Moby Dick* arma un canon antes que un linaje.

Ese modo de relacionarse con el pasado es al que Said (1985) llama afiliación. Las novelas cuentan y realizan ese proceso en el espacio insular. Domínguez toma a Haroldo Conti como figura de una literatura preocupada por la región, el territorio y sus formas literarias. Duizeide cruza a Melville con Sarmiento y establece con ellos una continuidad menos directa y más conflictiva, que no excluye la tensión entre ambos, sino que la torna productiva para diseñar una literatura de navegantes, que es patrimonio de uno, en el Río de la Plata, que lo es del otro. La incorporación de las marcas de esas afiliaciones a la trama de

¹¹⁸ Julia es una figura excepcional; una mujer en un mundo y una literatura de hombres.

las novelas y a la representación del espacio es la forma en que se hacen cargo de la tradición, escriben con palabras que tienen inscriptos nombres propios.

Las dos novelas se ubican en la posición inicial de los proyectos literarios de sus autores; establecen el comienzo a partir de las afiliaciones y las determinaciones que eligen, según las categorías de Said (1985). Las islas son el escenario de esta fundación y parte importante del mecanismo por el cual los escritores definen la intención inicial. La idea que sostiene la unidad de sus proyectos es visible en los espacios que construyen: la región rioplatense de Domínguez –una zona intermedia entre Argentina y Uruguay, al tiempo frontera y orilla– y el río-mar de Duizeide, al que el escritor define en esta novela para resaltar la anomalía del Plata en el sistema fluvial y su productividad literaria.¹¹⁹ Julio Premat (2018) llama “escritores con ‘lugar’” a los que establecen sus comienzos delimitando un espacio posible de escritura que les permite inscribirse en una serie o una colectividad imaginaria, que es su forma de relacionarse con la literatura anterior. Definir un lugar, concluye, es una promesa de obra. Esa articulación entre el pasado y la proyección de textos futuros es la que tiene lugar en las islas de *Kanaka* y *Tres muescas en mi carabina*.

Las novelas de comienzo trasladan al campo literario el imaginario insular que Peter Sloterdijk (2009: 240) define como “prototipo”: “un experimento sobre la presentación de una totalidad en formato reducido”. La totalidad, que es el proyecto literario, cabe en una isla. Pero “prototipo” es también uno de los modos en que, según Gorelik (2012), Sarmiento usa el espacio. Juncal y Martín García funcionan de esa manera en las novelas. El proyecto literario, que es la idea, se inscribe en la isla-territorio sin que pierda materialidad. Al contrario, la intención inicial, que dispara la obra y la forma de leerla, se establece sobre sus particularidades. Juncal, entre las dos orillas del Plata, es el centro en torno del que se articula una región rioplatense y Martín García, la isla con tradición utópica en el río-mar, es el punto de encuentro de la *literature of the sea* con la historia local. La articulación de ambas es el prototipo de la literatura rioplatense del río-mar: forma material (textual) de la construcción crítica (la idea) de un género.

¹¹⁹ La incidencia del proyecto literario en el sentido que se asigna al espacio se comprueba en la crónica que Domínguez le dedica a Martín García en *Escritos en el agua*, en la que es un espacio rioplatense, atravesado por la historia de las sucesivas ocupaciones y disputas entre las dos naciones, y la única frontera seca entre Uruguay y Argentina, a partir de la fusión con la uruguaya Timoteo Domínguez.

El mar del río como mar

La región imposible

En la región rioplatense no hay islas en el mar. Lejos del imperio que inventó las islas marítimas de *Utopía* y *Robinson Crusoe* porque imaginaba territorios de afuera mientras buscaba los que pudiera incorporar, el Río de la Plata es el mar de la literatura periférica. Juan Bautista Duizeide sostiene esta diferencia como fundamento de su proyecto literario, que repone la falta mediante la invención creativa. La idea se delinea gradualmente en los ensayos que escribe sobre el tema. “Mares y libros”, que cierra *Crónicas con fondo de agua*, es un recorrido crítico y autobiográfico por las series de libros vinculados al mar que prolongan los relatos de marineros que lee y escucha cuando vive cerca del mar, en Necochea. Los mismos libros son el origen de la curiosidad por los barcos que termina en una carrera en la marina mercante que es el marco de otras lecturas que ocurren a bordo. En este primer ensayo, Duizeide hace un esbozo de la categoría “narrativa del mar” y de la forma que podría tomar en Hispanoamérica –el término le pertenece–, pero, sobre todo, construye su figura de autor. Entendida como lo hace Premat (2009), la categoría se refiere a la imagen que sintetiza o anticipa el proyecto literario, su premisa para inventar una literatura, de ahí su relación con formulación de la intención inicial definida por Said (1985), que también tiene lugar en este texto.

El recorrido autobiográfico está estructurado en torno a tres aproximaciones al mar. Durante la infancia, es objeto de contemplación en la playa y en las marinas que pinta el abuelo en Mar del Plata. Después, el lugar donde suceden las historias de navegantes que escucha en el hotel de sus abuelos en Necochea y que lee en los primeros libros que lo atrapan: Salgari, Verne, Melville. Finalmente, su lugar de trabajo. La biografía justifica el proyecto: “casi todo lo que escribí tiene que ver con el mar, los barcos y los navegantes” (Duizeide, 2010: 197). No interesa el relato teleológico, sino la postulación de la experiencia como garantía o criterio de validez de la literatura. La lectura puede ser un sustituto para los “habitantes de tierra firme”, dice Duizeide, pero: “¿[...] qué nos sucede a los que somos o fuimos navegantes profesionales cuando escribimos?” (197). Aparte de marcar etapas en la biografía, los tres puntos definen diferentes formas de conocimiento que hacen de su

protagonista un experto: arte y vida, el barco y la orilla como puntos de vista. El relato autobiográfico ubica la figura de autor en la serie de personajes de la literatura rioplatense del río-mar que tienen una experiencia completa del mar y la navegación: Andrés Lanfranconi en *Tres muescas en mi carabina*, el náufrago Dechaide en *Kanaka*, los capitanes Dieusayde y Gonzaga en los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto*, del mismo autor. También, en la línea de escritores navegantes que definen la tradición norteamericana de la *literature of the sea*, de acuerdo con Bender (1987).

Duizeide enfoca el tópico de la falta desde esa posición. En el ensayo “Escrito sobre el agua” dice: “No existen, como sí sucede en la literatura en lengua inglesa o francesa, autores argentinos identificados a lo largo de toda una obra con la navegación. Además, su acercamiento al tema suele deberse a las lecturas y no a la experiencia por fuera de los libros” (2017: 125). Si bien señala la excepción del tucumano Hugo Foguet, él mismo se recorta en los textos como quien reúne las dos condiciones de los escritores de otras lenguas. Los elementos centrales de la figura que delinea el ensayo anterior se repiten en solapas, entrevistas e intervenciones públicas.¹²⁰ A estos espacios tradicionales, puede sumarse la autobiografía discontinua que Duizeide escribe en Facebook, desde donde configura una red de solidaridad y afinidad con otros escritores. Diego Vigna (2020), que ha trabajado los registros ensayísticos que los intelectuales manejan en esa plataforma, sostiene que se trata de escrituras complementarias de las heredadas de la cultura impresa –libros y proyectos colectivos–, que resultan marginales o subsidiarias de la escritura de ficción, pero que dialogan con ella, como la crítica de escritores que estudia Perrone-Moisés (1998) o las autopoéticas ensayísticas de Lucifora (2020). Hernán Vanoli (2019) piensa la escritura en redes sociales como una práctica de “autodiseño”, una forma contemporánea de la

¹²⁰ A modo de ejemplo, la biografía con la que se presenta en el sitio *Cuaderno Waldhuter* (<https://cuadernowhr.com/>), en la que los lugares de nacimiento y residencia, todas las actividades y la mayoría de los libros remiten a la relación con el agua: “Juan Bautista Duizeide nació en Mar del Plata y vive en una isla de Tigre. Egresó del Liceo Naval Almirante Brown como guardiamarina de la reserva, posteriormente cursó estudios en la Escuela Nacional de Náutica Manuel Belgrano, de la que egresó como piloto de ultramar. Después de navegar en toda clase de buques mercantes por el Atlántico, el Pacífico, el Mar del Norte y el Báltico, se dedicó al periodismo cultural. Entre otros libros, publicó *Kanaka* y *La canción del naufragio* (novelas), *Crónicas con fondo de agua* (no ficción), *Noche cerrada, mar abierto* (cuentos), *Alrededor de Haroldo Conti*, *Spinetta: el lector kamikaze*, *Federico Moura: ironía y romanticismo* y *Charly presidente* (ensayos). Fue además compilador de la antología *Cuentos de navegantes*. Formó parte de la Fundación para Promover la Cultura del Agua (F.I.P.C.A.), en la cual se desempeñó como jefe de navegación del velero escuela popular *La Sanmartiniana*, durante su travesía por el litoral marítimo argentino 2014-2015”.

construcción de la figura autoral que se lee en conjunto con la obra. En ambas perspectivas, las nuevas formas de escritura intervienen sobre los textos porque establecen su modo de lectura. Sin embargo, las intervenciones en plataformas digitales participan de la objetivación del proyecto creador desde una diferencia en el soporte y el formato que hace más difícil integrarlas al resto de la producción.

En el caso de Duizeide, desde las fotos de perfil y portada –embarcado la primera, un faro la segunda al momento de la redacción de este apartado– y la información personal, que reproduce la que aparece en sus textos biográficos –nacimiento, residencia, formación naval–, la mayor parte del contenido remite a la proximidad con el agua en la que basa la figura autoral que forma parte de su proyecto literario. Una breve reseña alcanza para mostrar el procedimiento de autodiseño. Una gran cantidad de posts promociona otras actividades: talleres, libros, presentaciones, publicación de reseñas o artículos en otros medios, que remiten a una red de escritores vinculados a la navegación o al Delta. Otros pocos se refieren a la coyuntura política de manera más o menos directa.¹²¹ La mayoría, en cambio, se integra a la literatura o dialoga con ella. Un formato frecuente es una imagen de los ríos y las islas del Delta, la zona que habita, acompañada por breves textos: comentarios, alusiones a la vida personal, haikus centrados siempre en el agua. Otra recurrencia son las imágenes de barcos, a veces fotos personales que lo incluyen –y lo definen como navegante–; a veces, pinturas que remiten al repositorio de representaciones marítimas –como en el que se basan las islas literarias de acuerdo con Graziadei, et al. (2017).¹²² En tercer lugar, los posts en los que prevalece el texto: relatos protagonizados por el capitán Gonzaga, que continúan sus libros anteriores y probablemente anticipen el próximo; relatos autobiográficos y comentarios sobre otros escritores.

En estos últimos, Duizeide arma un canon similar al de sus ensayos: Conrad, Calvino, Melville, Conti, el R. L. Stevenson de *Treasure Island*. Algunas menciones más cercanas en tiempo y espacio responden a hechos concretos: Leopoldo Brizuela y Andrew Graham-Yooll, por ejemplo, aparecen varias veces después de sus muertes ocurridas en 2019. Los textos

¹²¹ Ocasionalmente, la coyuntura está relacionada con el ámbito acuático: reclamos ambientales sobre el Delta o vinculados a regulaciones navales.

¹²² Una publicación en particular se refiere a la construcción de ese imaginario a partir del vínculo entre los oleos de Atkinson Grimshaw, *Querelle de Brest* y el tango. Está disponible en https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2368020356563164&set=a.475752545789964&type=3&eid=ARDrRvoI4F46tzczRX5zBP1zBACgk9aJe3_0EAgaIbFB2KgyfrEJsvwKUA858893TXxcSRMRT75tYm2.

autobiográficos se refieren exclusivamente a la navegación: algunos naufragios, el encuentro con un cachalote. La figura que emerge de esta operación de autodiseño es la de un lector, navegante y habitante de la región acuática del Delta, las formas de conocimiento que sintetiza en una imagen que funcionó como foto de portada: la captura de su biblioteca decorada por reproducciones de pinturas marinas y barcos en miniatura. Mares y libros, como el ensayo de *Crónicas con fondo de agua*, autorizan al escritor y su proyecto literario que repara la falta de literatura marinera de la región rioplatense a partir de la apropiación o localización del género *literature of the sea*.

El señalamiento de la ausencia de tradición que hace Duizeide repite el tópico de la falta, pero desde la posición enunciativa del navegante. Por lo tanto, no se registra solo en la representación o el imaginario, sino en la carencia de una flota mercante, puertos adecuados, un proyecto integral para el mar. Duizeide politiza el lugar común desde la intervención sobre aspectos estructurales y la integración del tópico de la falta a la crítica que hace el regionalismo a la definición porteña de la literatura argentina. El país reducido al campo productivo es una forma del unitarismo. Si para Nicolás Rosa (1990) el recorte es evidente por el uso del nombre “argentina”, que remite únicamente a la zona del Río de la Plata, Duizeide delimita el margen dentro de lo que se considera central y lo convierte en región; opone el río y el mar al campo productivo y a la ciudad que terminan antes de la orilla. Hay una gauchesca para la llanura, pero no un género de los grandes espacios acuáticos; la falta está en el centro del núcleo problemático de la literatura argentina, por lo que el proyecto literario que la repara se integra a ella a pesar de la importación del nombre.

La ausencia de un género específico de la región acuática repite lo expuesto por Rivera (2000) en torno a la literatura sobre el río. Sin embargo, Duizeide reconstruye un “corpus fantasma” (2017: 90) siguiendo ciertos tópicos que reaparecen de Sarmiento hasta hoy; el conjunto existe, aunque no funcione como un todo. Si el escritor de ficción inventa una literatura rioplatense del río-mar, el ensayista agrupa textos y arma una red de escritores que producen desde la conciencia del espacio, como Débora Mundani en *El río* y Claudia Aboaf en *El rey del agua*; propone las categorías que forman su marco de recepción. Perrone-Moisés (1998) sostiene que la intertextualidad crítica no solo les permite a los escritores definir la orientación del proyecto, sino alinearse con otros en referencia a esa tradición común. En los términos que utilicé antes, forma comunidades textuales (Said, 1985), familias

de cultura (Bourdieu, 2002), redes intelectuales (Devés Valdés, 2007; Maíz y Fernández Bravo, 2009). La producción ensayística de Duizeide legitima la ficción incluyéndola en la historia literaria, como parte de la disputa de la literatura regional, y en una red de contemporáneos, que es donde se negocia el sentido de una literatura propia del espacio acuático; la mediación que, como señala Maíz (en Maíz y Fernández Bravo, 2009), transforma los contenidos que circulan de un lugar a otro, en este caso, la *literature of the sea*.

Duizeide (2017) establece la continuidad entre la historia literaria y la red de escritores del agua mediante la organización de series. La del río empieza en Haroldo Conti y llega hasta Mundani. La del mar es más dispersa: está en la guerra de Malvinas de novelas como *Batán* de Mundani, *Trasfondo* de Patricia Ratto y en la narrativa de Federico Lorenz; en *El naufrago de las estrellas*, de Belgrano Rawson; las primeras páginas de *El entenado*, de Saer, y *Tres veces luz* (2016), de Juan Mattio. Fuera de esas excepciones, el viaje marítimo, en la literatura argentina, es de placer; no hay trabajadores del mar que escriban desde el conocimiento de su frecuentación cotidiana, como Conrad y Melville en la narrativa anglosajona. Duizeide, marino mercante, se ubica en esa tradición y en la que inventa como fantasma de la literatura argentina. Hilario Ascasubi, poeta de la gauchesca, el género de la llanura que desplaza el mar de la literatura nacional, fue grumete, por lo que podría haber sido un precursor local. A falta de los textos marítimos que él no escribe, Duizeide lo convierte en personaje de la novela *Lejos del mar* (2012), en la que especula con su experiencia como origen contrafactual de un sistema literario diferente; la narrativa marinera argentina es un episodio ficcional dentro del proyecto literario que pretende crearla.

El imaginario marítimo argentino, dice en “Escrito sobre el agua”, se reduce a experiencias de suspensión de lo cotidiano. “Ir al mar” (Duizeide, 2017: 73) se refiere a viajar de vacaciones a ciertas ciudades balnearias, lo que supone una “limitación simbólica y productiva” (74) propia de un mundo en el que no queda espacio para la aventura, un problema de la época más que de la región. La guerra de Malvinas, que es la otra referencia del mar, puede cumplir esa condición puesto que la “aventura”, al menos en el género que toma su nombre, suele tener fines o resultados positivos, un hecho ausente de la realidad y la literatura sobre la pretendida gesta.¹²³ A pesar de la mirada negativa sobre estos tiempos-

¹²³ Sobre la épica en los relatos de Malvinas: Vitullo (2012).

espacios, ambos son temas o formas textuales de la literatura rioplatense del río-mar; existe un conjunto de novelas del mar de Malvinas, al que me refiero en el capítulo siguiente, y otro de novelas de la playa, que comparten con las de navegantes puntos importantes de la representación del mar. Si, según Duizeide, la narrativa argentina no cuenta más que con una tradición discontinua de “narrativa de ambiente náutico”, lo que me propongo no es reconstruirla –que es lo que él hace–, sino estudiar el modo estratégico en que la literatura del río-mar se escribe después de ella; sobre y en contra del vacío.

Escribir la navegación

En los ensayos, Duizeide usa diferentes traducciones del término *literature of the sea* –“narraciones de viaje marítimo”, “narrativa del mar” o “marinera”. Sin embargo, atribuye la emergencia del género al poder naval de las naciones anglosajonas donde se escribe y su difusión, a la capacidad de los imperios para imponer modelos económicos y pautas culturales. Aunque “Escrito sobre el agua” revisa esta afirmación general de “Mares y libros” a partir de una lectura de *Cultura e imperialismo* de Edward Said, los escritos de Duizeide sobre literatura aprovechan la definición determinista del género, que no parece dejar lugar para su propio proyecto literario, con un sentido estratégico.

El vínculo de la *literature of the sea* con el dominio marítimo es el presupuesto de algunas teorías que pretenden explicarla, como señalé en la “Introducción”, entre las que se destaca, por su representatividad, la que John Peck (2001) elabora en *Maritime Fictions* (2001). El género se circunscribe a Inglaterra y EE.UU. porque su función es explorar las tensiones de la sociedad que tienen una economía marítima. Otros críticos cuestionan la causalidad directa, pero conservan algunas de sus consecuencias. Margaret Cohen (2003; 2010) le atribuye al género una estructura “transportable”, que le permite migrar y adaptarse a diferentes contextos, pero su recorrido está dominado por el canon anglosajón y los franceses Hugo y Verne. Bert Bender (1987) modifica el límite temporal; sostiene la continuidad del género después de *Moby Dick*, cuando la navegación perdía relevancia en la estructura productiva norteamericana, pero refuerza su asociación con la identidad nacional. Yamashiro (2014) comparte esta ampliación, aunque no modifique el período que abarca su investigación, y propone otra, que amplía los espacios acuáticos –bajo el mar y a orillas del mar, además de sobre el mar–, pero no las fronteras del género. La *Encyclopedia of American*

Literature of the Sea and Great Lakes (2001), editada por Jill B. Gidmark, se construye sobre el presupuesto de la interdependencia entre la influencia del mar en la historia y la literatura de EE.UU., pero amplía el recorte espacial para abarcar los Grandes Lagos. La inclusión de este espacio acuático, semejante al mar por su amplitud, profundidad, navegabilidad e importancia económica regional, flexibiliza los límites del género a la vez que confirma la determinación.

La operación es semejante a la que propone Duizeide sobre el Río de la Plata: un espacio navegable que es, en definitiva, el mar de la región.¹²⁴ La adaptación del concepto supone pensar la articulación entre el género y el territorio, más allá de la influencia económica de las masas de agua, que es solo una de las variables involucradas. En el Río de la Plata, la relación define el diálogo con la tradición extranjera y con la región, como la entiende el regionalismo. En el capítulo anterior, planteé algunas definiciones de este último, así como la forma en que la literatura rioplatense del río-mar se podría inscribir en él. Por lo tanto, es necesario definir también la literatura del mar para entender la reelaboración y respuesta rioplatense a un género que tiene el tránsito del centro a la periferia inscripto en su historia.

De acuerdo con Margaret Cohen (2010), la *literature of the sea*¹²⁵ empieza como un subgénero de la novela de aventuras; con la reelaboración literaria del acontecimiento extraordinario (*remarkable occurrence*), propio de los relatos de navegantes que estaban en boga a principios del siglo XVIII, que hace Daniel Defoe en *Robinson Crusoe* al organizar la narración como resolución encadenada de problemas. La estructura, sin embargo, se transforma durante el siglo XIX. James Fenimore Cooper introduce el suspenso y reemplaza las amenazas del mar con la práctica cotidiana. Más avanzado el siglo, frente al retroceso del

¹²⁴ En el capítulo 54 de *Moby Dick*, Ismael hace la misma comparación. Otra lectura en sintonía con esta ampliación es la que hace Peck (2001) de *Heart of Darkness* (1902), de Conrad, aunque la inclusión en el género no se justifique en el espacio, sino en la estructura del desafío. Cohen (2006), por otra parte, incluye los ríos entre los cronotopos del mar. El planteo sostiene mis hipótesis a pesar de que la categoría no se refiere a ningún río en particular.

¹²⁵ Reservo el término en inglés para referirme al género que se desarrolla principalmente en las literaturas anglosajonas. Esto permite diferenciarlo de la literatura del río-mar, que propongo en la región rioplatense, y de los nombres que recibe en otras aproximaciones a esa transformación, especialmente la narrativa del mar, marítima o marinera que usa Duizeide. Uso “literatura del mar” como traducción literal para referirme en términos generales al conjunto de textos locales o extranjeros, fuera de marcos teóricos puntuales. El uso del concepto de Cohen, por otro lado, indica una preferencia por su enfoque, que combina la atención al género (lo que permite su transformación en el tiempo y espacio) con la consideración del contexto material (que son tanto sus condiciones de producción como el medio físico del que se ocupa).

transporte y el comercio marítimos y a la mecanización, que disminuye la visión heroica de la navegación, el modernismo marítimo de Melville, Conrad y Hugo traslada la exploración, conquista y aventura al plano del lenguaje. A lo largo de su historia y sus desplazamientos espaciales, la literatura del mar demuestra una flexibilidad que, de acuerdo con Cohen (2003), produce usos del género en los que se puede ver el carácter nacional de las poéticas literarias. La posibilidad de estas variaciones enmarca la producción de una diferencia en la literatura rioplatense del río-mar como una práctica crítica que participa del género.

La historia de la *literature of the sea* puede verse a través de la transformación del tipo de descripción que Cohen (2010) encuentra en sus textos. La “*performing description*” que usa Defoe marca la diferencia con la novela moderna porque se integra a la narración en lugar de detenerla. La “*gripping description*” de Cooper profundiza ese efecto al introducir el suspenso propio de la novela gótica del XIX; la información técnica contribuye a la identificación y a la credibilidad mientras crea una atmósfera de misterio que mantiene la tensión narrativa para el lector no profesional. Finalmente, en las “*transforming descriptions*” de Hugo el medio y el trabajo marítimo sirven de base para la creación de figuras literarias. El foco sobre aspectos materiales de la práctica que comparten las formas descriptivas es central en un género construido sobre el prototipo del marinero que los primeros escritores, especialmente Defoe, toman de navegantes reales de la modernidad occidental. El conjunto de sus virtudes es lo que Cohen (2010) llama “*craft*”, el oficio en torno del que se construye el género que prioriza la acción y la comunidad reunida en torno al trabajo, por oposición a otras formas novelísticas del siglo XIX, basadas en la psicología y la sociabilidad privada.

Además de un tipo de trama que se modifica, de Defoe a Conrad, en relación con los cambios literarios y en las prácticas de navegación, la atención a lo material produce un tipo de verosimilitud particular, al que Cohen llama “*performability effect*”, que reemplaza el efecto de realidad que Barthes encuentra en la novela realista. Los detalles técnicos de la *literature of the sea* demuestran que la acción es realizable porque se adecua a las condiciones ambientales y a las posibilidades físicas y biológicas. El buen manejo de ese efecto produce una forma de autoridad narrativa basada en el conocimiento de primera mano. Bender (1987) usa esta característica para diferenciar la literatura norteamericana, centrada en la experiencia del marinero común, frente a las voces de los capitanes que aparecen, por ejemplo, en Conrad. Duizeide se incluye en esta tradición haciendo coincidir fragmentos de su autobiografía con

las historias de los marinos de su ficción, en las que aparece una variante del saber técnico que consiste en la capacidad para desplegarlo en las condiciones adversas de la navegación periférica.

La autorización simultánea de la figura de autor y de las voces narrativas es la forma que el personaje experto de los textos sobre la región tiene en la narrativa de navegantes. El *craft* del marino de la literatura del río-mar incluye el tipo de conocimiento que Duizeide (2010) encuentra en la “literatura territorializada” que le atribuye a Conti y que definí a partir de los narradores del Delta en el capítulo 2. El río-mar es la forma acuática del territorio; por eso es una región y la literatura que la produce, un regionalismo del agua. Sin embargo, esta concepción también define la invención de la “*sea novel*” por parte de Cooper. Thomas Philbrick (1989) explica el género como el traslado de un rasgo de la pradera –el ámbito de textos como *El último de los mohicanos* (1826)– al mar: la derivación de significado del entorno natural. Para Philbrick, Cooper es un regionalista en el sentido tradicional. La *sea novel* no resulta del color local de sus temas o su ambiente, sino de que el mar sea una fuerza activa que determina la acción; tampoco es producto del dominio y el nacionalismo marítimo sino de su trabajo estético con los modos aprendidos en el romanticismo. La combinación de estas imágenes con la estructura genérica y el conocimiento situado del territorio y la práctica definen este enfoque del género, que retomo en la literatura rioplatense del río-mar, en la que confluyen la literatura del mar y el regionalismo.

Si el género es transportable porque, como sostiene Cohen (2003; 2010), tiene la capacidad para traducirse y adaptarse a sistemas literarios alejados de su origen, el movimiento implica la interacción con tradiciones diferentes y, por lo tanto, la modificación de los cronotopos del mar de acuerdo con la variación del contexto (Cohen, 2006). Las formas rioplatenses de narrar el río-mar son el resultado de ese proceso, mediado por proyectos literarios que arman redes intelectuales. Svend Erik Larsen (2012) define la variación de las diferentes formas culturales de representar el espacio natural del mar a partir de las transformaciones que experimenta por la acción práctica (el trabajo), institucional (las fronteras, el derecho) e imaginaria. Los mismos factores intervienen en la conceptualización corporeizada de los espacios marítimos de Brown y Humberson (2015), en la regionalización del mar que propone Steinberg (2013), en la construcción de la región rioplatense y en la forma específica de su literatura del río-mar. El tópico de la falta, el mar

como pampa, el imaginario limitado a la guerra y las vacaciones, entre otras, son formas de imaginar o negar el mar que producen su literatura.

La navegación, la guerra y la playa establecen recortes y formas narrativas diferentes en el territorio del mar; la enumeración es una forma local del método espacial de organización de la *literature of the sea* que proponen Cohen (2006) y Yamashiro (2014). La categoría *by the sea*, con que la última pone en cuestión la oposición entre el mar y la tierra, amplía los límites del género también en el Río de la Plata. En *Kanaka*, la orilla de Martín García es un intervalo entre dos historias de navegación, la que el narrador reconstruye en su pasado y la aventura que se dispone a emprender hacia afuera de la isla; no tiene entidad propia, sino que es el borde entre dos espacios diferenciados. En cambio, la playa es un territorio autónomo en otra novela de Juan Bautista Duizeide, *En la orilla*, y dos de Carlos María Domínguez, *La casa de papel* y *La costa ciega*, que establecen una oposición interna a la región entre las costas del mar y el río. Este espacio participa del orden narrativo de la orilla junto con los puertos en los que quedan anclados los barcos de los que se ocupa Domínguez en los cuentos de *Mares baldíos* y en las crónicas de *Las puertas de la tierra*.

Las tres categorías con que Yamashiro organiza el espacio oceánico le permiten pensar una literatura marítima después del supuesto cierre del ciclo entre la mitad del siglo XIX y comienzos del XX, en coincidencia con el declive de la actividad marítima. A diferencia de Bender (1987), quien sostiene la extensión del género a partir de las lecturas simbólicas y metafóricas del mar que propone Auden (1967) –y, podría agregarse, Bachelard (2000)–, Yamashiro toma como fundamento la variedad de relaciones entre la actividad humana y el ambiente marino, que diversifican la producción literaria. La literatura rioplatense del río-mar supone esta ampliación de los límites espaciales y temporales del género. En contra de definiciones como la de Peck (2001), para quien la literatura del mar, después del siglo XIX, solo puede referirse a formas de vida fuera de época, o la de Foulke (2002), que la define dentro de la narrativa de viaje en un doble recorte que deja afuera todo lo que no sucede en los barcos que navegan la superficie, la literatura rioplatense del río-mar les encuentra otro lugar a las prácticas económicas, vitales y literarias del mar. La pregunta que guía este recorrido es la misma que ordena el de Yamashiro, pero cambia su sentido: dónde está el océano en la literatura rioplatense. El intento de respuesta no reconstruye una

tradición continua, apoyada en la identidad de una literatura nacional, sino que encuentra formas que se desvían y ponen en cuestión el eje terrestre del sistema literario regional.

Un mar para la región

En uno de sus ensayos, Duizeide usa *La fragata de las máscaras*, de Tomás de Mattos, como ejemplo de la inversión latinoamericana del esquema de la “narrativa clásica del mar” (2010: 206) en que los protagonistas se desplazan del centro a la periferia para volver enriquecidos. De Mattos, sostiene, cuestiona la versión imperial porque incorpora “las voces obliteradas por la historia” (206), que pertenecen a los amotinados de *Benito Cereno*, de Hermann Melville. *Kanaka* pone en juego el mismo procedimiento. No solo hace aparecer las “voces obliteradas” en otra novela de Melville, *Typee*, sino que traduce o adapta los géneros de donde provienen los silencios; transforma el género en apariencia exclusivo de otros sistemas literarios. “En la orilla de todo” (Duizeide, 2004: 11), la frase que Kanaka repite a lo largo de su relato, puede leerse como la enunciación de esa posición periférica desde donde se desplaza y modifica la literatura del mar. Así como Duizeide sostiene que nuestra narrativa marítima es la del Río de la Plata, el narrador de la novela, a punto de zarpar, dice que tiene “todo dispuesto a son de mar –o tal vez corresponda decir a son de río” (22). Los términos específicos de la navegación con los que defiende su competencia y su autoridad necesitan de una transformación: lo mismo pasa con el género en un contexto ajeno al dominio material y simbólico del mar.

La intervención sobre el género anglosajón que produce la literatura rioplatense del río-mar puede reconocerse en la confrontación de los motivos por los que se embarca Kanaka con los que mueven al personaje de *Moby Dick*, que le ofrece un modelo de identidad. En el comienzo de la novela de Melville, Ismael dice:

Some years ago –never mind how long precisely– having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off spleen, and regulating the circulation. [...] This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship. (Melville, 2002: 3)¹²⁶

¹²⁶ “Hace algunos años –no importa cuántos, exactamente–, con poco o ningún dinero en mi billetera y nada de particular que me interesara en tierra, pensé darme al mar y ver la parte líquida del mundo. Es mi manera de disipar la melancolía y regular la circulación. [...] Esos viajes son, para mí, el sucedáneo de la pistola y la bala.

La salida es imaginable porque hay puerto, barcos y mar disponibles en la “insular city of the Manhattos” en la que “right and left, the streets take you waterward” (3).¹²⁷ En *Kanaka*, en cambio, embarcarse es un esfuerzo de invención. Primero, de la isla del Plata como espacio literario, que a su vez supone la transformación de los motivos de la salida al mar. Martín García no llegó a ser la capital que proyectó Sarmiento y, por lo tanto, no es una gran ciudad como la de los “Manhattos”. En la isla del río improductivo la fuga responde a la emergencia política, económica y ecológica. Si para Santiago (2012) los motivos distinguen los viajes europeos y sus protagonistas (aventureros, conquistadores, piratas), también establecen la diferencia de la literatura rioplatense del río-mar.

Kanaka zarpa sin puerto ni barcos; aprende a usar en el río el kayak que el náufrago Dechaide adapta a la navegación oceánica. “Así aprendí a guiar sin vacilaciones esa embarcación, reinara la calma o se encrespara el oleaje; aprendí los distintos tipos de paladas y el provecho de cada una de ellas, aprendí a virar girando casi sobre un punto, a acelerar y a frenar en la mínima distancia posible” (Duizeide, 2004: 105). Como él aprende a ser un navegante del Río de la Plata después de haber cruzado otros mares, la literatura rioplatense del río-mar incorpora, mediante un proceso de ajuste mutuo, las tramas y formatos genéricos ideados sobre otros mares. *Kanaka* puede leerse como novela de comienzo de un género rioplatense del río-mar; la partida de *Kanaka*, como su intención inicial: inventar la región acuática del Río de la Plata, su forma de navegación y la literatura sobre ellas.

La imagen final de la novela plantea un problema territorial: *Kanaka* no zarpa desde una ciudad, como Ismael, sino desde el desierto de la isla. El espacio vacío interpela el imaginario y el sistema literario de la región. El cambio en el punto de partida no solo marca la diferencia de la literatura rioplatense con la novela de Melville, sino que confronta con la tradición local. La literatura argentina empieza en el desierto, al que se le atribuye una potencialidad estética que ocupa el vacío antes que las instituciones y la población; es el “más pingüe patrimonio”, como lo llama Esteban Echeverría en la “Advertencia” a sus *Rimas*. Desde entonces, señala Fermín Rodríguez (2010), el desierto se convierte en un vacío productor de imágenes y enunciados que definen el sentido de lo argentino. Incluso una vez

En un arrogante gesto filosófico, Catón se arroja sobre su espada; yo, tranquilamente, tomo un barco”. Esta y todas las traducciones de las citas de *Moby Dick* son de Enrique Pezzoni.

¹²⁷ “la ciudad insular de los manhattos”, “A derecha e izquierda, las calles llevan hacia el mar”.

que está relativamente ocupado y puesto a producir algo más que representaciones estéticas, el campo, que ocupa el mismo espacio geográfico, se convierte en el territorio por excelencia de cierta literatura argentina que no termina con el cambio de siglo ni con la emergencia de las ciudades, sino que permanece como un “residuo rural” o una “incrustación”, en los términos que usa Graciela Montaldo (1993) para referirse a su presencia decisiva a lo largo del siglo XX –y, habría que agregar, de lo que va del XXI.

El campo como paisaje nacional es muy diferente del conjunto de imágenes construidas para oponerlo a la ciudad que analiza Raymond Williams y que las novelas del cruce del capítulo 1 trasladan a la representación porteña de Montevideo. *Kanaka* toma la imagen del desierto construida en la literatura argentina anterior para proyectarla sobre otro espacio vacío. Según una de las hipótesis de Rodríguez (2010), el desierto de fines del XIX es una pura geografía donde se busca un comienzo radical. Al principio del XXI, en cambio, es una trama abigarrada de textos a la que recurre la literatura para apropiarse de la tradición. Si para Montaldo (1993), de quien retomo esta idea, quienes escriben en relación con el pasado del espacio se incluyen en una genealogía, el gesto de Duizeide es ambiguo porque evoca el desierto y sus connotaciones decimonónicas, pero los arranca de la tradición para recolocarlos en un espacio externo a la representación nacional, desde donde la discute.

La literatura rioplatense del río-mar no es una importación o una impostación sino un recurso para transformar las formas locales. La superposición del río-mar con el desierto y de la *literature of the sea* con la de la llanura pampeana invita a revisar cómo las literaturas nacionales definen los espacios de representación donde asientan su identidad. La crítica construye la *literature of the sea* o *sea novel* y la literatura de la llanura, la pampa o el desierto con criterios similares: tema, ambiente, región, *corpus*. Lo que hace Philbrick (1961; 1989) con el lugar fundacional que le asigna a Cooper en la literatura norteamericana es lo que hace Ricardo Rojas con la gauchesca, a la que define no por su forma, sino por su capacidad para reflejar la vida, las costumbres y la “emoción rural”. El paralelo ya lo establecía Borges en “La poesía gauchesca”: las especificaciones de “nuestra literatura de ganaderos”, que rechaza como “color local” en favor del despojamiento del *Martín Fierro*, ocupa el lugar que tiene el detalle de instrumentos, derroteros y maniobras en la “literatura del mar, pampa de los ingleses” (2010b: 211) de los británicos.

El criterio que comparten estas tradiciones críticas es la preponderancia de un ambiente donde tiene lugar una actividad económica central para los países que construyen simultáneamente su proyecto de nación y su literatura. Así como la *literature of the sea* se deriva de la expansión imperial y del consecuente dominio territorial y económico que Inglaterra y EE.UU. ejercen sobre el océano, la literatura argentina se define a la par de los sucesivos modelos productivos que ocupan el campo fértil. En torno a ese espacio y ese modelo se organiza una literatura nacional que los sigue teniendo en el centro, incluso cuando abandona la representación rural. Su organización sobre el eje Buenos Aires-Litoral, contra la que los regionalismos reclaman haber quedado al margen, es el resultado de esa forma conjunta de imaginar el proyecto y la literatura nacionales.

El mar como “pampa de los ingleses” al que se refiere Borges (2010b) remite también a la representación de la llanura que ingresa a la literatura argentina a través de los relatos de sus viajeros.¹²⁸ En *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* (1996), Adolfo Prieto estudia la red textual que se tiende entre ellos y los románticos argentinos, que explica los préstamos y elementos compartidos. El mar que es objeto de la comparación está cargado de los sentidos con que otros ingleses, como Samuel Taylor Coleridge, estaban produciendo en el mismo momento la “sublimación” a la que se refiere Cohen (2010): el vaciamiento del espacio productivo como forma de redención y apropiación estética. El bagaje de viajeros y románticos iba a servir para que Echeverría, Mármol, Alberdi, Sarmiento idearan la literatura argentina que llena el vacío productivo que establecen como problema.

Lo que en la pampa evoca el océano romántico desde el que miran los ingleses es otro tipo de falta, la monotonía en la que no hay dónde descansar la vista, el horizonte ilimitado, la horizontalidad, la libertad del gaucho y la independencia animal; la pampa sobre la que se funda el espacio (literario) nacional reúne las mismas imágenes que, de acuerdo con Lois (2018), hacen del mar un espacio irrepresentable para la ciencia cartográfica y fuente de terror y fantasía. En su análisis de la literatura marítima norteamericana, Yamashiro (2014) encuentra este paralelo en la doble inscripción de la literatura de Cooper: el mar y la pradera

¹²⁸ La asociación no es patrimonio exclusivo de los ingleses. De acuerdo con Alonso García (2004), Julio Verne se refiere al mar con el léxico que corresponde a los espacios desérticos y viceversa. También Cooper, que alterna entre pradera, frontera o *wilderness* y mar. En el ensayo “Las ‘kenningar’” (*Historia de la eternidad*, 1936), Borges registra la imagen en las sagas islandesas. Lo que importa, de todos modos, es el sentido y la función que la comparación adquiere en los contextos particulares.

son “*wilderness*”: espacio no cultivado, del que falta la presencia humana. La pradera y el desierto son diferentes, sin embargo, porque la primera anuncia la grandeza nacional que se expresa en el paisaje panorámico que marca el horizonte de expansión (Malosetti Costa, 2005). Los caminos visuales y territoriales al desierto, en cambio, son más sinuosos.

En la pampa, dice Rodríguez (2010), la asociación con el mar permite escribir sobre un espacio que se resiste al discurso de los ingleses; aunque no dispongan de una ciencia capaz de dar cuenta de los océanos, tienen una corriente y una sensibilidad estéticas que incluyen el miedo entre las emociones dignas de recibir tratamiento artístico. Lo sublime traduce la inmensidad visible, es una forma para lo informe, característica que se atribuye tanto al mar (Corbin, 1989) como al desierto. En otra vuelta sobre el tema de los viajeros ingleses, Claudia Torre (2003) señala que el problema que se les plantea es si el vacío de la pampa puede ser codificado como paisaje; un punto de partida para el análisis que hacen Malosetti Costa y Penhos (1991) sobre la construcción de la iconografía de la pampa. Aníbal Biglieri (2017), que analiza la continuidad de las representaciones de la pampa más allá de la transformación del desierto en campo productivo y hasta fines del siglo XX, sintetiza el uso del término como una falta de centro y de puntos de referencia que permitan orientarse. El vacío es una dificultad para la ciencia que pretende conocerlo, para el arte que busca la forma de representarlo y para quienes se desplazan por él. Requiere un nuevo lenguaje, así como rastreadores que puedan transitarlo.

W.H. Auden (1967) estudia la iconografía romántica del mar porque supone que es la clave para entender el fenómeno en su totalidad. Parte de su análisis está centrada en la comparación entre el mar y el desierto que, si bien inicialmente aparecen como contrarios, se asemejan por la ausencia de comunidad que deja al individuo libre de los males y las responsabilidades de la sociedad. Por supuesto que el desierto en el que piensa Auden no es el de los románticos argentinos; sin embargo, el uso del término que ellos hacen para nombrar una extensión entre lo desconocido y lo peligroso remite al mismo imaginario, por algo el desierto al que huye Martín Fierro es la llanura pampeana, pero funciona como lugar de expulsión forzada o voluntaria.

La asociación pampa-mar que permitió que se representara lo informe de la primera con las estrategias del segundo dejó el océano fuera de la configuración del paisaje nacional. Graciela Silvestri (2011) propone tres sensibilidades que configuran los espacios en el Río

de la Plata: lo sublime, lo bello y lo pintoresco. El tránsito entre las tres define la formación del paisaje de la pampa –el desierto, el canon gráfico de la planicie,¹²⁹ la imagen pastoral de la llanura fértil hacia el final del siglo XIX– y excluye el mar. Lo sublime concuerda con el destino de grandeza que la nación proyecta para sí y corresponde a la imaginación romántica del mar. Sin embargo, la grandeza nacional de la Argentina cristaliza en otros paisajes: los Andes en el Sur y en el Norte y las Cataratas del Iguazú. El mar, en cambio, queda relegado a un “hit turístico” que no representa la nación ni conforma un paisaje natural porque comparte postal con la ciudad y la playa urbanizada, imágenes pintorescas de las que falta el agua. El desierto que antecede la salida al mar en *Kanaka*, que es el comienzo de la literatura del río-mar, plantea el punto de partida para otra configuración espacial de la literatura rioplatense. Si, como señala Montaldo (1993), el trasfondo rural les permite a los escritores introducir lo nuevo manteniendo alguna forma de la tradición, esta novela retoma a Sarmiento para reorientar su indagación del vacío hacia el agua sin orillas –mar dulce, mar.

Toda literatura empieza por una ausencia. Duizeide cuestiona la corriente dominante de la literatura argentina que consagra Rojas al centralizar la gauchesca en su *Historia de la literatura argentina*. Propone, en cambio, la interrogación de esa otra extensión informe que es el mar. El historiador ensayista funda la literatura argentina haciendo una operación de sistematización voluntariosa en contra de la idea, que cita de Bartolomé Mitre, de que no existen más que los materiales dispersos con que formarla a futuro. En los ensayos que comenté antes, Duizeide repite ese enunciado aplicado a la literatura marinera rioplatense y exhibe sus materiales. En su proyecto de escritura de ficción no denuncia la exclusión, como hace el regionalismo tradicional, sino que abre otra alternativa de la escritura del vacío a partir de la asociación pampa-océano que está inscripta en la “emergencia” de la literatura argentina.

Cuando Prieto (2003) incluye a los románticos argentinos en la red textual de los viajeros ingleses de la que aprenden una forma de escribir el desierto, se detiene sobre las imágenes del mar que diseñan desde otras lecturas. En *El Edén. Especie de poema escrito en el mar*, Alberdi y Juan María Gutiérrez filtran las descripciones de *Childe Harold*, de Byron, el mismo modelo prestigioso al que apela Echeverría en *Peregrinaje de Gualpo*. Si eso sofoca

¹²⁹ Silvestri se refiere aquí a las vistas de Essex Vidal y Brambila, que definen la iconografía que incluye el Río de la Plata. Me detuve en ellas en el capítulo 2 por el contraste que establecen con los paisajes de Domínguez.

las representaciones locales en contra de su propia demanda identitaria, según señala Prieto, otras interacciones de la escritura local y las lecturas foráneas resultan más productivas. Alberdi invierte la asociación de los viajeros en *Impresiones y recuerdos*: el mar es una “nada” igual que la pampa. Sarmiento hace otro tanto, como señala Adriana Amante (2018), cuando establece una analogía entre la pampa y el Río de la Plata durante su viaje a Montevideo, con la que además identifica el río con el mar. Las formas en que Sarmiento interviene la imagen convencional continúan en su tratamiento del fenómeno que define por excelencia al mar de los románticos: la tempestad, que traslada al Río de la Plata en *Viajes* y a la pampa en *Facundo*. La tríada asociativa mar-río-pampa confirma que cualquier extensión informe es idéntica en su capacidad de asimilar la codificación romántica.¹³⁰

Al revés del sofocamiento de lo local por la importación romántica, esta operación transforma sus preceptos desde el peso específico del territorio del que pretenden dar cuenta. Según Prieto (2003), sin embargo, Sarmiento apela todavía a otro modelo, que es el de James Fenimore Cooper, para dar cuenta de la extensión de la llanura mediante la analogía con la pradera norteamericana de *La pradera* y *El último de los mohicanos*. Parafraseando lo que decía Borges sobre la posible canonización de *Facundo* en contra de *Martín Fierro*, otra hubiera sido la historia (literaria) si Sarmiento hubiera seleccionado *The Pilot* (1824), “libro ejemplar” (Borges, 2009: 129)¹³¹ con el que Cooper se convierte en fundador de la novela del mar.

La apelación de Sarmiento a Cooper no responde a la voluntad de importar un modelo, sino de encontrar un referente para los problemas locales de representación. La literatura rioplatense del río-mar diseña estrategias similares a las que usaron los románticos hace casi dos siglos: se incluye en una red textual que viene de afuera, pero que ayuda a decir lo que todavía no tiene tradición propia, e introduce desvíos en sus convenciones a partir de las particularidades del territorio en el que se inscribe. El doble movimiento es una división artificial –*Kanaka*, por ejemplo, proyecta a Melville sobre la sarmientina Martín García–, pero organiza las líneas principales de un *corpus* que oscila entre las referencias a la *literature of the sea* y el énfasis en la región.

¹³⁰ Sobre la manipulación que Sarmiento y otros románticos argentinos hacen de las imágenes de los viajeros ingleses, ver Amante (2010a).

¹³¹ La frase pertenece al texto “Facundo”, incluido en la recopilación *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). La publicación original es de 1974.

Barcos en tierra

Algunos barcos de la literatura rioplatense funcionan como las islas-idea: son espacios deslocalizados donde se establece un orden alternativo al de tierra. No se trata necesariamente de heterotopías; en muchos textos, la separación es del orden literario: el relato de aventuras borra las marcas de tiempos y espacios concretos. “Los buques suicidantes” (*Cuentos de amor de locura y muerte*, 1917), de Horacio Quiroga, lo ubica en una doble distancia: el viaje a Europa es el marco narrativo en el que un pasajero cuenta la historia para los otros –la literatura argentina se ocupa más del viaje de placer que de los marineros, como dice Duizeide (2017)– y los “mares del norte”, donde tiene lugar la aventura. Lo mismo en “Un viaje terrible” (1941), de Roberto Arlt, que convierte la estafa – un episodio recurrente de su literatura– en excusa para la fuga por el Pacífico desde Antofagasta hacia Panamá y Honolulu. La obra teatral *La isla desierta* (1937) muestra la articulación entre el imaginario del escape a las islas-idea que recorrí en el capítulo anterior y el viaje por mar, que faltaba de aquellas. Lo que despierta la fantasía de los oficinistas es el ruido del puerto: los barcos, como señala Foucault (2010), son la reserva de imaginación.

El espacio intermedio, sin embargo, sigue vacante; el mar es siempre extranjero, lejano o abstracto, una ubicación nominal, como las islas a las que conduce y los barcos que navegan por él. En *Los premios*, también de Julio Cortázar, el barco es una “probeta”, en términos de Eduardo Romano (1991), que reúne tipos representativos de diferentes sectores sociales escindidos del contexto político y, por lo tanto, de la referencia espacial.¹³² En *Libro de navíos y borrascas* (1982), Daniel Moyano construye una trama en base a las metáforas del exilio como navegación y la desaparición como naufragio. Desde la consciencia del género y de la falta de referentes locales para la literatura marítima, sin embargo, llama la atención sobre la materialidad del espacio del barco y del mar.¹³³ *La nave de los locos* (1984),

¹³² El planteo de Romano está en sintonía con la idea de “evasión” de Rivera (1974) que comenté en el capítulo anterior. A los barcos-idea que comento les aplica la misma salvedad: la distancia no tiene que ver con la separación de lo histórico, sino con la inmaterialidad del territorio. La diferencia entre poéticas no se vincula de manera unívoca con posicionamientos políticos ni implica un juicio de valor.

¹³³ Por ejemplo: “La historia ha tenido que empezar con lluvias postizas y casas prestadas, a causa de nuestra poca experiencia en migraciones” (Moyano, 2006: 45), “Estos no son temas para mí. Se trata de problemas que se cuecen en esa Europa que es Buenos Aires, y yo soy de La Rioja de allá, somos medio pastoriles, medio folklóricos” (272). Julio Premat (1990) señala que, además de la literatura extranjera de piratas y aventureros, Moyano toma los temas del barco, el mar y la navegación de Haroldo Conti como forma de homenaje (a pesar

de Cristina Peri-Rossi, trabaja la misma metáfora, pero profundiza el desarraigo de sus exiliados, que viajan “cientos de millas de mar en alguna dirección, este, oeste, norte o sur” (11) a bordo de un barco que es un microcosmos como el de Cortázar: “una réplica, una maqueta de otro mundo” (12).¹³⁴ Los barcos rioplatenses no navegan por ninguna parte: la aventura se ubica en el mar, pero fuera del espacio reconocible; la metáfora alude al contexto local, pero borra la materialidad del medio, que es irrelevante.

Fuera de lugar

Dos novelas de las últimas décadas proponen otra forma de hacerle lugar a los barcos en una literatura sin navegantes ni aventureros. *Un barco* (2017), de Laura Kogan, y *Hombres de mar* (2012), de Marcelo Constant, los imaginan en territorios concretos de los que el mar está ausente; son apariciones extrañas que articulan el tópico de la falta desde el absurdo. En ambas novelas, los personajes idean proyectos desmesurados en espacios que se les resisten. El barco que Eduardo construye en el *living* de una casa de barrio y el puerto que hace construir Salí Alí en Pastos Grandes, un pueblo de la Puna de Atacama, para esperar el retorno de los mares a su cauce ancestral son como el fantasma de una literatura de navegantes de la región. El episodio futuro ocurre en el cuento “Antes de antes” (*Noche cerrada, mar abierto*, 2018), de Juan Bautista Duizeide: la inundación cubre el campo, “como un deseo de algo ocurrido hace millones de años” (Duizeide, 2018: 147), funde el mar con la pampa por donde navega un barco que es una invitación al protagonista y a la literatura. El episodio, casi sobrenatural, no tiene detrás el gran proyecto que es central en estas otras novelas. Las dos operan como dice Domínguez que lo hace Sarmiento: “si la realidad no se acomodaba a sus planes, peor para la realidad” (2002a: 22); continúan la tradición local que empieza con él y sigue con Enrique en la Juncal.

Como el joven Juan Gonzaga, futuro capitán, que recibe el llamado del mar en “Antes de antes” primero por las historias de navegantes que le cuenta su abuela y después por el barco fantasma que navega en la llanura, Eduardo y Salí Alí sueñan con barcos por contacto con elementos que vienen de afuera. En *Hombres de mar*, el gusto por las aventuras se forma

de que insiste en la diferencia entre el río y el mar). En ese sentido, Moyano, ubicado en la tradición renovadora del regionalismo, formaría parte de la literatura rioplatense del río-mar, sin contradicción.

¹³⁴ Un abordaje del barco-metáfora puede encontrarse en Linhard (2009); una crítica a ese uso habitual, en Selnes (2003).

con los libros: Salí lee *Grandes exploradores de África*, de W. Stone, que le regala el padre, y los libros que dejan unos viajeros porteños que pasan por el pueblo camino hacia Chile. La difusión de esos “títulos insólitos para el desierto” (Constant, 2012: 25) provoca en el pueblo el mismo efecto que las aventuras en él: “De un día para otro, su tranquila existencia en Humahuaca se llenó de peligros” (24); los habitantes de Pastos Grandes se entusiasman con la aventura y discuten “el verdadero significado de palabras como proa, tiburón, barco, gaviota, carabela, océano, barlovento” (25). En *Un barco*, no se trata de la productividad de una idea fuera de lugar –el concepto de Schwarz (2000)–,¹³⁵ sino del acercamiento progresivo a la navegación, parecido al camino que lleva a Dechaide, en *Kanaka*, de los libros al mar. Para Eduardo, los barcos son

algo que había empezado como un entretenimiento menor, como un interés esporádico de lectura, de observación de imágenes, tanto como para diferenciar una fragata de una corbeta, un bergantín de una bombardera. Una curiosidad que le vino de las películas y de leer historias de navegantes, de explorar en enciclopedias y en la revista *Timonel*. (Kogan, 2017: 23)

Las dos novelas se tratan de formas de incorporación y apropiación de experiencias y prácticas extrañas: la construcción de un faro y un muelle en la Puna y de un barco dentro de una casa. Con la construcción ya en proceso, Eduardo asegura haber adoptado “una perspectiva terrestre” desde la que solo tardíamente “empezaba a intuir el encanto de echarse al mar” (Kogan, 2017: 31), lo que no sucede. De la misma manera, *Hombres de mar* termina sin que se revele si el mar efectivamente llegó a Pastos Grandes, renombrado Almirante Brown para apropiarse de su tradición marítima. La salida al mar, y la literatura que le corresponde, quedan pendientes.

El sentido de los proyectos parece agotarse en su ejecución, en la voluntad de contrariar las funciones convencionales de los espacios y sus habitantes. Eduardo no se aísla en el barco ni sale al mar, sino que cumple esos propósitos con el proceso de construcción: la “concentración extrema [y no el agua] lo separaba del mundo” (Kogan, 2017: 19). El proyecto desmesurado lo pone en línea con Sarmiento y los colonos de la Juncal. La actividad ocupa el período que va de la preparación del golpe de Estado en 1976 a la etapa previa a las elecciones de 1983. El barco también aísla del contexto, no mediante la omisión de *Los premios*, sino por la acción de los personajes. El trabajo en el barco le permite a Eduardo

¹³⁵ Ver la definición y adaptación de este contexto en la “Introducción” y en la conclusión de este capítulo.

pensar que “había eludido a medias el calvario en que se había convertido la vida en la ciudad y en el país, [...] se había distraído del declive del envejecimiento” (Kogan, 2017: 70). Amanda, una de las hijas, usa la metáfora del barco cuando escribe sobre la desaparición del novio de la hermana: –“Estamos todos en el mismo barco, qué sé yo...” (62). El que construye Eduardo, en cambio, es un objeto material que actúa la oposición o subversión individual, por lo que recién puede mostrarse durante la fiesta de la primavera previa a las elecciones: “el barco y su irrupción en la avenida tenía algo de zarpada clandestina al mismo tiempo que exhibición a espaldas del reglamento” (73).

El barco subversivo se integra a la tradición del *Mañana* que busca Oreste en *Mascaró, el cazador americano* (1975), de Haroldo Conti. Si bien es el Boga, en *Sudeste*, quien sueña con construir un barco, el suyo está pensado en y para la zona del río que habita y conoce muy bien. El de Eduardo, en cambio, se parece al *Mañana* porque es un ideal que existe de manera independiente de cualquier condicionamiento. Sin embargo, mientras este es una de las formas de lo colectivo que propone la novela, junto con el circo y la guerrita, el barco de Eduardo Quesada es un repliegue individual frente al golpe. No incluye a otros –la familia lo rechaza o lo tolera a medias– y no propone una salida: ni política ni al agua. Al final de la novela, Eduardo no sabe si el barco que avanza por la calle como una carroza más va a poder navegar en un río en el que “no se concebía aún” (Kogan, 2017: 76) y su esposa, cuya perspectiva domina las últimas líneas, tiene la certeza de su regreso inmediato. En *Un barco*, el fracaso de los proyectos colectivos y militantes, en los que se enmarca *Mascaró*, es un presupuesto, como la vuelta de Eduardo al “horror de la vida real” (77).

Por otra parte, el barco de la novela de Conti, como los mencionados al comienzo de esta sección, es una forma ideal; está mucho menos ligado al territorio y a la navegación que las embarcaciones menores de otros textos del escritor. La imposibilidad de verlo desde el pueblo de Arenales y de ver el pueblo desde el barco borra la inscripción de ambos en el espacio. Al principio y al final, el *Mañana* es “ese gran barco que navega en su cabeza” (Conti, 2006: 14); a bordo, “[e]l espacio se reduce al barco” (72) porque el paisaje exterior es invisible; en todo momento, una metáfora: “Se navega el día” (27), “La vida es una entera travesía, se erraba desde el nacimiento” (63), “La vida es un barco más o menos bonito” (63). El de la novela de Kogan, en cambio, admite la lectura metafórica pesimista, pero su

materialidad es disruptiva de las limitaciones del espacio: un barco tiene lugar adentro de una casa y en la literatura rioplatense.

Hombres de mar puede leerse en clave regionalista por la función central que le atribuye al espacio, ubicado, además, “tierra adentro”, que es el ámbito convencional de esta literatura. El segundo capítulo empieza con la descripción geográfica: “Al pie del Nevado del Indio se encuentra Pastos Grandes, que se interrumpe como un acantilado, en una meseta más de 4000 metros de altura en medio de la Cordillera de los Andes” (Constant, 2012: 9). El territorio es el eje del conflicto: el problema para los personajes y para la inclusión de la novela en la literatura del río-mar es la inadecuación entre el proyecto y la región. Sin embargo, Salí Alí vaticina la catástrofe natural futura por la continuidad o la paridad entre el desierto y el mar que usaron los viajeros ingleses para dar cuenta de la llanura, los románticos argentinos para inventarle una literatura y para comprender el mar e incluso Haroldo Conti para poner a la par las formas de organización de los dos ámbitos. En *Mascaró*, “los médanos configuran otro mar” (Conti, 2009: 44) y este es “una llanura de pequeños huecos que saltan de un lado a otro” (71), cuando está calmo, y tiene olas que son montañas, “abismos que se transportaban de un lado a otro, sombrías pendientes que se empinaban alrededor del barco” (61), cuando hay tormenta.

Salí Alí usa ese repositorio textual como los viajeros y los románticos, para comprender y explicar qué es el mar: “como un desierto de agua. Es hermoso y más grande que el salar –respondió, advirtiendo que nunca lo había visto realmente” (Constant, 2012: 32). Las láminas de *El faro del fin del mundo*, de Verne, le sirven de ilustración: el mar es la imagen de una geografía distante aprendida en la literatura extranjera. En el pueblo, todas las novedades vienen de afuera: los libros, la maestra, las prostitutas y los “tramposos de toda laya” (15), que recuerdan a los gitanos de Macondo, así como la configuración del pueblo en torno de la Alto Cándor Gold Mining remite a los pueblos de esas novelas entre las que también se ha querido incluir *Mascaró*.

El mar, como todo lo que viene de afuera, rompe el orden cerrado del pueblo. El anuncio de que el cambio de órbita de un cometa va a provocar que los mares vuelvan al cauce original que le atribuye la teoría según la cual la Puna de Atacama habría sido un inmenso mar hace millones de años es una noticia publicada en *Le Figaro* de París y reproducida en el diario local, *El siglo ilustrado* con el título “La revolución en el mar”. Lo

revolucionario en la novela es el proyecto desmesurado de transformar la geografía: “Si el mar se resistía a llegar, él, con sus propias manos, lo arrastraría hasta Pastos Grandes” (Constant, 2012: 26). Como Enrique en la Juncal, pretende participar de un proceso que corresponde a la naturaleza. La subversión consiste en la inversión causal: “No hay mar sin puerto y no hay puerto sin faro” (113); por lo tanto, construirlos produciría el fenómeno. La catástrofe natural que se anuncia, como la que sucede en “Antes de antes”, es lo contrario de la sequía que imaginan las novelas fluviales *Kanaka* y *El ojo y la flor*. La tradición desmesurada produce un puerto con muelle y faro en el desierto, donde también son necesarios los puntos de referencia para orientarse en la inmensidad.

Trasladadas a un territorio impropio, fuera de lugar, las novelas de aventuras y otros textos extranjeros producen algo nuevo. Soñar con barcos –el que busca Oreste, el que construye Enrique Quesada, los que van a llegar por el mar de la inundación– es una forma de proyectar el ideal. Estos barcos no son utopías ni heterotopías porque no se pueden habitar ni cumplen con la ventaja que les atribuyen sus teóricos: no son “un trozo de espacio flotante” (Foucault, 2010: 32) ni hacen “de la movilidad su destino” (Silvestri, 2015: 26). Cuando lo saca de la casa, Eduardo remolca el barco por el desfile, no lo aborda ni navega. Los de Pastos Grandes son una promesa que no llega a verse. Sin embargo, en las dos novelas producen la felicidad de las heterotopías de Silvestri, continúan las esperanzas que Alberdi y Sarmiento depositaban en la navegabilidad de los ríos de la cuenca del Plata y son la reserva de imaginación, que Foucault (2010) pone a la par de su importancia económica. Si “[e]n las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la policía a los corsarios” (32), la literatura rioplatense del río-mar sueña e inventa los barcos que le faltan a su tradición literaria regional. El género es uno más de los proyectos desmesurados y tiene el mismo punto de partida que los de Enrique y Salí, la lectura productiva de una tradición fuera de lugar.

Orillas y puertos

Así como en estas novelas los barcos no llegan a navegar porque se quedan en una etapa anterior del proyecto que les da origen, otra serie de textos los ubica en el tiempo

posterior a la navegación, anclados en puertos y astilleros o encallados en la playa.¹³⁶ En *Crónicas con fondo de agua*, Duizeide (2010) toma estos barcos detenidos como prueba de un mundo deteriorado por las condiciones económicas y la voluntad política de los sucesivos gobiernos desde el Proceso de Reorganización Nacional. La primera sección del libro está precedida por una introducción en la que el cronista atribuye la pérdida del río como recurso natural a las mismas causas. La pregunta que se hace podría encabezar también algunas de las crónicas: “¿Escribo entonces acerca de cosas muertas en una lengua moribunda?” (Duizeide, 2010: 9). El *Cormorán* hundido en la costa de Berisso, por ejemplo, le sirve para contar la historia del Yatch Club, que abarca unas cuantas décadas de la historia nacional con la que está tramada; el astillero Río Santiago, en las voces de sus trabajadores, cuenta el apogeo y caída de la empresa y, sobre todo, la experiencia de organización y resistencia. Duizeide amplía el mismo diagnóstico en el ensayo “Escrito sobre el agua”: las políticas neoliberales que se implementaron desde la última dictadura militar liquidaron toda la actividad relacionada con la navegación: el astillero Río Santiago, la pesca y los barcos de bandera nacional.

Si el mismo autor atribuye la expansión de la literatura marítima anglosajona a la importancia política y económica del mar, en el recorrido histórico se podría leer una explicación determinista de su ausencia en el Río de la Plata. Sin embargo, Duizeide propone una reparación literaria del “mal nacional” que señala en los ensayos. La respuesta a la pregunta citada en el párrafo anterior, “Quizás” (Duizeide, 2010: 9), deja tácito que las cosas muertas, como las ruinas, cuentan historias porque permiten reconstruir el pasado. Las crónicas se tejen en torno de los barcos detenidos. A mitad del siglo XIX, en el relato de sus *Viajes*, Sarmiento ilustra el estancamiento nacional con la imagen de los barcos amarrados en el Plata como caballos en la pampa. Sin embargo, encontraba en el agua, improductiva en lo económico, la reserva estética nacional. A mitad del XX, *El astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti, cuenta cómo Larsen hace de “ese astillero en ruinas, la grandeza y decadencia de Jeremías Petrus” (Onetti, 2007: 13), su “refugio final desesperanzado y absurdo” (34). El deterioro corresponde a alguna debacle similar, aunque imaginaria y anterior a las que

¹³⁶ El puerto es un ámbito más frecuente en la literatura argentina a partir de la línea que se puede trazar de H. P. Blomberg a la poesía de Raúl González Tuñón y el tango, por ejemplo. Acá la función del puerto es diferente, es menos un espacio en sí mismo que un punto de vista desde donde ver el mar y la vida a bordo. El registro, por otra parte, tiende a la aventura más que a la nostalgia.

denuncia Duizeide. En el XXI, su proyecto literario, en línea con las empresas desmesuradas de ambos, rescata e inventa, en la literatura rioplatense, los barcos que tan necesarios considera Foucault para la imaginación de las sociedades.

Desde la otra orilla del río, Carlos María Domínguez se ocupa de barcos detenidos pero activos en el libro de no ficción *Las puertas de la tierra. La escena de acero de los puertos y los marinos uruguayos* (2007). El cronista esquivo la devastación de la actividad náutica que señala Duizeide al volverse a esa reserva de los valores del pasado que es Uruguay, donde los prácticos lograron resistir las medidas de desregulación de la actividad de la década del 90, similares a las que en la Argentina cambiaron radicalmente el sistema. El puerto de Montevideo introduce una variación en el tópico de la falta; no se trata de lo que no existe sino de lo que no se ve. El libro comienza con la vista convencional del puerto de Montevideo, tomada de Torres García, que antes puse a la par de la que figura en *La casa de papel*, pero propone ir más allá de la imagen; un desplazamiento en el espacio antes que un cambio en la convención. Todas las crónicas de Carlos María Domínguez comparten el propósito de revelar la realidad de los espacios marginales y de los sujetos que los habitan; una forma específica del objetivo del género, que consiste en mostrar lo oculto. El puerto visto y contado por sus trabajadores es lo que no se ve, por oposición al puerto como paisaje en el horizonte de la ciudad. “Los habitantes de Montevideo suelen ver desde la rambla grandes buques detenidos a pocas millas de la costa, tal si un demonio hubiera levantado edificios de diez pisos en el agua” (Domínguez, 2007b: 12). La tarea del cronista es cambiar la perspectiva, salir por “las puertas de la tierra” para ir a buscar las voces de los trabajadores que Duizeide (2017) considera ausentes de la narrativa con mar del Río de la Plata.

Domínguez disputa con la mirada literaria sobre el río apropiándose de la voz de los prácticos, que reemplaza la experiencia de primera mano en la construcción de la autoridad narrativa. El Río de la Plata es un “engaño” (Domínguez, 2007b: 18), cuya “apariencia sin orillas esconde el mísero curso por donde puede navegar un barco” (20). “Sin orillas” es el río que ve Saer desde el avión y la costanera; desde los barcos en el puerto, el río es profundidad y movimiento, territorio más allá del paisaje. Los peligros del espacio, a los que se refieren los prácticos, son la historia anterior, lo que no se ve en las ruinas sobre las que escribe Duizeide: “los capitanes temen a la proximidad de la tierra antes que al horizonte marino porque es en las costas donde los barcos encallan y se pierden”, explica Domínguez

(2007b: 11);¹³⁷ “[s]i nuestra costa es un cementerio de barcos, por algo es” (96), uno de los prácticos entrevistados. Las ruinas de los barcos no son objeto estético, como para el romanticismo o el gótico marítimo que analiza Cohen (2014; 2017); en este contexto –la orilla, el Río de la Plata– son la parte visible de los problemas estructurales que denuncian las crónicas.

El río establece las condiciones materiales de un trabajo expuesto a sus peligros; el practicante es uno de los “oficios terribles” sobre los que escribía Domínguez en la revista *Crisis*.¹³⁸ En la nota “Acá el libro es uno” (*Crisis* n°33), que continuó la serie, los testimonios del marinero y el remolcador anticipan la concepción del oficio que se despliega en este libro, una peligrosidad que Domínguez expresa como contradicción: “son los prácticos ‘la confiabilidad personificada’ para los barcos, pero se diría que cargan su tonelaje en las espaldas” (Domínguez, 2007b: 157). La crónica de Rodolfo Walsh “Magos de agua dulce” comparte la fascinación frente a un trabajo poco conocido y la denuncia de sus condiciones.¹³⁹ Por un lado, da cuenta de la inadecuación del puerto de Buenos Aires frente a las demandas de las grandes empresas navieras y del destino de los barcos anclados, ya perdidos para la navegación, dañados por el salitre, cubiertos de mejillones y convertidos en albergue de pilotos y prefecturianos. Por otro, produce el reencantamiento de ese mundo en ruinas: los prácticos son magos porque realizan una “especie de operación mágica que les permite navegar en seco” (Walsh, 2007a: 278). Incluso en el puerto, el trabajo en los barcos tiene el matiz heroico y de aventuras propio de la literatura del mar.

El tono del libro de Domínguez está marcado por la combinación de la dedicatoria “en memoria” de dos capitanes y el epígrafe de Joseph Conrad; un cruce entre el oficio terrible y la fascinación que lo transforma en literatura. Las crónicas enlazan con la ficción de Domínguez. Como sucede entre *Escritos en el agua* y *Tres muescas en mi carabina*, la relación es más notoria en los espacios, tópicos y personajes compartidos que en la interdependencia formal, que Ana María Amar Sánchez (2008) le atribuye a la relación entre la ficción y no-ficción de Walsh y Poniatowska. “Una conversación honesta”, el último

¹³⁷ Los capitanes parecen citar a Conrad, que en “Geography and some explorers” dice que prefiere la tempestad a las aguas quietas, que son “a prison house for incautious caravels and a place of torture for their crews” (1924: 248).

¹³⁸ Ver capítulo 2.

¹³⁹ Publicada en la revista *Panorama* n°55 de diciembre de 1967.

cuento de *Mares baldíos*, se desprende de la anécdota que relata uno de los prácticos en *Las puertas de la tierra*: en un barco ruso, un marinero irrumpe en el camarote del jefe de máquinas con una botella de grapa, desesperado por una conversación que sucede a pesar de que los interlocutores no hablan el mismo idioma. “Me guardo el cuento como un diamante en bruto”, remata Domínguez (2007b: 95) en la crónica; en el cuento, agrega el contenido de la conversación, las confesiones que cada uno le hace al otro, “como si arrojara sus secretos a la basura” (2014: 172), y una aventura conjunta.

La interdependencia formal es menos evidente, pero puede encontrarse en algunos rasgos estructurales que, como los espacios y personajes, pasan de la crónica a la ficción y no al revés. La frase de la historia como “diamante en bruto” aparece inmediatamente después de una referencia que Domínguez hace a Conrad para preguntarse por “el destino del mar en la literatura, ahora que la revolución tecnológica parece acabar con su aventura” (2007b: 95). Las crónicas se escriben sobre un fondo de literatura del mar; la búsqueda de la experiencia no excluye el recurso erudito. La pregunta por la aventura viene de la modernización de la *literature of the sea* que llevan adelante escritores como Conrad y Melville frente a la tecnificación de la navegación. Domínguez responde en la voz del práctico que lo “saca del error” (95) porque demuestra que lo que sucede dentro del barco anclado en el puerto permite narrar historias de navegantes, incluso aventuras, en los “mares baldíos” de la región de la falta. La crónica le agrega un espacio al género y caracteriza la posición enunciativa de Domínguez, que no es un navegante —como Conrad o Duizeide—, pero tampoco escribe desde los libros, sino que se apropia de la experiencia de los otros. Esta superposición, propia del género crónica, se traslada a la figura de autor de ficción. Domínguez no solo completa los baches y une las puntas sueltas del relato de lo real, sino que aprende de sus interlocutores.

Los cuatro cuentos de navegantes reunidos en *Mares baldíos* integran los nombres, los datos técnicos, las formas de vida cotidiana y la organización social a bordo a los que aluden los protagonistas de las crónicas. La atención al trabajo es un rasgo de la *literature of the sea* con el que, según Philbrick (1961; 1989) y Cohen (2010), Cooper logra la precisión y autenticidad que lo diferencian del color local de sus antecedentes ingleses. El conocimiento de Domínguez no resulta de la experiencia de primera mano, sino de la relación entre los géneros que forman parte de su proyecto literario. Del mismo modo en que cuestiona las representaciones convencionales del Río de la Plata desde el saber de los habitantes de

sus orillas, con el de los prácticos construye la forma literaria para narrar el interior de los barcos; establece un lugar de enunciación local para su literatura de navegantes que se desmarca del uso metafórico y del modelo importado.

El contagio entre crónica y ficción se produce en los personajes y espacios y en la forma narrativa. La apropiación literaria del relato de vida en primera persona y el traslado de la oralidad a la escritura, que caracterizan a las crónicas, pasa a la ficción como el montaje de voces y relatos que describí en las novelas. En los cuentos de navegantes de *Mares baldíos*, los trabajadores de los barcos son narradores. Si a los entrevistados de las crónicas, como a los bibliófilos de *La casa de papel*, los fuerza a hablar el cronista-investigador, estos otros lo hacen porque son depositarios de una experiencia y responsables de su transmisión, como Andersen en *Tres muescas en mi carabina*. De acuerdo con Hester Blum (2010) y Cesare Casarino (2002), el tipo de práctica narrativa a la que me referí a través de “El narrador” de Benjamin tiene una forma específica en la *literature of the sea* porque los marinos, a diferencia de otros trabajadores, disponen de tiempo para leer y contar historias. Salvo “La trampa de arena”, en que el narrador indaga la historia de un barco a partir de las ruinas y los relatos de otros,¹⁴⁰ los cuentos de navegantes de *Mares baldíos* están protagonizados por marinos narradores que establecen entre las dos prácticas una relación diferente a la de Andersen. Si él tiene historias que contar porque conoce realidades distantes, estos cuentan historias porque, después del fin de la navegación, tienen el tiempo para hacerlo. La ficción de Domínguez distribuye las dos prácticas narrativas que reconoce Benjamin, los navegantes que trabajan a bordo y los que están retirados en tierra.

En “Una conversación honesta” las confesiones son incomprensibles para los interlocutores, pero ocupan su tiempo y el espacio textual del cuento. En “Combustión”, Wilson Gari le cuenta su historia al narrador porque “le permitía volver a un episodio sepultado bajo la excusa que había repetido hasta el hartazgo” (Domínguez, 2014: 20). En los dos cuentos, la situación narrativa que enmarca el relato define sus condiciones de posibilidad. En el primero, una noche en el camarote del jefe de máquinas del *Fidji* frente a una botella de grapa; en el segundo, un bar de la rambla de Montevideo frente a una cerveza.

¹⁴⁰ El procedimiento es el mismo de *Tres muescas en mi carabina* y *La costa ciega*, aunque acotado a las dimensiones del cuento: “De lo que me contó en sucesivas conversaciones digo lo que importa y lo que deduje de los huecos del relato” (Domínguez, 2014: 94).

Las historias son aventuras o hazañas a bordo que contienen un secreto –un error o un crimen– que los narradores nunca contaron antes.

“Mancuso” comparte esta estructura tomada de la *nouvelle*, que en este caso gira en torno del marino que le da nombre al cuento. La situación narrativa, que falta de la trama, está incluida como su fuente: “se tejieron muchas conjeturas y hasta una leyenda con los pocos datos reunidos [...]. Nada que los hombres que repitieron en las mesas de los bares los rumores de otros bares hubiesen presenciado o llegado a verificar” (62). Toda la ficción de Domínguez es una variación sobre esa forma narrativa –relatos superpuestos que dejan espacios en blanco– y las escenas que genera su construcción, que se modifican según la materia de la historia. En los cuentos de navegantes, los bares del puerto y los espacios de sociabilidad dentro del barco ocupan el lugar de la mesa familiar y los bares y espacios de reunión de los pueblos de *Tres muescas en mi carabina* y *La costa ciega*.

El protagonista de “Mancuso” se define como narrador, igual que Andersen en la novela y en el cuento “Delta” de *Mares baldíos*:

en el bar de Antonio le había oído contar sus rescates, contento de tener a los hombres de traje –despachantes, cambistas, agentes navieros–, pendientes de unas palabras que le quitaban el mameluco, la facha de viejo trabajador portuario, y lo convertían en el héroe de innumerables historias de cascos hundidos, mareas y situaciones desesperadas. (Domínguez, 2014: 51)

No hay narrador sin experiencia ni aventura sin narrador. La particularidad de esta literatura del río-mar es la materia de la que están hechas las historias, que no siguen la estructura clásica que señala Duizeide –el viaje del centro a la periferia– ni su versión alternativa –el viaje entre periferias. Las aventuras de los cuentos de Domínguez se desvinculan del viaje. Los barcos de “Combustión” y “Una conversación honesta” navegan, pero lo que se cuenta no son los hechos de los que participan, sino lo que sucede adentro, en la práctica cotidiana. En el primero, un petrolero se incendia tras sufrir el impacto de 12 misiles durante la Guerra del Golfo. La afirmación de que “El *Skena* semejava una fortaleza en medio del mar” (Domínguez, 2014: 25) resume el funcionamiento de un cuento en el que no importa la acción bélica, sino que la situación extrema produzca un período excepcional durante el que se disuelven las jerarquías y las normas habituales dentro del barco. La aventura consiste en el control de la situación que ejerce Gari tras establecer su autoridad matando a un marinero desobediente, lo que demuestra la virtud del marino que caracteriza al género. En el segundo,

los dos personajes vinculados por la conversación imposible arrojan a un polizón por la borda porque el hallazgo delataría su propia falta de conducta, pero también porque es el procedimiento habitual; suman un secreto compartido a los que cuentan sin entenderse, construyen una relación que es producto del encierro y de la situación excepcional en la que no rigen las leyes de tierra ni la jerarquía del barco, que debería apartarlos.

El acontecimiento extraordinario (*remarkable occurrence*), que incluye situaciones extremas y períodos excepcionales como estos, es el recurso propio de la *literature of the sea* (Cohen, 2010) para contar aventuras. En estos cuentos no hay nada por fuera del orden cerrado del barco. Por eso, su particularidad es la construcción en torno de eso que el aislamiento de la embarcación vuelve inaccesible si no media el relato de experiencia de sus protagonistas. En “Mancuso”, el secreto genera una estructura tipo *nouvelle*, según la entiende Piglia (2019), porque nunca se revela lo que solo conoce el personaje del título, quien, a su vez, desaparece sin dejar rastro. Un vacío cubre al otro y los palos del barco hundido, sus ruinas, se convierten en el iceberg de Hemingway, el detalle visible de un todo mayor que nunca aparece: “en días claros pueden distinguirse desde la rambla de Montevideo sin que nadie sospeche lo que ocultan” (Domínguez, 2014: 64).

Alrededor de los barcos detenidos circulan historias que explican esta forma de excepcionalidad: los intereses que se anudan en torno del *Coatham* son el secreto que intuye el narrador de “La trampa de arena” cuando ve el barco amarrado en el astillero. Los cuentos no se ocupan de la historia de la decadencia, sino de la aventura de intentar evitarla; que es la estructura de la *literature of the sea* según Cohen (2010: 169): la resolución de situaciones peligrosas a través del conjunto de habilidades al que llama *craft*. Los cuentos introducen, en esta trama genérica, prácticas diferentes a las de los marinos y prácticos de los otros textos. En “Mancuso”, los rescatistas, que tratan de salvar el barco y la carga a comisión del beneficio de sus dueños, y los pescadores, que roban todo lo que pueden mientras el barco pasa del orden de la productividad al de las ruinas. “La trampa de arena” da cuenta del régimen laboral que obliga al maquinista, el capitán y dos marineros a permanecer a bordo del barco encallado para prevenir accidentes. Esto es parte de lo que Domínguez aprende en la escritura de sus crónicas –de *Escritos en el agua*, en el último caso– y otra forma de narrar las ruinas de los barcos hundidos. Si la historia del *Francia*, tal como la resume el cuento, está marcada por momentos de detención, la narración de la situación excepcional en que se

deshacen las jerarquías y se desata la violencia entre los marinos es una forma de representación opuesta a la que hacen los pintores de La Boca cuando está amarrado ahí. El cuento construye una aventura con el mismo objeto, el barco quieto, en el que esos "cuervos de los barcos" ven una "pintoresca ruina" (Domínguez, 2014: 90).

La diferencia entre ambas representaciones son las voces y los conocimientos de los protagonistas; la mirada profesional, aunque sea de segunda mano. En estos dos cuentos, como en los anteriores, eso significa que el foco está puesto en el trabajo de quienes intervienen en la vida y muerte de los barcos. "Mancuso" y "La trampa de arena" se distinguen de los otros porque son específicos del espacio rioplatense. Si bien en "Combustión", Gari cuenta su historia en un bar de la rambla de Montevideo, los hechos tienen lugar mar adentro. En estos, en cambio, los barcos son víctimas de ese "infierno" o "trampa de los navegantes" sobre el que Domínguez insiste en los dos libros de crónicas, un espacio terrible en el que se desarrollan los oficios terribles. El *Coatham* del primero está hundido en el canal del Este y el *Francia* del segundo, en el Canal del Infierno, ambos a la salida del puerto de Montevideo. Al menos accidentalmente, la distribución espacial de los cuentos de Domínguez coincide con el diagnóstico de Duizeide: no hay navegación en el Río de la Plata. Sin embargo, la literatura de navegantes se escribe a partir de sus rastros, sean ruinas o relatos del pasado.

Esa alternancia recorre la primera novela de Juan Bautista Duizeide, que transcurre, como su nombre lo indica, *En la orilla* (2005). En el capítulo anterior postulé *Kanaka* como novela de comienzos, en el sentido de Said (1985), porque en ella se puede reconstruir la intención inicial del proyecto literario e incluso de toda la literatura rioplatense del río-mar. Esta novela, en cambio, debería situarse en un momento anterior, preparatorio de la salida al mar que *Kanaka* pone en escena. *En la orilla*, que cuenta la historia familiar de los Pierresteguy desde el abuelo Juan al nieto del mismo nombre, hace un catálogo de todos los usos y sentidos de la orilla. La definición le pertenece al último Juan del linaje: "Donde los grandes constataban un límite, una extensión de tregua donde clavar sus sombrillas y tenderse al sol dos meses por año, él descubría huellas, indicios" (Duizeide, 2005: 107). Sin embargo, además de territorio de aventura infantil y de vacaciones –la playa–, la orilla es el puerto donde don Vicente, el bisabuelo por parte materna, ejerce como práctico; donde el hermano del primer Juan, Rafael, trabaja en la zafra del tiburón y la merluza; donde la abuela Emelia

sostiene el hotel familiar en el que su hermana Clara se divierte con los marineros que llegan al puerto. La orilla es ciudad balnearia y puerto, vistos ambos, como luego la navegación, del lado de sus trabajadores: ni turistas ni pasajeros protagonizan las novelas de Duizeide, literatura territorializada que se narra desde el conocimiento situado.

La orilla también es zona de naufragios. La historia de la familia transcurre en una zona habitual en la literatura de Duizeide, entre las ciudades de Necochea y Quequén, fundada, según Vicente, “sobre el casco de un velero vencido por el viento” (Duizeide, 2005: 19). Las ruinas de los barcos encallados son un elemento clave de los recorridos de los personajes con que se construye el espacio de la novela. La costa jalonada por los restos del pasado conecta las dos ciudades que separa el río Quequén. Vicente desde la lancha, Clara desde la bicicleta, Juan Pierresteguy nieto en sus paseos por la orilla narran sus itinerarios como enumeraciones a las que se suman nombres a medida que pasan las generaciones: *Montepasubio*, *Chaco*, *Luciana II*, *Esito*, *Westbury*, *Laura*, *Congo Maru*, *Tara*, *Caiman Caribe*. Los barcos miden el espacio y el tiempo, no solo por los naufragios que se agregan, sino por el avance de su deterioro: “Ya entonces el barco no era barco, sino cadáver, un cadáver lozano. Hoy, todavía ahí, es –disolviéndose, entregándose– esqueleto a flor del último oleaje, guarida de gaviotas” (157).

Como los de *Mares baldíos*, los barcos encallados cuentan historias. En uno de sus recorridos, el último de los Juanes hace una breve reseña de cada uno: “La costa entera sembrada de esquirlas que florecían a veces en relatos, en epitafios confusos, otras” (Duizeide, 2005: 108); en el puerto, Clara ve “vestigios de cuando desde aquí salía trigo para todo el mundo [...]. Ahora todo era abandono y agua sublevada” (90). En la sección III del libro, que se llama “Naufragios”, se acumulan los otros restos que arrastra el agua junto con su historia: una ballena muerta y el ahogado de manos y pies atados con alambre que delata un clima político del que la ciudad no habla.

Ruinas y naufragios para reconstruir el pasado. El futuro de la familia, en cambio, no es lo que devuelve el mar sino lo que sale en su búsqueda: la formación del nieto como navegante. El proceso comparte varios puntos con las anécdotas y elementos biográficos con que Duizeide construye su figura autoral: el hotel familiar y algunos de sus episodios –la recepción de los contingentes de niños mientras Perón estuvo al frente de la Secretaría de Bienestar Social, la requisa durante la última dictadura–, la visita a un barco de Puerto

Quequén con el abuelo, la Escuela de Náutica, los buques en los que trabaja y los libros que lo acompañan en el camarote.¹⁴¹

La literatura anticipa el deseo de navegación, como le ocurre a Dechaide en *Kanaka*, a Eduardo y a Salí Alí. Las aventuras de los libros atraviesan la historia familiar, desde la disputa Verne-Salgari que, en la generación de los abuelos, ocupa a los hermanos Rafael y Juan –que declara que “a mí la navegación no me interesa más que en las novelas de Julio Verne” (Duizeide, 2005: 23)– hasta el ejemplar de *Moby Dick* marcado por Juan con el que su madre entiende la vocación del hijo que ya está embarcado. La formación de este navegante, que es el último eslabón de la cadena familiar, empieza con las historias de Salgari contadas por el tío Rafael, que lo proyectan hacia el futuro: “Él se siente entonces a bordo de un petrolero que arriba, rodeado por jirones de la niebla, surcando un verde como no conocen los habitantes de tierra firme, a una bahía al norte de la Tierra de Fuego” (Duizeide, 2005: 101). Si el pasaje de Dechaide de los salones a la aventura se organiza como una enumeración, los distintos tiempos de la biografía de este navegante se superponen en una escena: “Los remolcadores ya lo arrastran río abajo, hacia el mar. Desde su puesto, avista la casa de la infancia, cercana al mar, inalcanzable ahora. En el camarote lo esperan, para el tiempo del descanso, los libros, los libros de siempre” (102). El proyecto literario se define por la circulación entre la ciudad costera, el río y el mar, que recortan el territorio de la literatura rioplatense del río-mar, y los libros, que contienen la tradición literaria con la que dialoga. La serie de referencias literarias incluye las aventuras que lee Juan en su infancia y las novelas de Conti, que aparecen en un episodio de expurgación de la biblioteca durante la última dictadura militar argentina.¹⁴²

¹⁴¹ Algunos de estos episodios constan en el capítulo “Mares y libros” de *Crónicas con fondo de agua*. Otros se encuentran en entrevistas, testimonios en diferentes medios y en las publicaciones de Facebook. Ver especialmente la publicación autobiográfica en *La Agenda* (<https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/189369716580/en-el-nombre-de-la-tormenta?fbclid=IwAR0VG0RWYwAOT1C95f50DnsyAwjAcFWBnSnF6aE1EurnkIbi4yaRZRQ25D4>) que reproduce, con mínimas variaciones, un fragmento de la novela. La coincidencia entre la ficción y la biografía articulada por los autores define lo que se denomina autoficción (ver cap. 1, n.21). No me adentro en esta línea de análisis porque se trata de un único texto en la carrera de Duizeide, quien realiza una construcción más relevante de su figura de autor fuera de la ficción.

¹⁴² La escena recuerda el capítulo 6 del *Quijote*, en el que se ha leído la propuesta de un canon y la exhibición de las fuentes de las que se nutre la novela. Romera (2005) propone que el episodio preserva del olvido los textos mencionados. De Diego (2009) lee la misma proyección en el robo a la biblioteca de *El juguete rabioso*, de Arlt. En la novela, Conti aparece también en una referencia a la isla Paulino: “como un monstruo verde y amarillo echado allá por la banda de estribor con medio lomo fuera del agua, la brisa les acercaba un perfume a uva Isabela, a vino de la costa, a brindis de isleños” (Duizeide, 2005: 151).

La historia de Juan coincide con el relato autobiográfico discontinuo que hace Duizeide y con el itinerario espacial del personaje con que Claudia Aboaf lo recrea en *El ojo y la flor*. Además de algunos elementos que ya comenté en el capítulo 2, en relación con su arraigo territorial en el Delta, la novela reconstruye el trayecto de Bautista “del mar al río” (Aboaf, 2019: 85) –del nacimiento en Mar del Plata al Liceo Naval– y de regreso a Mar del Plata en el marco de la crisis ambiental de la región. El cierre del círculo lo convierte en una figura capaz de integrar todos esos espacios en una región literaria, como “El regreso de Anaconda”, de Quiroga, para Silvestri (2018), o *El río*, de Debora Mundani: “Bautista no había sido un contrincante del río o el mar. Atravesó durante años, ida y vuelta, la frontera invisible de agua dulce a salada en buques mercantes” (Aboaf, 2019: 112). La ficcionalización del escritor en esta novela construye la red intelectual que incluye a ambos escritores. En relación con el proyecto literario de Duizeide, forma parte de la objetivación con que otros participantes del campo intervienen en su definición, de acuerdo con Bourdieu (2002). La ficción funciona de la misma manera que la crítica y el público. *El ojo y la flor* confirma la figura de autor, a la vez que define el modo en que el otro escritor representa el territorio y construye la región para, desde allí, exponer y validar el lugar de su autora en el campo.¹⁴³

El lugar de la familia Pierresteguy “en la orilla” en este relato preparatorio de la salida al mar del nieto en la novela y del escritor en su proyecto, hace de la novela una forma diferente de comenzar. Si, en *Kanaka*, el personaje detenido entre navegaciones en una orilla del Río de la Plata marca el desplazamiento que define una literatura de navegantes de la región, esta novela conecta algunos de sus espacios reconocibles con la tradición de la literatura de aventuras que produce el deseo de navegación del personaje que se asimila a la figura autoral. En un artículo que recorre algunos textos clave del proyecto literario de Duizeide, Adrián Ferrero (2018) postula *En la orilla* como novela de comienzos, *Kanaka* como novela de iniciación, que entronca con el resto de la obra y con la tradición que el escritor arma a lo largo de ella, y la compilación de relatos *Confín* como principio

¹⁴³ Soledad Martínez Zuccardi (2020) trabaja un procedimiento similar de recepción del proyecto creador y definición de una poética a partir de la representación de Elvira Orpheé en *Pretérito perfecto*, de Hugo Foguet. La relación es inversa puesto que Foguet construye su lugar en la literatura tucumana a través del rechazo del personaje. Martínez Zuccardi comprueba la ficcionalización por los puntos de contacto entre el personaje y los datos biográficos, igual que en la autoficción.

cronológico porque recoge el primer cuento.¹⁴⁴ En el marco de esta lectura de los textos como conjunto, propongo usar los mismos elementos, pero invertir la clasificación: *En la orilla* es la novela de iniciación porque cuenta la formación del navegante y *Kanaka*, el comienzo del proyecto literario del escritor de literatura rioplatense del río-mar.¹⁴⁵

Salir al mar

Los múltiples comienzos y asedios a la orilla y los barcos parecen confirmar la dificultad de la literatura rioplatense para narrar la navegación. Más allá de las causas literarias, políticas y culturales que le atribuyen las versiones que condenseo bajo el rótulo “tópico de la falta”, el límite es productivo en términos literarios. Una de las hipótesis de esta investigación es que los textos diseñan estrategias para acceder al río-mar, que es la zona no explorada de la región, especialmente en su porción más alejada de la tierra. Además de la guerra y las vacaciones, que menciona Duizeide (2017), el espacio remite a la literatura porque es uno de los escenarios privilegiados de las novelas de aventuras que figuran en la formación de generaciones de lectores y escritores. La referencia a esos materiales es una de las estrategias que despliega la literatura rioplatense del río-mar. A través de prácticas intertextuales que van de la alusión a la reescritura, el espacio y los géneros que lo representan ingresan al sistema literario para construir las condiciones de recepción de los textos.

En el capítulo anterior, leí las novelas isleñas de Carlos María Domínguez y Juan Bautista Duizeide en relación con las utopías y robinsonadas, que forman el repositorio de ficciones sobre las islas, y con algunos autores en particular, como Haroldo Conti o Melville, que consideré en términos de los que Said (1985) llama afiliación. En este caso, la relación es más precisa que en el primer caso y menos personal que en el segundo, puesto que la

¹⁴⁴ Si las primeras dos formas del principio –comienzo/iniciación– retoman posibilidades contenidas en Said (1985) y Premat (2018), el inicio cronológico está más cerca del ejercicio que hace Ángel Rama en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, en el que funciona como criterio de selección. Aunque Ferrero no se detenga en él, el cuento dialoga con los textos por venir de manera semejante a *En la orilla*, ya que se trata de una versión más elaborada de un episodio que el abuelo Pierresteguy cuenta en la novela. La continuidad más interesante, sin embargo, no tiene tanto que ver con los espacios que me ocupan, sino con las formas narrativas de la memoria.

¹⁴⁵ En un intercambio personal con Duizeide, él definió *En la orilla* como novela de iniciación, desmereciéndola como ejercicio de escritura y asociando el estar “en la orilla” con la circunstancia autobiográfica en la que había abandonado la navegación profesional. La reflexión sobre esos términos y su confrontación con los textos me permitió distinguir iniciación/comienzo y la formación de la figura autoral del escritor navegante de la declaración de intención de la literatura marinera.

tradicción es la de un género con el que los textos establecen relaciones diversas. El recorrido por las menciones y alusiones a través de las que lo hacen organiza un sistema literario del mar,¹⁴⁶ una tradición que los textos organizan al mismo tiempo que se valen de ella para construir su marco de recepción.

El cuento “Nocturna”, de *Noche cerrada, mar abierto* (2018), de Duizeide, traza un recorrido general por este *corpus*: “Soy Odiseo, soy Simbad, soy John Long Silver, soy Ahab, soy Lord Jim, soy Maqroll el gaviero” (Duizeide, 2018: 27).¹⁴⁷ La enumeración coincide con el canon que Duizeide trabaja en sus ensayos; igual que ellos, el cuento puede leerse como autorización de la voz narrativa. El periodista que lo protagoniza dice que el jefe de información general del medio donde trabaja le asignó la historia de un naufragio porque fue navegante y es un lector, los dos atributos que definen la figura autoral de Duizeide. La lista de marinos literarios recorta la selección del género, demuestra las lecturas e identifica al personaje con ellos; por lo tanto, al cuento con la literatura de aventuras de la que provienen.

Las referencias se repiten en los otros textos de la literatura rioplatense del río-mar. La identificación de Kanaka con el narrador de *Moby Dick* –“También a mí podrían llamarme Ishmael” (Duizeide, 2004: 9)– reaparece en *Montoneros o la ballena blanca* (2012), de Federico Lorenz, en la que “Ismael” es el nombre de guerra del militante montonero y navegante improvisado que narra la historia de la intervención de la agrupación en la guerra de Malvinas. El vínculo con Melville es central en esta novela. Además del título y el nombre del personaje, uno de sus epígrafes cita el pasaje en que Ismael declara la unidad de propósitos con Ahab, su “juramento de violencia y venganza” (Melville en Lorenz, 2012: 13). La frase define los dos afectos de la novela: la solidaridad con los compañeros y la venganza contra los responsables por los caídos. Finalmente, la ballena irrumpe como en *Moby Dick*: cubierta de arpones que arrastran cuerpos muertos en los que los navegantes ven a sus compañeros.

La referencia a Melville está detrás de la definición de la otredad que, en algunas de estas novelas, confronta con la fuente. Así como Duizeide le imagina un hijo mestizo que

¹⁴⁶ Uso este otro término porque se trata de un conjunto semejante a la *literature of the sea*, pero más amplio y flexible.

¹⁴⁷ La cita se refiere a *Odisea* de Homero; “Simbad el marino”, un cuento tradicional incorporado a *Las mil y una noches*; *La isla del tesoro*, de R. L. Stevenson; *Moby Dick*, de Hermann Melville; *Lord Jim*, de Joseph Conrad, y la serie de novelas protagonizadas por el personaje de Álvaro Mutis, agrupadas en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero* (1993).

cuestiona su derecho al dominio y la representación; Eric Schierloh, en *Donde termina el desierto* (2013), toma el nombre de la nativa del Pacífico Sur para uno de los personajes que viajan hacia una isla que no es un espacio de fuga de la civilización, como en *Typee*, sino de su reconstrucción futura. *Tres veces luz* (2016), de Juan Mattio, y *Puerto Belgrano* (2017), de Juan Terranova, remiten a Queequeg, el arponero tatuado y supuestamente caníbal que encarna la otredad radical a bordo del *Pequod*. En la primera, que relata el viaje de dos polizones a bordo de un carguero que llega al puerto de Rosario, la abogada que se ocupa del caso describe al marinero que se entrega con un papel que dice “asesino” como “un esquimal de un metro noventa, con los brazos tatuados y la cabeza rapada ” (Mattio, 2016: 15). Si el Queequeg original se hunde con su barco, este es el único que acepta “hundirse” para hacerse cargo del asesinato de los polizones.

En la novela de Terranova, en la que el médico del Crucero General Belgrano narra el rescate de los sobrevivientes y su vida después de la guerra, quien remite al arponero es Reina, el sastre del barco. El narrador, que conoce *Moby Dick* por la película de John Huston de 1956, establece la semejanza en la descripción de los tatuajes que lo hacen parecer “un indio, un cautivo o un renegado cristiano que se había hecho moro” (Terranova, 2017: 57), con “un aspecto de cazador de ballenas, de arponero [...]. Un cautivo de los indios, pero de indios lejanos, indios del océano Pacífico, indios maoríes” (62). Los dos personajes instalan un enigma que en un caso es policial –qué pasó en el barco, quién es el asesino y quiénes las víctimas– y en otro, su estatus de realidad –si Reina es humano, fantasma o monstruo. La presencia de lo diferente, la pregunta por su procedencia y la inquietud que genera son también los sentidos que se han atribuido al personaje de Melville en las lecturas que relacionan la literatura con el papel geopolítico de las grandes potencias.

El otro universo textual al que hace referencia la literatura rioplatense del río-mar es el de las novelas de aventuras; desde las que se asocian a lecturas de infancia –Julio Verne, R. L. Stevenson– hasta sus formas más prestigiosas, como las de Joseph Conrad.¹⁴⁸ Este *corpus* es parte de la definición de la literatura del mar que hace Duizeide en los ensayos y de la formación del navegante lector en sus relatos autobiográficos y en la novela *En la orilla*. Patrice, uno de los polizones de *Tres veces luz* (2016), se forma con la misma serie literaria,

¹⁴⁸ Esta serie que organizan los textos demuestra la distancia entre *literature of the sea* y el sistema literario del mar como conjunto más amplio que el género.

aunque en la cárcel: “Nada de historia, nada de filosofía, nada de política. No ahí. Novelas. Salgari, Stevenson, Swift, Conrad. Sobre todo Conrad. *Lord Jim*, *El negro del Narcissus*, *El corazón de las tinieblas*” (Mattio, 2016: 69). La literatura es la experiencia que él usa para sobrevivir a bordo y la única referencia que dice tener la abogada para aproximarse al ámbito de la navegación con que la pone en contacto el caso del que se ocupa: “La última vez que estuve en un barco tenía diez años y me acompañaban Sandokán y Yáñez” (81). La novela de Lorenz establece la misma continuidad entre lecturas. Los nombres de otros dos personajes se reparten la serie textual de aventuras: el montonero que sabe bucear y se entusiasma con la navegación hacia las islas se llama Nemo, en alusión al ermitaño de *20000 leguas de viaje submarino*, de Verne, y el arqueólogo delirante y un poco místico que los guía en lo más remoto del sur argentino, Kurtz, como el solitario conquistador del África de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, de quien también es el libro que el General, que dirige el grupo montonero, le regala a Ismael cuando le propone unirse.

Sin embargo, las lecturas juveniles son las que modelan su forma de participación: “Me iba a la aventura, como decían los libros de la colección Robin Hood, con mis compañeros” (Lorenz, 2012: 125). La referencia a la colección explica la recurrencia de esta serie textual en las novelas del río-mar. Robin Hood formó parte de la educación literaria de varias generaciones de infancias argentinas entre las décadas del 40 y el 80, a las que pertenecen todos los escritores del *corpus*. Si bien su catálogo incluía otras categorías bien diferenciadas, una gran parte estaba dedicada a los clásicos de aventuras que mencionan las novelas: Verne, Salgari, Stevenson, London.¹⁴⁹ Estos relatos son el primer acceso al mar de los personajes de Duizeide, Mattio y Lorenz y el primer contacto con el género que modela la experiencia y su narración. Las series que arman coinciden con la parte central de la cita de Duizeide, pero excluyen la referencia clásica y el cierre latinoamericano.

Los libros son los mismos que forman la vocación de Lord Jim en la novela de Joseph Conrad. Los tiempos superpuestos de la contemporaneidad y las ideas fuera de lugar de la periferia hacen coincidir a Conrad, que es parte del giro modernista (Cohen, 2010) que

¹⁴⁹ Una parte estaba dedicada a clásicos nacionales y libros considerados de formación. El resto establecía una clara división de género: novelas de aventuras, que la editorial o la práctica destinaba a los varones, y su equivalente para el público femenino: *Mujercitas*, *Heidi*, etc. Un estudio de la colección en el marco de la editorial Acme a la que pertenecía puede encontrarse en Abraham (2017). Un relato más sentimental del significado que la colección tuvo en generaciones pasadas, en el volumen colectivo *Colección Robin Hood: aventuras amarillas* (2014), que menciona a Duizeide ente los agradecimientos.

transforma el género masivo en literatura (Jameson, 1986; 2020), con la “light holiday literature” (Conrad, 2002: 4) que leen los futuros navegantes. Sin embargo, las referencias internas son un mecanismo constitutivo del género. Según Fredric Jameson (1986), *Lord Jim* es la historia de un bovarista que imita las aventuras de los navegantes de ficción. Si la referencia a los clásicos es una forma de nostalgia posmoderna en la versión modernista de la *literature of the sea* (Jameson, 2020), en los textos anteriores, es la forma en que el género se desarrolla y cuenta su historia. Margaret Cohen (2010) señala, por ejemplo, la alineación de Cooper con Tobias Smollet y Walter Scott en el prólogo a *The Pilot* y Hester Blum (2011), los “Extractos” iniciales de *Moby Dick* como el archivo de información que hace del género una práctica colectiva, como el trabajo marítimo del que se ocupa.

Por otra parte, para Michel de Certeau (2000), la biblioteca en el centro del *Nautilus*, en *20000 leguas de viaje submarino*, muestra la interacción de las novelas de Julio Verne con los relatos de viaje en la producción de la ficción y el conocimiento que hacen avanzar el progreso. La literatura del río-mar, en cambio, se apropia del espacio y las formas narrativas de los sistemas extranjeros para avanzar sobre otro vacío. Los escritores rioplatenses exageran la propiedad que de Certeau le atribuye a Verne de hacer de la navegación un trabajo de reubicación y alteración de los espacios inventados por otros.

La inscripción de la historia de esas lecturas en las ficciones rioplatenses construye un marco de recepción; una práctica propia de la literatura de género que se convierte en estrategia en el contexto “fuera de lugar” del sistema literario de la falta de mares y aventuras. Ninguna de las novelas que integran el *corpus* de la literatura rioplatense del río-mar puede entrar sin conflictos en el género de aventuras. Sin embargo, todas remiten a él porque, como demuestra *Lord Jim*, la experiencia de lectura del género prepara para las aventuras reales y, puesto que son un marco de referencia compartido por personajes, autores y lectores, también para las literarias.

Martin Green (1979) señala lo primero en el contexto imperialista de auge del género: los libros de aventuras explican cómo Inglaterra construyó un imperio, no solo porque representan la expansión, sino porque forman a las generaciones futuras para sostener las colonias. La literatura rioplatense contemporánea cuenta ensoñaciones con objetivos menos concretos que la dominación imperial. En *Montoneros o la ballena blanca*, una de las pocas novelas en que la aventura tiene un propósito más allá de sí misma –reconquistar Malvinas,

disputar los símbolos nacionales a los militares en el poder—, Ismael expresa la necesidad de formar el sentido aventurero que sostenga la acción. Por el mismo motivo, Patrice, en *Tres veces luz*, le cuenta la historia de la *Odisea* a su compañero de fuga, Chuckle. La pequeña versión del clásico reintroduce la referencia faltante en la lista de lecturas de formación de Patrice y encuadra las ficciones marítimas de la literatura rioplatense contemporánea en la matriz de ese texto que modela y le da nombre al imaginario occidental sobre los marinos y sus aventuras, como indica Burucúa (2013), y define la estructura y los temas de la literatura de viaje por mar (Foulke, 2002).¹⁵⁰ El relato establece la solidaridad entre el espacio y la estructura narrativa; el mar, como las islas, tracciona la aventura y, como ellas, se construye como espacio literario a partir de un repositorio de ficciones anteriores. Las novelas incluyen ese *corpus* como un marco genérico interno con el que, sin embargo, disputan las formas de representación.

El uso estratégico de series literarias extranjeras para escribir el mar es una tradición local que empieza con los románticos. Así como describe la red textual de los viajeros ingleses, que les permite dar cuenta del territorio de la pampa, Prieto (2003) señala la presencia de filtraciones del romanticismo europeo, sobre todo de Byron, en los textos marítimos de Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría. Sin embargo, *El Edén. Especie de poema escrito en el mar* (1851), que el primero escribe con la colaboración de Juan María Gutiérrez en la versificación, y *Peregrinaje de Gualpo*, del segundo, introducen variaciones que modifican la fuente para volverla productiva en el ámbito local. Ambos reiteran el tópico de la tempestad sobre el que se articula la imagen romántica del mar; el primero la usa para reflejar el estado emocional que lleva a su personaje a embarcarse: “agitado por mil tormentas”, “su mente era la tempestad” (Echeverría, 1972: 330). Sin embargo, el primer “mar” por el que navega es el Río de la Plata, donde la violencia es independiente de las fuerzas de la naturaleza: “Un ruido sordo se oye a lo lejos y éste crece progresivamente como el trueno o como la tempestad y despierta la atención de Gualpo [...], ese ruido no es sino el grito de alarma y la conflagración de la guerra que ha estallado en su patria contra el usurpador de Brasil” (331). La diferencia entre las tempestades es el único elemento que

¹⁵⁰ En la defensa de las aventuras que hace en el “Prólogo” a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges se refiere a la novela como una “Odisea de prodigios” (1999: 44). No solo prueba la equivalencia de los términos, sino que lo hace por comparación con el policial, en el que también se inscribe *Tres veces luz*, mostrando la articulación de los géneros dentro del canon de la literatura argentina.

señala el pasaje de Gualpo del río al mar. Este espacio, impregnado por la lectura de *Childe Harold*, es donde “su corazón sentía menos los agujones del dolor” (333), donde escapa de la estrechez intelectual y estética de la patria; en el río, en cambio, el conflicto local politiza la imagen sublime; el agua no es el punto de comparación o la proyección de conflictos que ocurren en otro lugar, sino que las fuerzas políticas causan la perturbación de todos los órdenes.

El mismo desplazamiento ocurre en el viaje de Sarmiento de Chile a Montevideo. El Río de la Plata es un paisaje político en que la “tempestad” es “el cañón [que] suena siempre” (1981: 22). Visto desde la orilla argentina, el río se opone al pintoresquismo oriental y al progreso del Hudson norteamericano. Casi inmediatamente, el viajero se encuentra “gozando del espectáculo” (23) de una tormenta eléctrica verdadera que describe con giros convencionales –el contraste entre la noche y las luces, la potencia de la naturaleza contra la “frágil barca” (23). Sin embargo, la imagen productiva es la primera, que sintetiza la yuxtaposición entre la contemplación estética y el malestar político. Durante el trayecto hacia EE.UU., Sarmiento declara que “la vida de mar es poco contáble” (535); camino hacia Más-a-fuera, la caída de un hombre al mar interrumpe la convención romántica, como señala Prieto (2003). En cambio, el Río de la Plata produce relato y paisaje porque su carga política transforma los materiales estéticos. La inversión de la pampa como mar de los viajeros responde a la misma preocupación. “El río cubierto de naves ancladas en distintos puntos, como el gaucho amarra su caballo en donde le sorprende la noche” (23), dice Sarmiento. La relación imaginaria entre el río y la llanura no resuelve un problema de representación, sino que traza la continuidad del mal de la naturaleza ociosa e improductiva que aqueja a la nación.

En *El Edén*, Alberdi invierte otro lugar común: el mar como metáfora de las alteraciones personales o sociales. Por el contrario, la política explica su comportamiento: “Nada es durable en el mar [...] Todo es casual en este elemento parecido, en índole y poder, a la voluntad del pueblo” (2010: 362). Considerada un recurso que permite entender lo nuevo por referencia a lo conocido, la comparación establece una perspectiva que, como las de Echeverría y Sarmiento, politiza el mar. En las aguas locales, sin embargo, ubica la contemplación y la creación estética: “En las augustas arenas / Del Paraná del desierto, / En medio de los encantos/ Con que lo dotó el Eterno, / Comprendí que hoy en las aguas / De nuestros mundos modernos/ Habitan las sacras musas / Del parnaso de los griegos” (373). El

mar, dice, es solamente la vía de comunicación con Europa; permanece desconocido, sin representar. Navegar por las aguas de la región, en cambio, permite componer un paisaje porque el “*Numen*” de inspiración está en la experiencia material del territorio. Desde el “desierto”, Alberdi desafía a Byron, a quien invoca explícitamente como guía del viaje, de la concepción estética del espacio y del texto: “Tal vez ¡oh Byron! Un justo sentimiento de respeto te hubiese hecho hablar con menor arrogancia del mar, si en vez de navegar las aguas del Mediterráneo, esta miniatura de los mares, hubieras surcado aquellas aguas en que se cumplen quincenas sin ver señal del hombre” (352). La inmensidad es patrimonio de quien viene de su análogo terrestre. Desde esa diferencia de origen, Alberdi construye la versión americana de los lugares comunes a la que Prieto (2003) les atribuye la emancipación estética.

El otro texto marítimo de Alberdi, *Tobías o la cárcel a vela* (1841), posterior cronológicamente, puede leerse como inversión del anterior; no solo se trata de una parodia, sino que cambian los juicios de valor y la función de los elementos del viaje. El barco es una prisión, una jaula o un panóptico, opuestos al “castillo flotante” (2010: 345) de *El Edén*. El texto no propone una exploración estética, sino la reforma social; la mirada política interviene sobre el espacio marítimo en el que Alberdi reclama por las condiciones a bordo de los pasajeros.¹⁵¹ En el mar, defiende lo mismo que en tierra: la “civilización”, que consiste en desterrar los “usos de mezquindad y dureza pertenecientes a la vida del desierto” y remplazarlos por los “cómodos y confortables que distinguen la existencia de las ciudades” (129). El mar es como el desierto porque ambos se oponen a los espacios urbanos; la comparación es convencional, pero su modo de construcción es específico de la posición enunciativa de quien viene de la llanura.

Las imágenes de los románticos argentinos están construidas sobre la superposición de dos referencias literarias: el océano sublime del romanticismo europeo, especialmente Byron, y su asociación con la pampa, que toman de la red de literatura de viajeros. Si la primera se altera, la segunda se invierte; para los argentinos, el mar es la extensión

¹⁵¹ Se podría ubicar en este texto el origen de la falta de atención de la literatura argentina a los trabajadores del mar. Si para la misma época, Richard Henry Dana escribe *Two Years Before the Mast* (1840), una denuncia de las condiciones laborales de los marineros que se cita como referencia de Melville e incluso como parte de la *literature of the sea*, Alberdi se ocupa de quienes viajan en barco, que es la única experiencia que registran los textos de los románticos.

incomprensible que recibe los atributos de la que reconocen como espacio de la patria –más allá del grado de conocimiento que tengan de ella. Echeverría, Alberdi y Sarmiento politizan el mar porque, si es como la pampa, admite su mismo registro. Esta otra forma de asimilar el mar a la pampa les permite apropiárselo, extraerlo del texto europeo para incorporarlo a la literatura nacional a la que también aspiran.

Las novelas contemporáneas se hacen cargo de ese propósito: no buscan crear una literatura nacional sino el espacio y el género que le faltan a la región. Como los románticos, Federico Lorenz cita a Darwin en uno de sus epígrafes para enmarcar su relato en una imagen ya establecida de la Patagonia: “El teatro es bien digno de las escenas que en él pasan” (Darwin en Lorenz, 2012:13).¹⁵² El epígrafe de Melville que lo acompaña funciona de la misma manera en el espacio literario, ubica la novela en relación con un género. Esa cita y las otras referencias que señalé en las novelas forman un sistema literario del mar que, como la red textual que organiza Prieto (2003) entre viajeros y románticos, recorta una zona de la literatura que define una forma de representación y el vínculo entre contemporáneos.

Los dos sistemas de referencias difieren en su grado de explicitación. En la literatura rioplatense del río-mar no hay “filtraciones”, como las que señala Prieto en los textos argentinos del siglo XIX, sino menciones y reelaboraciones explícitas. Alberdi cita a Byron para desafiarlo, pero las imágenes de los románticos y los viajeros naturalistas son parte del repositorio con que todos los escritores del siglo XIX construyen las propias, aunque se transformen en función de su contexto y posición enunciativa. Las novelas contemporáneas, en cambio, llevan inscriptos los nombres de textos y autores. La relación y la disputa no son accidentales o producto de una operación crítica posterior, sino parte de proyectos conscientes de las diferencias entre sistemas literarios.

Reescrituras

Mientras que todas las novelas aluden al género en el que se enmarcan como un conjunto o una serie de textos, algunas elaboran una versión propia de la literatura del mar y sus navegantes a partir de la intervención sobre uno de ellos. *Tango del viejo marinero* (2015), del uruguayo Mario Delgado Aparáin, articula la ausencia de navegación con las

¹⁵² Livon-Grosman (2003) traza el recorrido textual de la construcción de esa representación de la Patagonia; algo semejante a lo que Prieto hace con la pampa.

construcciones desmesuradas y la salida al mar; resume el trayecto de la orilla al mar abierto con que comienza el género en las novelas *En la orilla* y *Kanaka* de Juan Bautistas Duizeide. La novela de Delgado Aparain comparte con estas la consciencia de la falta, pero introduce esta sección porque la presenta como un desafío –que es la forma narrativa de las aventuras– y porque usa la intertextualidad como estrategia para superarlo, que es el eje de este apartado.

Tango del viejo marinero toma *The Rhyme of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, como punto de partida. El poema pertenece al momento intermedio entre la picaresca marítima modelada por Defoe y la consolidación de la *sea novel* de Cooper, según la periodización de Cohen (2010); no pertenece a la *literature of the sea*, sino que participa del proceso de sublimación del mar que desplaza su función como escenario del trabajo a bordo y lo transforma en el espacio vacío que el romanticismo explota estéticamente y sobre el que se reinventa el género en el siglo XIX. Coleridge forma parte de la tradición a la que apelan Alberdi, Sarmiento y Echeverría en sus viajes por mar. Aunque todos ellos prefieran a Byron, el texto está integrado al modo en que se imagina el mar en el Río de la Plata. Sin embargo, el remplazo de “rima” por “tango” llama la atención sobre la modificación que implica el contexto: un cambio de género más que el añadido de color local.

En el comienzo de la novela, el capitán retirado Lander aparece "en plena construcción de un antiguo navío de tres mástiles, del siglo XVIII" (Delgado Aparain, 2015: 18). Nada indica que se trata de una réplica a escala, por lo que la empresa parece tan desmesurada y fuera de lugar en el rancho de la costa donde vive como la construcción de un barco dentro de una casa suburbana o de un puerto en la Puna. El espacio y la práctica establecen la posición desde la que la rima se transforma en tango. La playa de Santa Ana, en el imaginario Mosquitos donde transcurren las ficciones de Delgado Aparain, reúne las dos prácticas que habitualmente integran la representación de este tipo de espacio: el turismo – “cada tanto, un grupo de sombrillas rojas, amarillas o blancas sin nadie que se moviese alrededor, daba cuenta de algunos bañistas aletargados por el sol” (12)– y la reclusión, que define la elección del lugar de residencia de Lander y Milagros, su compañera de casa. Ella se escapa de su familia en “el primer ómnibus que me dejara en cualquier parte, pero que fuese cerca del mar” (141); a él, Sampedro, con cuya llegada empieza la novela, lo admira “por haber decidido a tiempo apartarse del mundo y vivir en medio de aquella maravilla”

(12). Santa Ana y sus habitantes están en la orilla, como Kanaka y la familia Pierresteguy; cerca del mar, pero en tierra.

Sin embargo, la novela cuenta la salida al mar; el Capitán Lander deja el “astillero en miniatura” (Delgado Aparain, 2015: 18) para embarcarse en un navío que le promete cumplir su sueño de llegar a la isla de Pitcairn, habitada por los descendientes del protagonista del motín del *HMS Bounty*. En el deseo que lo lleva a ser marino coinciden filiación y afiliación: Lander dice ser descendiente del amotinado Fletcher Christian, pero su interés surge después de ver la película *Mutiny on the Bounty* (Lewis Milestone y Carol Reed, 1962). En el personaje y la referencia coinciden las dos tramas de formación –una familiar, otra ficcional– que se reparten en Kanaka y Juan Pierresteguy. Si la novela toma como eje el poema de Coleridge, el aventurero selecciona materiales de la cultura masiva; las novelas ligeras que lee *Lord Jim* más que Conrad,

Lander también reúne las dos formas de acceso al mar, los libros y la experiencia, que son, a la vez, dos localizaciones: la tradición literaria es extranjera –fundamentalmente anglosajona, salvo por el libro *Campos roturados*, de Mijaíl Shólojov– y la navegación es una actividad económica de la región rioplatense que la sitúa en el orden internacional. Lander cuenta la historia del *Bounty*, la del español *Algesiras* y la del *Nossa Senhora da Luz*, “el primer naufragio ocurrido en las costas de Montevideo” (Delgado Aparain, 2015: 97), que comprueba, en contra del tópico de la falta, la pertinencia del espacio, las aventuras y la narrativa del mar en el Río de la Plata. La referencia al poema de Coleridge se sostiene a lo largo de toda la novela. Lander cita el poema de su “amigo Samuel Taylor” para describir el motín en el *Bounty* y para caracterizar al padre de Milagros, un médico que participó de la represión durante la dictadura militar, como uno de esos “hombres malos porque sí nomás” que recién entiende “cuando conocí la historia del anciano marinero del gran Samuel Taylor” (168). La experiencia altera la lectura, encuentra nuevos sentidos en los textos y desjerarquiza el *corpus*, el cine de Hollywood coexiste al mismo nivel con el romanticismo inglés, como Conrad está a la par de Stevenson y Verne en el sistema que arman las otras novelas.¹⁵³

¹⁵³ Resulta inevitable establecer un paralelo con Borges. Conrad y Stevenson son parte fundamental de su sistema de referencias. Siskind (2013) analiza la presencia de Conrad en sus textos. Balderston (1985), su relación con Stevenson. Jameson (2020), finalmente, se refiere a la presencia de ambos en su formación. La mezcla es parte de la forma en que el escritor argentino ejerce su derecho a la tradición.

La literatura rioplatense del río-mar organiza la tradición en la que se enmarca y con la que dialoga a partir del saber literario o cultural de sus personajes. Lander se refiere al motín a través de la película, a la que agrega un poema de Byron. El otro interesado en la historia y las réplicas de las embarcaciones que participaron de ella, un armador de barcos de verdad –no modelos a escala– de nombre Hans Christophersen, comparte su formación con los personajes de las novelas anteriores: "literatura del mar: Melville, Hemingway, Conrad, muchachos de esa estirpe" (Delgado Aparain, 2015: 115). En esta novela, como en las anteriores, la navegación está ligada a la literatura no solo por la interacción del género con la práctica, sino porque es un espacio-tiempo de lectura y escritura. Kanaka desprecia a Melville por haber envejecido como navegante de gabinete, pero no rechaza el vínculo literario, sino su distancia de la experiencia. Como lector, él hace coincidir las dos prácticas, igual que Duizeide en la construcción de su figura autoral y que Lander:

En las noches de navegación no leía otra cosa que historias de naufragios legendarios, batallas navales y cosas por el estilo. Hasta que una noche me entusiasmé con la construcción de navíos que tenían una buena historia detrás. Ahora, si al comprador no le importa la historia, por más que le guste el barco, no lo vendo. (22-23)

A propósito de sus réplicas, Lander transforma la lectura en práctica narrativa; las historias que cuenta integran el saber literario con la experiencia del viajero: "tenía mil historias para contar. En particular sobre cada región del mundo que había recorrido en su vieja bicicleta negra cada vez que tocaban puerto y hasta tenía varias versiones de cada historia" (67), pero también dice: "Sé todo porque me informo, porque he leído" (102).

La continuidad de las prácticas es parte de la referencia al poema de Coleridge. Lander se condena a contar su historia, como el viejo marino: "eso es lo que estoy haciendo yo con ustedes, por encargo de mi amigo Samuel Taylor" (Delgado Aparain, 2015: 170). Pero no se limita a su experiencia, sino que recrea sus lecturas y las historias que escuchó en sus viajes. Organiza y pone en circulación relatos de procedencias diversas, como los narradores de Carlos María Domínguez. La historia del *Algesiras*, por ejemplo, la recibe de "un viejo pintor de putas de taberna" (28) y la repite al potencial comprador de su réplica, que se apropia de la historia y de la tarea de narrarla: "¡Ya me tocará el turno de corregir al primer burro que critique nuestro barco!" (30). Lander superpone las funciones que Michel de Certeau (2000) y Foucault (1968) distinguen en el modelo narrativo de las novelas de Verne. Si, para el primero, el narrador se ubica al lado del viajero y, para el segundo, una de las voces de sus

textos es la de quien convierte la aventura en relato desde una posición próxima al protagonista, Lander es narrador y personaje; en la literatura rioplatense del río-mar, narrar y navegar tienen el mismo grado de importancia.¹⁵⁴

Tango del viejo marinero imita la práctica del narrador: ensambla los relatos de Lander, Sanpedro y Milagros a partir de los puntos en que sus historias se cruzan –el padre de Milagros es pareja de la amante de ambos hombres y torturador de uno de ellos, los tres coinciden en la casa de Santa Ana. En el final de la novela, la réplica del *Bounty* que hace Lander se une a la del lanchón salvavidas que hace su excompañero de barco Gregori, quien además le consigue los planos para hacer la suya y le financia el viaje a la isla de Pitcairn. Como el *symbolon* de los griegos, un objeto partido en dos que permitía el reconocimiento posterior entre quienes habían establecido una relación basada en la hospitalidad,¹⁵⁵ la unión de los dos barcos proyecta hacia el futuro el vínculo establecido en el pasado y ofrece una imagen de este procedimiento narrativo. La reunión de elementos dispersos resuelve la trama; la combinación de relatos es la única forma de conocer la totalidad, una tarea colectiva como el trabajo en y con los barcos.

Cohen (2010) señala algo similar en la *literature of the sea*. El género sería el resultado de las referencias mutuas entre sus autores, que muestran su funcionamiento como conjunto. Las novelas que reescriben textos centrales del canon de la *literature of the sea* participan de ese proceso desde una posición periférica en el espacio geopoético y desplazada en el tiempo. La forma en que los retoman implica necesariamente una transformación. Además de elementos puntuales de cada una, lo que discuten es su inclusión en el conjunto, la posibilidad de independizar el género del contexto de producción imperial y, por lo tanto, de escribirlo en el Río de la Plata. La reescritura es una de las estrategias para la invención de la literatura rioplatense del río-mar.

Melville en el Río de la Plata

¹⁵⁴ La renovación del género de Melville y Conrad mantiene la dualidad: Ismael/Ahab en *Moby Dick*, Marlow/Jim en *Lord Jim*. Sobre Melville, Said (2013); sobre Conrad, Said (2014).

¹⁵⁵ El *symbolon* es un anillo roto en dos mitades que materializa la relación de *philotés* entre dos socios o contratantes que quedan comprometidos a la reciprocidad a partir de la acogida del extranjero en el hogar. Ver Benveniste (1983).

Kanaka y *La fragata de las máscaras* (1996), de Tomás de Mattos, pueden ser leídas como reescrituras periféricas de Melville desde el marco conceptual de los estudios poscoloniales. La elección de este escritor tiene mucho que ver con el lugar que ocupa en el género, pero también con una cierta gravitación local, que es notoria en la frecuencia con que aparece como referencia en las novelas del *corpus* y en otras que no participan de estas prácticas fundadoras del género, como *M* (2019), de Eric Schierloh, una biografía de los últimos años de Melville compuesta de fragmentos, como un encuentro entre el autor y su lector periférico, aunque sin relación con el mar.¹⁵⁶

La fragata de las máscaras traslada la relación mediada por los textos a la ficción. Josefina Péguy le escribe a Melville, también en sus últimos años, para discutir la historia que cuenta en *Benito Cereno*;¹⁵⁷ es la novela de una lectora, igual que *M* y que *Kanaka*. Como en esta última, la posición geográfica motiva la intervención sobre los clásicos. *Kanaka* discute con Melville la representación de sujetos y espacios marginales desde la voz del hijo mestizo que está preso en el Río de la Plata. En *La fragata de las máscaras*, que altera la interpretación, pero no los hechos principales de *Benito Cereno*, lo que motiva la intervención es la presencia latinoamericana en el texto: Cereno es chileno, los juicios a los amotinados ocurren en Lima. La literatura rioplatense interviene la tradición marítima porque las regiones externas al centro ya forman parte de ella como objeto.

El modo en que la periferia reclama sobre su propia representación revela la gravitación literaria del tópico de la falta. *Kanaka* evoca navegaciones pasadas y proyecta la inminente salida al mar desde la orilla de una isla del Plata. Los hechos que discute *La fragata de las máscaras* son marítimos, pero la novela ocurre en tierra, donde tienen lugar las conversaciones entre quienes narran diferentes versiones, que tampoco son producto de la experiencia en el mar, salvo en los casos de Muri y Dago, que son los personajes tomados de la novela de Melville. En un artículo que reconstruye la forma en que de Mattos cuestiona a Melville, Marcela Croce (2015) señala que su operación principal consiste en hacer de *Benito Cereno* una fuente en lugar de una influencia, que es la categoría colonial que usualmente se

¹⁵⁶ La biografía es parte de un proyecto creador que excede la producción literaria. Schierloh tradujo la poesía reunida en *Lejos de tierra & otros poemas* (Bajo la Luna, 2008) y editó una selección más breve de poemas con el mismo nombre en 2014 y *Tres conferencias* (Barba de Abejas, 2017).

¹⁵⁷ La novela es anterior al período del que me ocupó principalmente. Remito a la aclaración hecha en la introducción acerca de la necesidad de ajustar la periodización a lo que demanda el *corpus* y no al revés. Por otra parte, espero que la relevancia de la inclusión quede plenamente justificada en lo que sigue.

aplica a la relación de América Latina, y toda periferia, con las literaturas centrales. El desplazamiento involucra al género; la novela se escribe a partir de la lectura de Melville sin retomar su práctica literaria: es una historia de lectores, no de navegantes.

Hacia el final de la carta que le dirige a Melville, Josefina define su trabajo:

un ejercicio de lectura: una realidad de papel, como la que usted compuso en *Benito Cereno*, pero de segundo grado. Un ejercicio de lectora que ha asumido sus plenos derechos: devorar, apropiarse de todas las humanas fibras que esconden las páginas de papel. La lectura es antropofagia. (de Mattos, 2008: 512)

Desde Montevideo, la lectora lleva a la práctica lo que la teoría poscolonial usa como metáfora de la literatura de las excolonias: “write back”, una expresión que, literalmente, significa el tipo de respuesta epistolar que de Mattos incorpora a la estructura de su novela para entablar el diálogo entre dos escritores que no se conocen y que están situados en extremos opuestos del continente americano. El concepto que acuñan Ashcroft, Griffiths y Tiffin (2004) se refiere a la forma en que la literatura de las excolonias contesta las prácticas lingüísticas y literarias imperialistas con una serie de procedimientos orientados a la impugnación y transformación de sus normas y representaciones. Edward Said, en *Cultura e imperialismo* (1993), el libro que de alguna manera sirvió de punto de partida para el desarrollo de esta corriente teórica, usa la expresión para darle nombre a la intervención disruptiva sobre las narrativas europeas acerca de África y Oriente que forma parte del proceso de resistencia al colonialismo.

Josefina le escribe una carta a Melville; de Mattos, una novela que le responde no solo porque se basa en su ficción, sino porque la pone en cuestión –que es el sentido que tiene “contestar” en la teoría poscolonial. Sus personajes dicen estar “instalados con ánimo de dueños en los sugestivos socavones de su novela” (de Mattos, 2008: 134). Esto significa que la narración aprovecha lo que Melville deja sin decir, pero, además, el “ánimo de dueños”, así como los “plenos derechos” que Josefina dice tener como lectora, apuntan a la relación de poder que se construye en torno a la lectura. Es decir, por un lado, lo que Barthes reclamaba en “La muerte del autor” (1968): el derecho del lector a escribir su lectura, a operar sobre un texto despojado de la autoridad del autor, de su control sobre el sentido, y a alterar la jerarquía entre lectura y escritura, literatura y crítica. En la novela, lo dice el fraile Infelez, a raíz de su interpretación del medallón de Medusa que forma parte del espejo de popa de la fragata: “¿No teníamos derecho, tanto el escultor como yo, su humilde contemplador, a darle

otro sentido, si éste era el que más intensamente nos removía el alma?” (de Mattos, 2008: 334). En un sentido más concreto, en cambio, el poder del escritor es el que ejerce sobre el lector que entra en su ficción: “se han invertido los papeles. Mientas lea, lo tengo atrapado transitoriamente” (121).

El derecho que Josefina reclama como escritora es el de modificar el “original”, lo que pone en práctica cuando describe el cuadro *La balsa de la Medusa*, de Géricault, en la carta a Melville: respeta el diseño general, pero transforma algunos detalles que alteran el conjunto según su propia perspectiva e intereses. Croce (2015) y Gnutzmann (2007) leen en esa écfrasis, la descripción literaria de una obra visual, una puesta en abismo de la novela. Para la primera, la transformación de las manos abiertas de los personajes en puños cerrados y la adición de una mujer que rema suponen una perspectiva dialéctica de la historia que permitiría el avance de los negros después del motín; para la segunda, la imagen resume el argumento completo de la novela. Lo que condensa su operación, más que la imagen, es el procedimiento, la práctica que Ashcroft et al. (2004) llaman apropiación y a la que Josefina se refiere con el término “antropofagia”, que remite a otro concepto formulado y teorizado desde América Latina.

Mucho antes del surgimiento de la teoría poscolonial, el poeta modernista brasileño Oswald de Andrade proponía, en el “Manifiesto antropófago” (1928), la “absorción del enemigo sacro” (2001: 45) como forma de consumo e incorporación de la cultura europea sin sometimiento. Años después, el crítico Haroldo de Campos (1982) retomó la noción para señalar la necesidad de pensar la relación de lo nacional con lo universal de manera dialógica, como una “devoración crítica del legado cultural universal” (13). Igual que la carta de Josefina a Melville, el proceso implica un desafío a la cultura central, que debe aprender a convivir con los antropófagos. “Escribir hoy, en América Latina [concluye de Campos] [...], significará, cada vez más, re-escribir, remasticar” (19). Silviano Santiago (2012) establece otro paralelo entre Barthes y el concepto de Oswald de Andrade: el entre-lugar de la literatura latinoamericana, su forma diferencial de incorporarse a la cultura occidental, es un “ritual antropófago” (76) que consiste en la asimilación insubordinada de textos escribibles, a los que Barthes, en *S/Z*, define por la intervención de quien lee. La literatura de Melville es escribible porque hay dos lectores latinoamericanos que la toman “en préstamo” (Santiago,

2012: 45) para producir textos nuevos que contienen la evaluación del modelo, una crítica basada en sus lagunas y flaquezas.¹⁵⁸

La antropofagia resignifica los dos términos que usa Josefina para explicar lo que entiende que es su derecho. “Devorar”, en principio, evoca al lector atrapado por la ficción, sometido al poder del escritor; “apropiarse” supondría la transformación que llevan adelante la carta y la novela. Si la devoración es crítica, en cambio, las dos prácticas resultan formas de lectura desviada, que es también lo que dice Kanaka cuando se refiere a sí mismo como un “salvaje ilustrado” que puede leer lo mismo que los ilustrados de la civilización, pero encuentra “cosas distintas” (Duizeide, 2004: 41) y lo que señala Said (1993) sobre los escritores poscoloniales, que son capaces de leer el “archivo cultural” de Occidente, “and respond directly to what had been written about them” [responder directamente a lo escrito sobre ellos] (Said, 1993: 31).¹⁵⁹ Las reescrituras e intervenciones literarias sobre este archivo, como las que hacen *La fragata de las máscaras* y *Kanaka*, surgen de la misma necesidad que la crítica que él propone: leerlo para llamar la atención sobre lo que ha sido silenciado o representado desde la ideología imperial. La práctica crítica de inclusión de lo excluido, que Said denomina “lectura en contrapunto” (*contrapuntal reading*), se puede convertir en escritura en contrapunto o del contrapunto, la respuesta “en el nivel de la fabulación”, como define Santiago (2012: 110) la forma en que los textos de la cultura dominada operan sobre los de la dominante.

Las novelas de Duizeide y de Mattos elaboran su respuesta a Melville en el marco de una situación de poder que no tiene que ver con la colonialidad, sino que es la que instala la lectura y la que resulta de la posición dominante de EE.UU. en el orden mundial. En un tercer sentido, las novelas contestan su potestad exclusiva sobre los temas y los géneros: la lectora del siglo XIX, en la novela de un escritor uruguayo, y el bastardo de los mares del sur y reo de Martín García, en la de un escritor y ex navegante argentino, pueden contar lo que ocurre a bordo de los barcos en mar abierto. Como en la relación entre lectores y escritores, estas operaciones implican una alternancia y un intercambio que excluyen la impugnación

¹⁵⁸ Aunque tomo el concepto principal de “entre-lugar” de “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, me baso en la lectura conjunta con “Eça, autor de Madame Bovary” y “A pesar de dependiente, universal”, todos reunidos en Santiago (2012).

¹⁵⁹ Las traducciones de este texto corresponden a Said (2018).

completa del imperio y sus prácticas literarias para, en cambio, discutir las condiciones de posibilidad de una literatura rioplatense del río-mar.

Kanaka traslada la afiliación con Melville y la literatura de navegantes al personaje que rechaza la filiación porque elige a la madre sobre el padre, pero lo valida como escritor. De manera similar, la lectura es la condición de posibilidad de los cuestionamientos que Josefina le hace a *Benito Cereno*. M.M.R., el editor ficcional de la novela, que escribe los capítulos introductorios, se refiere a ella como “obediente lectora de *Moby Dick*” porque “apoda Ismael al destinatario” de la carta (de Mattos, 2008: 15). La apreciación es tramposa. Primero, porque se refiere a la lectura de otra novela, pero sobre todo porque califica de “obediente” lo que solo puede entenderse como una lectura mala o inocente, que identifica al narrador con el autor y aplica un criterio de veracidad que no corresponde a la ficción.

Lo que no se puede negar de la afirmación del editor es que la apropiación, la transformación e incluso la impugnación suponen un reconocimiento del valor del texto anterior, al menos de su lugar en el “archivo cultural” del que habla Said. Partiendo de esa base, la fluctuación de poder que produce la escritura de respuesta implicaría pensar qué ocurre del otro lado, lo que *La fragata* hace aparecer en el intercambio epistolar. No es Melville, ya fallecido, sino su esposa, Elizabeth, quien le escribe a Josefina que a él “lo reconfortaría que alguien de un país tan lejano lo hubiera leído y lo admirara” (de Mattos, 2008: 529). El tono conciliador enmascara la anulación del desafío que Josefina había lanzado como pregunta: “¿Qué sentiría usted si alguien acometiese la tarea de recontarle la trama –también muy alterada por las necesidades de la ficción– de algunas de sus novelas?” (120). El título de “hija literaria” (530), que le da Melville, de acuerdo con Elizabeth, tiene un tono paternalista muy diferente de la relación afiliativa que *Kanaka* establece con él como narrador del mar porque es el escritor consagrado quien concede el lugar y autoriza la práctica de escritura y no ella quien se los apropia.

Los elementos en juego son, sin embargo, los mismos: un texto canónico de la tradición cultural de Occidente, específicamente de la *literature of the sea*, un texto periférico a ambas y la relación de poder que se instala entre ellos. Dice Said (1993) que es “una tragedia parcial” que la resistencia deba recuperar formas establecidas, influidas o infiltradas por la cultura del imperio. Sin embargo, esa recuperación, que también es parcial, permite que las literaturas no imperiales diseñen y pongan en práctica estrategias de adopción y reutilización

de sus temas y motivos. Ashcroft et al. (2004) toman esta idea y focalizan en la reescritura como el procedimiento característico de esta forma de respuesta creativa que invierte la jerarquía e interroga los supuestos del orden imperial.

En la literatura latinoamericana, de la que no se ocupan Said (1993) ni Ashcroft et al. (2004),¹⁶⁰ la práctica de la reescritura de obras centrales del archivo cultural tiene un episodio clave en las relecturas de *La Tempestad* que marcaron el pensamiento y el ensayismo latinoamericano desde 1900 hasta, al menos, la publicación de *Calibán* (1971), de Roberto Fernández Retamar. La teoría poscolonial, sin embargo, limita el procedimiento a la ficción que los escritores usan para intervenir y disputar el sentido de los textos del canon colonial.¹⁶¹ Aunque discutan la representación de la periferia que figura en las novelas de un escritor central como Melville, *La fragata de las máscaras* y *Kanaka* no pueden incluirse en este *corpus* con comodidad. En primer lugar, porque no se ocupan de la literatura de una ex metrópoli, sino de un imperio del presente con el que existe una relación de poder –político, económico, cultural– diferente. En segundo lugar, porque no se limitan a la impugnación, sino que hacen un uso estratégico de sus fuentes, que implica una forma de recuperación que excede el reconocimiento de su lugar en la tradición cultural. *Kanaka*, por otra parte, tampoco es estrictamente una reescritura sino una desviación, lo que en la cultura de masas se llama *spin-off*, la especulación sobre un personaje que no tiene original en el texto que lo hace posible.

Las dos novelas comparten con la lectura decolonial de las reescrituras la intervención a partir de la referencia a lo subalterno o dominado que hacen los textos centrales. Josefina Péguy discute la versión de los hechos que narra Melville porque los juicios ocurren de su lado del mundo: “chilena, sólo chilena, es esta historia” (de Mattos, 2008: 67). Narbondo, el marido que escribe algunos de los “Avisos” intercalados en la novela, desmiente la fecha en que Melville ubica los hechos desde el conocimiento de la historia local: “el juez de Delano y el futuro prócer de la Independencia chilena son la misma persona” (65). Irigoyen (2006),

¹⁶⁰ La inserción del Caribe anglófono en América Latina es un tema de debate imposible de desarrollar aquí, por lo que me refiero a la definición convencional, que recorta el territorio según las fronteras lingüísticas trazadas por los idiomas oficiales y por la tradición cultural, que por otra parte incluye sin ningún tipo de duda los dos países de los que me ocupo.

¹⁶¹ Sobre esta lectura de las reescrituras, ver Buksdorf (2015) y Houde (2015). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la práctica no es exclusiva de esta relación geopoética, puesto que hay reescrituras internas a los sistemas literarios nacionales o regionales, que instalan otras discusiones.

por otra parte, señala que la confusión a bordo surge de la diferencia lingüística entre Delano y Cereno, por lo que solo hablantes más competentes del español serían capaces de desentrañarla. La presencia latinoamericana en el texto original es el disparador de la novela, no habría respuesta si el juicio no ocurriera allí de donde salen los informantes y las variantes que discuten la versión única.

Kanaka no le reclama autoridad a Melville sobre el territorio. Martín García es un espacio en conflicto con la tradición nacional que definió la forma de comprenderlo y usarlo material y simbólicamente: Sarmiento, el proyecto civilizatorio, etc. No hay proceso decolonial, sino de reinterpretación de la historia y la identidad nacionales. Con Melville, en cambio, la disputa es interna a la literatura: Kanaka reclama el mar, su historia y el género para contar ambos mediante el procedimiento de adopción y reutilización de tropos que Said (1993) atribuye a los escritores descolonizados. El elemento dominado que Duizeide selecciona de la literatura de Melville es la identidad no occidental de Fayaway, la mujer del Pacífico Sur que aparece en *Typee* y que, en esta novela, es la madre de Kanaka, para establecer una identificación desde la que hablar del imperio. En remplazo de la identidad paterna, Kanaka elige la filiación materna de la que se apropia la novela en la dedicatoria y el epígrafe.

La solidaridad entre los dominados de Melville y los narradores de *La fragata de las máscaras* es más problemática porque involucra una identificación impostada que la novela toma como máscara. La definición aparece en palabras de Bonpland: “Nos avergonzamos de nosotros mismos, o abrigamos odios y malas intenciones, o no sentimos como propios los comportamientos que nos moldean y no nos atrevemos a desafiarlos. Por eso usamos máscaras” (de Mattos, 2008: 218). Para desafiar el modelo literario de Melville, Josefina usa la voz de los esclavos, a pesar de la distancia que existe entre una de las formas más extremas de dominación y una aristócrata, por más que sea mujer y uruguaya. La máscara es la estrategia de apelación a una identidad subalterna para legitimar una agenda propia: las únicas relaciones del matrimonio con lo africano son la estatuilla de tres caras, que M.M.R. encuentra entre sus pertenencias y asocia a la multiplicidad de perspectivas de Babo, Dago y Muri que propone la novela, y la criada Chacha, que acompañó a Josefina desde la infancia, “la única fuente, de por sí transculturizada, a la que acudió la memoria de Josefina” (19).

Ella no está más cerca de la identidad de los esclavos que Melville, salvo por la identificación voluntaria, que es una toma de posición: “Voces africanas que, nacidas por encima o por debajo del Ecuador, se hermanan a nuestro mundo de pobres” (de Mattos, 2008: 136). La novela establece la diferencia que funda su valor en este cambio de perspectiva. Así se defiende M.M.R del cuestionamiento que le hace su esposa sobre la necesidad de contar otra vez la misma historia: “¿Delano o Melville contaron la historia desde el punto de vista de los negros?” (111).

Por un lado, la máscara desde la que habla Josefina; por otro, el ejercicio de ceder la voz que practica desde esa posición que, si bien pone a quien da la palabra en un lugar de poder, permite la aparición de una mirada que está ausente de la *nouvelle* de Melville: las “voces obliteradas” a las que se refiere Duizeide (2010: 206) al hablar de la novela; la restitución de lo silenciado, que Said (1993) reclama para la lectura en contrapunto. De Mattos le hace decir a Muri en su carta al escritor: “No lo culpo de haber leído únicamente papeles de vencedores” (de Mattos, 2008: 311), “cada cual tan sólo ve con los únicos ojos de los que dispone” (311). El escritor uruguayo también usa una máscara para aliarse con diferentes capas de marginados y llegar a ese punto clave de la inversión en el cual un exesclavo puede dirigirle una carta al escritor consagrado de una potencia imperial para refutarle su versión de los hechos y sus fuentes, que son las palabras de quienes ejercieron la dominación directa sobre él.

La identificación y el enmascaramiento les permiten a los personajes de las dos novelas construir la posición enunciativa desde la que discuten la representación de los libros de Melville. Ahí está la respuesta a la pregunta con que Ashcroft et al. (2004) introducen su propuesta teórica: por qué contestar al centro después del fin de la dominación política o, en este caso, sin que haya existido. Lo que está en cuestión es el derecho a representar desde diferentes posiciones y el contenido de esas construcciones. Así como Kanaka se reconoce en Queequeg y con eso avala la literatura de Melville, con quien la novela establece una afiliación, de Mattos usa la voz de Muri para contestar la representación literaria que se hace de él en *La fragata de las máscaras*, además de en *Benito Cereno*: “Por la edad, indumentaria y gesticulación que su admiradora me ha reconocido me identificaría plenamente con ese alegre y risueño camarada de ficción, si no fuera que se dice que apenas chapurrea el castellano” (de Mattos, 2008: 310). La distancia que la máscara no consigue salvar permite

que la impugnación también se dirija contra ella. Sin embargo, la misma novela que representa mal al esclavo usa su voz en contra de Melville, que en *Benito Cereno* solo incluye las voces de Delano y Cereno y deja afuera a los esclavos que para Josefina “[m]erecían dejar de ser semillas o granitos de mostaza; me pedían crecer en humanidad, alimentados en el barro abonado por sangre de la historia real que vivieron” (513).

La inversión y las interpretaciones divergentes que *La fragata de las máscaras* pone en discusión son motivos que están presentes en la historia que reconstruye. Dago dice sobre el motín: “Hay que vivirlo, fraile, para saber en qué magnitud un motín trastorna la escala de los mandos. No hay acontecimiento cuya significación sea previsible” (de Mattos, 2008: 420). De esto mismo se trata la novela, de dar vuelta la historia de Melville, cambiarle las reglas y las voces autorizadas. El más subalterno de los personajes de *Benito Cereno* es a quien de Mattos le concede mayor crédito por su relación con los hechos –a pesar de que no es testigo del desenlace porque salta del barco antes– y porque cuenta “desde el punto de vista de los negros” (288), como dice Infelez, aunque sea el último en hablar en la novela. Sin embargo, si frente al motín, el negro protesta que “dudaba de en cuánto había aumentado mi libertad respecto de la noche anterior” (408), se puede preguntar cuánto cambia el lugar de los esclavos en esta segunda versión, en que las autoridades narrativas, encarnadas por el científico europeo Bonpland, el fraile Infelez y el notario de Real Audiencia José Abós, son también representantes del poder.

La situación no es utópica como la isla Mocha hacia la que se dirigen los amotinados, o el barco después del motín, con que la compara Croce (2015), sino algo más parecido a esa otra forma de los “espacios de afuera” que Foucault (2010) llama heterotopía, la suspensión del mundo normal que apunta a su regeneración o transformación, pero que no necesariamente implica un estado ideal. A esa categoría pertenecen los barcos o la cárcel y el hospicio con que Dago compara *El Juicio*: “Para Babo la fragata era una cárcel o, mejor, un recinto de mercancías al que él debía imponerle un orden que procuraba la seguridad personal y comercial de sus amos; para mí, era tan sólo un hospicio flotante y hasta una Facultad en la que conservé y actualicé mis conocimientos” (de Mattos, 2008: 379). Pero incluso como heterotopía, el proyecto fracasa. Si el motín efectivamente logra operar una inversión en la jerarquía entre blancos y negros, cambiar el orden de tierra e incluso el del barco, que tiene sus propias reglas diferentes de las que rigen otros espacios, esto no modifica

las leyes vigentes que, en cambio, sirven para juzgar y ejecutar a los responsables ni bien abandonan el espacio de separación.

Por otra parte, la naturaleza y los objetivos del motín permanecen inciertos. Este es el otro eje de la novela; no ya el secreto que estructura la *nouvelle* de Melville, sino la multiplicación de versiones y, sobre todo, la concepción de que todo lo que ocurre es una representación que puede prestarse a diferentes interpretaciones. Josefina, que confunde la ficción con la realidad, cuenta la historia de otros malos lectores que no pueden interpretar lo que sucede a bordo de la fragata. M.M.R. dice que el objetivo del texto que presenta es “reconstruir los factores por los que un hombre inteligente y experimentado [Delano en *Benito Cereno*] tarda tanto en comprender lo que está casi de manifiesto” (de Mattos, 2008: 77). Una de las claves está en que lo que sucede a bordo es “insólita representación” y “teatralización” (77). Las alusiones a la puesta en escena se multiplican. Para José Abós, Benito es “un consumado actor; pero no estaba familiarizados con su rol” (196) durante el juicio y el motín; el ritual orixá se cuenta como una farsa que prepara el motín que tiene el mismo carácter, según enreda Infelez: “¿No habrá vivido la penosa disimulación del motín tan sólo como una farsa montada como telón de otra farsa aún más vana, tramada ésta para su propia gente, que tampoco le prometía ningún desenlace positivo?” (469). El fraile, incluso, extiende la idea al mundo entero, como en el tópico barroco: “Hay veces que se me ocurre que el Señor no es un buen dramaturgo. No lo atan las convenciones, no lo asustan las coincidencias, se dispersa en personajes secundarios y, sobre todo, abusa de los símbolos y de las alegorías” (324).

En la idea del mundo como representación y en la escenificación de una farsa a través de la que se disputa el poder, la novela se encuentra con *La Tempestad*. Versiones locales de la vieja gran historia, como las llama Said (1993), las reescrituras se proponen mostrar que el personaje silenciado –Calibán o los esclavos negros de *La fragata de las máscaras*– “has a history capable of development, as part of the process of work, growth, and maturity to which only Europeans had seemed entitled” [una historia capaz de desarrollo como parte de un proceso de trabajo, crecimiento y madurez que solo los europeos parecen haberse propuesto] (Said, 1993: 213). Si la farsa del motín altera la jerarquía entre blancos y negros, incluso entre estos –“también entre los esclavos, estamos los de arriba y los de abajo” (de Mattos, 2008: 313), dice Muri–, la novela organiza las voces –“muñecas rusas de narradores”

(115), según Narbondo— en la jerarquía que marca la distancia con los hechos: desde las más externas de los blancos Josefina, Bonpland, Infelez y Abós hasta Muri, que puede dirigirse a Melville, y Dago, que goza de la mayor credibilidad.

El texto es una puesta en escena de lectura e interpretación. M.M.R. invita “al lector [...] a examinar las diferencias y semejanzas que guardan ambas novelas entre sí y con la biografía de Amasa Delano” (de Mattos, 2008: 63) y analiza los desvíos de Melville y Péguy-Narbondo; Josefina confronta las versiones de Infelez y Abós que le transmite Bonpland, quien “tuvo la fortuna de oír la historia por dos veces y se preocupó por reconstruir y comparar esas distintas versiones” (127), y guía a Melville a través de los intercambios mediante los que accede a estas versiones alternativas: “Estamos, Ismael, en el primer patio de la casona de José Abós. Acérquese a la mesa que Macarena ha puesto” (322); “Ubíquese en la cubierta del alcázar, que don Benito ha transformado en un palco al aire libre” (346).

Josefina invierte los lugares de escritor y lectora; le contesta a Melville con ese cambio como con la inclusión de los narradores negros. La forma de la respuesta también es un desafío. Así como la superposición de representaciones impide descifrar la verdad sobre el motín, el montaje de relatos no impugna la versión original porque no encuentra la verdad. En cambio, demuestra la imposibilidad de establecer un sentido; reivindica el derecho a la interpretación desde el que la lectora cuestiona la perspectiva única y la exclusividad sobre las representaciones que sostienen la narrativa de todo tipo de imperio. Los amotinados pueden contar su versión de los hechos, Josefina puede hacerse leer por Melville, un bastardo de los mares del sur puede leerlo y discutirlo y dos escritores rioplatenses pueden intervenir la literatura del mar y escribir una propia.

El mar posible

Si a través del uso que de Mattos hace de *Benito Cereno* como fuente, Croce (2015) impugna la categoría colonial de influencia, algo similar puede proponerse sobre el mecanismo de afiliación. Los autores y los textos no derivan de los anteriores, sino que seleccionan los materiales de la tradición junto a los que pretenden ser leídos. A diferencia de la relación que Duizeide y Domínguez establecen con Haroldo Conti, sobre la que me detuve en el capítulo 3, la conexión de *Kanaka* y *La fragata de las máscaras* con Melville involucra dos literaturas entre las que se presupone una relación jerárquica. Sin embargo, así

como el concepto le permite a Said (1985) plantear una sucesión literaria diferente de la filiación tradicional, en este otro ámbito, implica el rechazo de la influencia porque invierte el orden de la construcción: un texto no deriva de otro, sino que vuelve a él.

A partir de Borges, Mariano Siskind (2013) plantea la relación de los escritores argentinos con la literatura mundial de una manera afín a la que intento desarrollar: una intervención creativa que establece “redes de significación en las que ese autor se inscribe para que su texto adquiriera un sentido” (65). Si la trama de reescrituras y afiliaciones produce, dentro de la literatura de Borges, el constructo que se suele denominar “lo universal”, las novelas melvilleanas del Río de la Plata establecen el marco dentro del que se escriben y pretender ser leídos los espacios y las formas de la literatura del mar; una versión periférica de la práctica que Cohen (2010) atribuye a la totalidad del género *literature of the sea*. En la lectura que hace Siskind de Borges y en la literatura rioplatense del río-mar la operación es estratégica y está inscripta como tal en los textos.

Daniel Balderston (1985) señala algo parecido en la relación entre Borges y R.L. Stevenson, en base a la reivindicación de la aventura y el fantástico como géneros que hacen evidente el carácter artificioso de la literatura. Para Borges, la lectura y la referencia al escritor inglés sostienen el proyecto de escritura que no deriva de su obra, no recibe una influencia, sino que toma algunos de sus rasgos genéricos y estilísticos, a los que Balderston, también estratégico, llama “contribuciones”. La forma de entender la relación con el precursor que propone este crítico está cerca de la idea de “fuente” por la inversión de la dirección del movimiento interno a la literatura: la lectura y modificación retrospectiva de la tradición. En uno de los libros que analiza Balderston, *Historia universal de la infamia*, Beatriz Sarlo (2003a) piensa la interacción de Borges con la literatura extranjera en términos de versiones que niegan la jerarquía del original y en relación con una propuesta literaria opuesta al color local. Sergio Weisman (2005) señala que ese libro inaugura el “modus operandi” de la ficción de Borges, fundadora de la “irreverencia literaria argentina” (26) que desafía el derecho exclusivo del centro a la originalidad. Weisman define el modelo borgeano de la literatura periférica como las “series de traducciones distorsionadas” (20) que resultan del proceso de lectura, recontextualización y reescritura.

En la literatura rioplatense del río-mar, esta operación aparece en función de la escritura de un género ajeno a la tradición literaria local. Franco Moretti (2015) piensa esta

forma de circulación de los géneros en el marco de la literatura mundial, a la que define como el sistema de variaciones producidas por la transacción entre patrones europeos, materia local y formas locales. La idea de que la lucha entre estos materiales ocurre en este último nivel es semejante a la que plantea Roberto Schwarz (2000) en relación con la recepción y producción de la novela en el Brasil del siglo XIX. Sin embargo, Moretti no ve, porque su posición en el sistema literario mundial es otra, la transformación recíproca que es, en cambio, el eje del planteo de Schwarz y de otros conceptos desarrollados en América Latina, más allá de las diferencias que existen entre ellos: entre-lugar, antropofagia, transculturación.¹⁶² La pregunta por la forma del género marítimo que produce la literatura rioplatense del río-mar es objeto del capítulo siguiente. En las novelas de Delgado Aparain, Duizide y de Mattos se intentan ver las condiciones preliminares de esa transformación a través del diálogo que establecen con los patrones, formas y materiales extranjeros.

La particularidad que estos textos comparten con la dimensión “universal” de la literatura de Borges es la construcción de lo que Siskind (2013) llama un horizonte interpretativo. Las citas y fragmentos que se incorporan a los textos son rastros de la biblioteca a la que remiten, a la que antes me referí como sistema literario o red textual del mar, en paralelo con la de los viajeros que construye Prieto (2003). La referencia explícita y estructurante que hacen las novelas melvilleanas es el caso extremo de un procedimiento más extendido. Retomo un punto más de la argumentación de Siskind que me permite pensar algunos procedimientos. El crítico lee las reescrituras que Borges hace de Joseph Conrad como la reinscripción de un texto de la biblioteca mundial en un contexto local que transforma a ambos; lo mismo que para Weisman (2005) define la toda la escritura de Borges y que señalé sobre *Kanaka* en el capítulo anterior y podría extenderse a la novela de Tomás de Mattos. El Río de la Plata expande el horizonte de Melville; su linaje se acrecienta con un hijo que multiplica las experiencias de navegación; sus personajes ganan nombres, biografías, voces y versiones de los hechos. La periferia no solo produce diferencia, sino una variación del “modelo”.

La semejanza entre sus procedimientos permitiría sostener una afiliación de los escritores de estas novelas con Borges. Aunque no la descarto, me interesa más verlo como

¹⁶² En las versiones que proponen Santiago (2012), de Campos (1982) y Rama (2007). Los tres conceptos fueron desarrollados en contextos, marcos teóricos y en relación con literaturas diferentes. Resalto exclusivamente lo que tienen en común como producción teórica latinoamericana.

una figura que abre las formas en que la literatura de la región negocia su inserción en un circuito literario más amplio, una relación más laxa, menos personal, en línea con la idea de Weisman (2005) de que Borges funda una “irreverencia literaria argentina” que quedaría disponible para escritores futuros. Sin embargo, también es verdad que el espacio privilegiado en Martín García es una biblioteca en la que Kanaka juega con su compañero a reconocer citas de la tradición literaria, la versión marginal de una imagen que resume los procedimientos de Borges, quien inventa una forma para la literatura argentina desde la “biblioteca universal” que, como la de Babel, tiene su centro en cualquier parte.¹⁶³ En *Kanaka*, la biblioteca se degrada por la procedencia y el destino de sus materiales. La isla es a la vez una orilla, como las que Borges explora en varios sentidos (Sarlo, 2003a), y un territorio dentro de la región, que toma distancia de su modo de entender la relación entre literatura y espacio.

La relación con Melville, en cambio, aparte de ser evidente y explícita, es el horizonte de legibilidad de la literatura rioplatense del río-mar que inventan las novelas reescribiendo a uno de sus mayores representantes. *Moby Dick* funda a la vez un género y una literatura nacional. Según el análisis de Said (2013), que no se ocupa de la literatura marinera como tal, Melville escribe en una nación que todavía no tiene una tradición literaria con identidad propia y aprovecha la ausencia de instituciones para construir una sociedad nueva desde el principio. Esa sociedad es el *Pequod*, el barco de una novela que inventa una forma literaria “irreductiblemente estadounidense” (Said, 2013: 357) porque se ocupa de lo que la nación está desarrollando como su rasgo distintivo, el dominio del mar en lugar del poder terrestre característico del colonialismo europeo. Las novelas rioplatenses no reescriben el texto más representativo de ese proyecto literario nacional, sino los menores: *Typee*, exitosa en su momento, pero relegada tras la canonización tardía de *Moby Dick*, y *Benito Cereno*, que es menor desde su formato de *nouvelle*, opuesto a la monumentalidad de la novela anterior.¹⁶⁴

¹⁶³ El cuento dice que “*la Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono*” (Borges 2010b: 559) de los que la componen en número indefinido o infinito.

¹⁶⁴ A pesar de que esa no es una historia chilena, existen allí dos versiones de *Moby Dick* del escritor Luis Sepúlveda: *Mundo del fin del mundo* (1989) e *Historia de una ballena blanca* (2018). La primera tiene el texto como referencia y motor narrativo de una trama de aventura en que los balleneros son el blanco de los ecologistas y algunas ballenas vengadoras. La segunda cuenta la historia de Mocha Dick con la voz del animal. La apropiación inversa del texto de Melville no actúa sobre las relaciones de poder entre regiones y literaturas, sino entre humanos y animales.

Su propósito también es menor con respecto al proyecto de Melville: no fundan la literatura de un imperio, sino un género marítimo en un sistema literario periférico.

El uso de fuentes extranjeras para sus operaciones fundacionales es parte de la tradición de la literatura de este espacio geográfico y literario. Sarmiento le da forma literaria a la llanura a partir de un sistema de referencias que incluye a los viajeros ingleses, pero también la pradera de Cooper. Prieto (2003), quien hace este señalamiento, distingue dos funciones de esta referencia. La analogía le permite encontrar una forma de representación adecuada, valida sus textos y les crea una audiencia mediante la apelación a un escritor americano que triunfa en Europa en un momento en que el poder se distribuye entre los continentes. De acuerdo con Philbrick (1961), Cooper independiza la literatura norteamericana de la inglesa; según Cohen (2010), logra el gran evento de las relaciones geopoéticas, que consiste en ser el primero que produce una innovación literaria fuera de Europa que vuelve al centro para transformar la novela que se había inventado ahí. A diferencia de lo que hace Sarmiento, estos críticos no seleccionan el ciclo sobre la pradera, sino el del mar, porque es el que permite la expresión o construcción de una identidad nacional que no tiene modelo posible en Europa. Para ambos, Cooper es el creador de la *sea novel* o de la *literature of the sea* distintivas de la literatura norteamericana. La fundación conjunta de una forma novelística y un sistema literario ubica a Cooper en el mismo lugar que Said (2013) le atribuye a Melville.¹⁶⁵

El mar de Cooper y Melville es un vacío disponible para fundar una literatura y una nación, igual que el desierto argentino que el siglo XIX propuso como “comienzo radical y absoluto”, según Fermín Rodríguez (2010: 212). Aparte del doble carácter fundacional, lo que Sarmiento comparte con Cooper es la intersección entre lo que para Philbrick (1961) son el nacionalismo marítimo y el romanticismo; el tipo de mirada que selecciona un ambiente dentro de la extensión territorial de la nación emergente y la estética que permite darle forma literaria. El espacio es otro porque la grandeza económica de la nación que se proyecta tiene orígenes diferentes. Sin embargo, la llanura y el mar –que son tan semejantes para los viajeros ingleses, para los románticos argentinos y para Cooper– desempeñan el mismo papel dentro de los textos. El sentido de las narraciones marítimas de Cooper, dice Philbrick, deriva y se

¹⁶⁵ Lo que también reconoce Philbrick (1961), quien le asigna el papel de consagrar la literatura del mar como arte.

manifiesta en el entorno natural; el mar, como el desierto sarmientino, no es un paisaje sino una fuerza que actúa.

Sarmiento selecciona las novelas de Cooper que tienen que ver con el espacio que él quiere construir. En ese momento, la novela fundacional del nuevo género, *El piloto* (1824), no deja ninguna marca en la literatura argentina porque no tiene un marco de apropiación. Lo que hace la narrativa contemporánea es volver sobre ese espacio marítimo que quedó vacante para fundar, ya no una literatura, sino un género, que es la forma rioplatense de la literatura del mar. El río-mar no es la última frontera inexplorada, como el mar de Cooper, sino un desierto, como el que antecede a la fundación imaginaria de la Argentina: un espacio que primero se niega y después se ocupa con itinerarios, relatos y paisajes. El paradigma desde el que se escribe la extensión vacante en el siglo XXI, sin embargo, es diferente, por lo que cambian la idea de naturaleza, de su relación con la humanidad y sus formas estéticas; también la composición de la red textual en que se produce el género.

El sistema de referencias de la literatura rioplatense del río-mar incluye a Melville en lugar de Cooper, pero opera con él como Sarmiento con las novelas de la pradera. La reunión de ambos que Juan Bautista Duizeide produce en *Kanaka* resume esta operación fundacional; por eso tomo la novela como texto de comienzo del género. En la ficción, Duizeide transforma lo que señala como carencia del imaginario nacional en el ensayo “Escrito sobre el agua” (2017); vuelve sobre el fundador para ampliar los espacios nacionales que él propone y sobre Melville, que es el fundador de otra tradición, para construir el horizonte interpretativo de su proyecto literario. En *Kanaka* se pueden ver los diferentes aspectos del proceso de producción del género: la incorporación de la tradición extranjera –según la describe Siskind (2013) en relación con lo universal de Borges–, su inserción en ella como diferencia –desde el entre-lugar que propone Santiago (2012)– y su transformación, no necesariamente periférica, sino como corrección, ajuste o ampliación, que es la posibilidad que abre la lectura de Siskind sobre Borges, de Palti (2007) sobre Schwarz y del género *literature of the sea* como proceso de adecuaciones sucesivas a diferentes contextos (Cohen, 2010). Para Connery (2006), el mar es el eje de la globalización porque siempre es mundial. Sin embargo, tiene problemas distintivos en el discurso occidental. Sobre esa unidad de lo múltiple, tiene lugar la disputa literaria que produce formas particulares.

Oscilación. Lo que llega por agua al sistema regional

Los barcos se separan del territorio de la región porque se alejan, se abstraen o porque subvierten el orden de la realidad: barcos que buscan aventuras en mares extranjeros, barcos-idea que no están en ninguna parte o barcos imaginados en proyectos desmesurados. Los que están detenidos en el puerto o en las costas en las que encallan hablan de su contexto: son espacios de trabajo o ruinas que dan cuenta de la realidad económica y política. Están demasiado cerca de la tierra, se refieren a la región porque no salen al mar. En las reescrituras de Melville, los barcos que navegan pertenecen a su literatura y la interpelación rioplatense ocurre en tierra, que es el espacio dominante en el sistema literario en el que se enuncia.

El privilegio de la perspectiva terrestre no es exclusivo de la región. De hecho, es lo que vuelve relevante el barco como una extensión de la solidez de la tierra en el espacio móvil del agua, difícil de comprender, representar y habitar. Carla Lois (2018) los compara con las islas porque ambos son “objetos incrustados” (183) que ayudan a científicos y navegantes a medir, describir y transitar la inmensidad y, por lo tanto, a percibirla y actuar sobre ella. Philip Steinberg (2013) plantea el problema en la delimitación regional que deja vacante el espacio acuático. Todo encuentro con el medio requiere una mediación. Los barcos son el instrumento de la circulación de bienes, que define la región terrestre, y de las personas, que habitan el mar de manera transitoria.

Por eso es la localización o el foco espacial de una serie de discursos que ocurren en el mar, entre los que se cuenta la literatura marítima. En torno de los viajes por el Nuevo Mundo de los siglos XVI y XVII, Rodríguez (2018) define el océano como un espacio cultural, histórico y literario; el barco, sin embargo, es el lugar de producción y enunciación de sus historias y geografías imaginarias. Para Gilroy (1993), el Atlántico es el lugar de pasaje entre Europa, África, América y el Caribe durante el comercio de esclavos en función del que repiensa el origen de la modernidad. Lejos de vaciar el espacio acuático, como los enfoques que critica Steinberg (2013), o de tacharlo de experiencia negativa que no produce representación, como hace Padilla (2010), lo ocupa con los barcos en movimiento, que son sistemas políticos y culturales que hacen del Atlántico negro un espacio de producción y

circulación de ideas, identidades y artefactos políticos, a la vez que símbolos que organizan su revisión conceptual.

En cambio, las teorías sobre literatura del mar toman la espacialidad del barco como un supuesto que no analizan, a pesar de que su objeto privilegiado es la narrativa de viajes a través del océano.¹⁶⁶ Solo Cohen (2006) delinea sus particularidades como cronotopo del mar. A la superposición del tiempo y espacio de navegación, que es visible en los planteos mencionados antes, le agrega el imaginario que condensa a bordo los rasgos de la sociedad, el barco como microcosmos o modelo a escala y, en una dimensión menos metafórica, la función de conectar entre sí los otros cronotopos porque es el único espacio-tiempo de desplazamiento. El análisis de Cohen resume buena parte de lo que plantea de manera tangencial la crítica sobre textos individuales de literatura del mar y explica, sobre todo con la última característica, el lugar central que tiene el barco en el género. A la vez, ubica en la literatura un imaginario que también existe en la teoría que no se ocupa de ella. Además de las propuestas comentadas antes, en el concepto de heterotopía, como lo plantea Foucault (2010) y como lo reinterpreta Silvestri (2015): una heterotopía feliz que cumple con el ideal arquitectónico de funcionalidad, en el que todos los elementos estructurales y humanos tienen su lugar en un orden bien definido, disciplinado y jerárquico, diseñado para el movimiento, que es su fin práctico.

En la intersección entre estudios literarios y teoría del espacio, el *Nautilus* de Verne es, para Barthes (1999), una “casa superlativa” (16) que hace de sus novelas exploraciones de lo cerrado, más que viajes abiertos en el tiempo y el espacio. El submarino no es un modelo a escala de la sociedad, sino del funcionamiento de la novela, como en el análisis que hace de Certeau (2000) sobre la construcción de conocimiento a través del viaje y su escritura. El otro enfoque, en cambio, selecciona el *Pequod* de *Moby Dick*, que se ha visto como una representación a escala de la sociedad desde perspectivas muy distintas. Said (2013) lo entiende como el modelo de la nueva civilización que proyecta Melville en la literatura que escribe en una nación emergente. La lectura alegórica tiene una tradición que va de W. H. Auden (1967), para quien el ballenero es el símbolo romántico de una humanidad que lucha

¹⁶⁶ Yamashiro (2014) critica esta perspectiva por el límite que impone a la percepción del espacio oceánico y a la continuidad del género después del comienzo del siglo XX. Cfr. Capítulo 4.

con su destino, alejada de los lazos que impone la sociedad, a C. L. R. James (1985), quien le da el sentido de unión entre todas las naciones que están representadas por sus tripulantes.

Este recorrido por la teoría puede pensarse a partir de la crítica que Steinberg (2013) hace al concepto de heterotopía, al que considera una idealización desconectada de la práctica y del espacio. Los enfoques mencionados alternan entre dos formas de alejarse del agua: la abstracción y la perspectiva terrestre. La literatura del mar hace el movimiento contrario: en la *sea novel* de Cooper el mar es una fuerza activa que produce significado (Philbrick, 1989); la *literature of the sea* es una épica del trabajo (Cohen, 2010). La relación contradictoria o complementaria entre ideas y territorio es fundamental para la literatura rioplatense de río-mar, un regionalismo del agua que alterna, combina o discute estas posibilidades. Sus barcos, como las islas, están hechos con el repositorio de ficciones anteriores y el archivo del imaginario, la solución erudita a la falta de tradición. En los modos de uso de esos materiales se juega el grado de inscripción en el mar como territorio y la participación de los diferentes textos en la construcción de la región y del género.

Las novelas fundacionales de la *literature of the sea* se incorporan a los sistemas literarios de los que forman parte a través de vínculos temáticos con la historia y la identidad nacionales; los barcos establecen relaciones concretas con su contexto de navegación. La forma norteamericana, que es la que se consagra, se define por una doble fundación. Cooper inventa la *sea novel* y la literatura de los EE.UU. con *The Pilot* (1824), en la que el proceso de independencia enmarca el viaje por mar. Su ciclo completo de novelas marítimas, dice Philbrick (1989), traza una historia informal de la empresa náutica norteamericana, que abarca diferentes áreas de la experiencia a través de las que promete transformar la libertad de la vida en el mar en identidad nacional. Un cuarto de siglo más tarde, Melville participa de la reinención moderna del género y refunda la literatura norteamericana afirmando la forma distintiva en que los EE.UU. se convierten en un imperio mediante el dominio sobre las aguas (Said, 2013).

Este vínculo no existe en la literatura rioplatense del río-mar. En primer lugar, por la diferencia que implica la distancia temporal. Los dos momentos fundacionales de la *literature of the sea* están separados por los veinticinco años que van de *The Pilot* a *Moby Dick*, mientras que las novelas del *corpus* a partir del que defino el género local se escriben ciento cincuenta años después de la última. El XIX es un siglo de fundaciones literarias y nacionales

que, para el XXI, ya fueron cuestionadas; no se exige de la literatura que exprese la identidad de una nación porque la existencia de tales constructos –nación, identidad, incluso literatura– es objeto de sospecha. En segundo lugar, porque el Río de la Plata se definió en torno a otro espacio. Si Graciela Montaldo (1993) puede sostener que la forma de incluirse en una genealogía argentina es escribir en relación con el campo o desierto, que es “el suelo de una apropiación constante del pasado y de las tradiciones” (14), ¿qué pasa con los que escriben sobre un espacio que no tiene genealogía, sino que, por el contrario, se representa desde el tópico de la falta?

Una opción es pensar que se trata del rechazo de la tradición o del posicionamiento al margen de ella; una de las razones por las que la literatura rioplatense del río-mar se puede entender como una forma del regionalismo, que es el discurso literario de los espacios alejados del centro del sistema –la otra razón sería la atención que prestan a su representación o construcción. Como tal, esta literatura recorta un territorio marítimo, una región entre real e imaginada sobre la que reclama una identidad y disputa sus modos de representación. Retomo la idea de pertenencia que está presente en la definición del mar territorial –la franja oceánica sobre la que un país ejerce soberanía– sin su perspectiva nacional y terrestre. El mar de estas novelas es en general el Atlántico, al que pertenecen los mares argentino y uruguayo, pero no exclusivamente. No se trata de ese tipo de dominio, sino del que establecen los regionalismos desde su versión más tradicional hasta la que interviene en la formación de la literatura del río-mar que analicé en el capítulo 2. Su territorio es la intersección de cuerpos en movimiento, en términos de Ludmer (2010), sobre el que la soberanía que se ejerce no es estatal, sino de quienes lo ocupan, lo transitan y se integran a él; el suelo desde el que la literatura del río-mar se apropia de múltiples tradiciones con las que establece afiliaciones, más que una genealogía.

Otra posibilidad, que se opone al rechazo, pero no al regionalismo, es considerar que estas novelas están escritas desde la consciencia de la falta para integrar el mar a la representación del espacio nacional, como cara oculta de sus zonas dominantes –incluso de las que privilegia el regionalismo. La literatura rioplatense del río-mar se escribe desde el vacío; por eso propongo su formación en términos de estrategias. El remolino de lo contemporáneo (Ruffel, 2018) pasa por el origen, donde asume la pose de los fundadores para establecer un nuevo punto de partida que discute el presente. En esa operación no se

juega la pertenencia del género a la literatura local, o su pertinencia, sino una discusión geopoética (Cohen, 2010) sobre la distribución de las prácticas literarias en un sistema más amplio que el nacional. Inscribir la ausencia como forma de hacerse cargo de una “genealogía” alternativa o reparar la falta con la incorporación del espacio marítimo que no está anclado en la región son los dos polos de la construcción literaria del mar rioplatense que recorro a modo de mapa literario de un posible género.

La interacción de la biblioteca extranjera con los contextos locales, del mundo con la región, que describí en el capítulo anterior, se extiende a los textos ordenados entre esos polos. Uso el término oscilación porque la polaridad no define posiciones fijas que excluyan el otro término, sino un movimiento. La delimitación de tres conjuntos que sintetizan las múltiples posibilidades intermedias responde a las estrategias que diseñan los textos para producir una literatura de navegantes que incorpora e interviene la tradición literaria importada a la vez que se inscribe en un sistema y una región a los que construye desde un marco genérico y espacial en conflicto. En el primer apartado, defino los conjuntos por su posicionamiento en la región. En el segundo, retomo los mismos textos para encuadrar la literatura del río-mar como la narrativa de aventuras de la contemporaneidad rioplatense.

Región extraterritorial

La no-región

Las novelas *Tres veces luz* (2016), de Juan Mattio, y *Donde termina el desierto* (2012), de Eric Schierloh, ocupan el polo de la oscilación más alejado de las referencias regionales. El *Propp* y el *Attadipa*, los barcos que habitan los personajes de las novelas, son espacios de aislamiento y separación frente a un medio hostil que no es el mar, sino la tierra. La configuración de los barcos como “objetos incrustados” –según los define Lois (2018)– en un mar que se muestra poco y en geografías distantes o irreconocibles es una forma en que el territorio y el género ingresan en una literatura a la que se suponen ajenos.

La bodega del barco en la que viajan Patrice y Chuckle, los polizones de la novela de Mattio, representa este tipo de espacio: “como la panza de una ballena de lata. Jonás” (Mattio, 2016: 24). Este es el único territorio de la navegación, un encierro desde el que el exterior solo se percibe con esfuerzo: “Si pudiera oír algo, se dijo, cualquier cosa que me diga que el mundo sigue estando ahí fuera” (101). No hay región porque no hay mar ni tierra; ni siquiera

es visible el resto del barco, donde trabaja la tripulación de la que se ocultan los polizones. Sin embargo, los segmentos de la novela que corresponden a la vida a bordo alternan con otros que transcurren en tierra después de y en torno a la llegada del *Propp* al puerto. Ese lado de la historia recorta un territorio preciso de características reconocibles. Puerto Water está “emplazado en medio de la nada. Pero la nada es sólo una apariencia. Si uno mira mejor puede ver que está rodeado por hectáreas y hectáreas de soja” (80). La región es lo opuesto a la “nada”, el vacío sobre el que se construyen las aventuras marítimas de los barcos ideales o deslocalizados que comenté al comienzo del capítulo anterior. En cambio, se identifica por una estructura económica que se hace visible en los puertos de la provincia de Santa Fe: “Si hay un punto del país donde el dinero, el poder y la avaricia saben convivir, es en estos puertos cerealeros” (14).

Las dos historias que *Tres veces luz* desarrolla en paralelo no solo alternan personajes sino configuraciones espaciales y géneros. De un lado, el barco cerrado, habitado por polizones desarraigados, que podría estar en cualquier parte y en cualquier literatura. Del otro, el puerto que muestra la inserción de la ciudad de Rosario en el contexto de una provincia y un país que participa del sistema mundial a través del comercio que se realiza, justamente, por mar. Este espacio pertenece a la región que falta del lado de la navegación, repone la falta de literatura del mar desde el policial negro en el que se inscribe la trama que tiene lugar del otro lado.

El barco de Traven en *Donde termina el desierto* navega en un mundo que se disuelve. Por un lado, la ciudad desde donde zarpa el *Attadipa* no tiene marcas reconocibles, podría estar en cualquier lugar. Sus únicas referencias son los rascacielos, el puerto, un muelle sobre la bahía. La isla a la que se dirige, en cambio, responde a indicaciones geográficas tan diversas que es imposible asignarle un referente fuera del texto. El Sur de “la región de las pequeñas islas y, más allá, de los últimos hielos” (Schierloh, 2012: 13), podría ser el Pacífico Sur, al que remite el nombre de Fayway, el Japón de los haikus que escribe Traven a bordo o el sur argentino, que se representa como un fin del mundo territorial donde el “desierto” patagónico termina porque no hay más allá.

El mar, por otro lado, es un espacio vacío de indicadores espaciales. A pesar de que Traven dispone de las herramientas de navegación que le permiten establecer su posición, la “incursión en el absoluto mar adentro, en el océano” (Schierloh, 2012: 27) consiste en

deshacerse de las referencias: desactivar el GPS, perder de vista la tierra firme. “Estaba considerablemente lejos de tierra, lo suficiente para que la curvatura de la tierra hubiera hundido y escondido por completo y para siempre la ciudad” (41). Igual que en *Mascaró*, la ciudad y el barco se invisibilizan mutuamente. Si en la novela de Conti esto le da un carácter ideal al *Mañana*, en la de Schierloh, la idealidad es la separación de un mundo destruido por las bombas. El escenario devastado borra la referencia local; el fin como interrupción de lo conocido o reconocible: “Traven recordó la que siempre había creído la frase más horrible que jamás hubiera leído: *La tierra no parecía la tierra*” (Schierloh, 2012: 91).¹⁶⁷

Si la novela de Mattio usa el policial negro para traer el mar a la región, esta encuentra en el imaginario de la ciencia ficción y el *new weird* la forma de homologar todas las partes del mundo en un solo final y de verosimilizar el acceso al barco y la salida al mar. La inscripción regional de estas novelas está mediada por los otros géneros que intervienen en su construcción. Si bien el lugar del policial negro y la ciencia ficción en la literatura local es problemático, ambos tienen una trayectoria más larga y reconocida que la literatura del mar.

La historia del policial en la Argentina consiste en sucesivos esfuerzos de adaptación y justificación. En el campo de la crítica, sigue siendo válida la idea que sostienen Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera a lo largo de los textos y entrevistas del clásico *Asesinos de papel* (1996), de que el género aparece en la escena literaria local como un modelo angloamericano que los escritores manipulan, traducen, nacionalizan o “barbarizan”. Las transformaciones que mencionan con mayor asiduidad incluyen el desplazamiento del investigador privado en favor de otras figuras; el cuestionamiento a la policía –que es corrupta o simplemente ineficaz–, a veces en relación con la politización, que también es un atributo local. Un punto de discusión es la capacidad desigual para funcionar en este sistema literario que tienen las dos series en que convencionalmente se divide el género. Si, de acuerdo con Giardinelli (1991), la falta de confianza en las instituciones y en el orden social deriva en el privilegio del policial negro en toda América Latina, Gamarro (2006) llama la atención sobre la vuelta al enigma hacia fines del siglo XX, que atribuye a que la serie negra tampoco es capaz de dar cuenta de una realidad que excede toda representación.

¹⁶⁷ Es una cita de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad: una referencia que apunta más a los mundos desconocidos que al mar del que el autor se ocupa en otras zonas de su obra.

Tres veces luz, sin embargo, trama la crisis mundial globalizada con los códigos de esta serie, como indica su publicación en la colección Negro Absoluto de la editorial Aquilina, una forma de circulación propia del género que se remonta a experiencias como la de *El séptimo círculo*, que dirigían Borges y Bioy, o la Serie Negra de Piglia. Desde esta inscripción, el barco de *Tres veces luz* no se “incrusta” en la región, en el sentido en que Romano (1991) dice que lo hace el de *Los premios* (1960); pertenece a ella y por eso el encierro en la bodega interpela al mundo de afuera a través de vínculos materiales, no como alegoría o heterotopía. Los dos segmentos de *Tres veces luz* se reparten los géneros. Del lado policial, que ocurre en tierra, el caso consiste en descubrir qué hacer con una historia de navegantes en esta región y esta época, en las que el mar es solo una vía para el intercambio comercial.

La trama se desarrolla a partir del momento en que uno de los tripulantes del *Propp*, el que remite a Queequeg por sus tatuajes y su extranjería, se entrega a la policía con un papel que dice “asesino” escrito en tagalo. Lo que trae el mar no es tanto un enigma como un disparador narrativo, por algo el barco se llama *Propp*, como el teórico que codificó los componentes morfológicos del cuento popular.¹⁶⁸ “Frente al cuerpo desnudo del esquimal vuelvo a escuchar a mi viejo y cansado profesor”, quien sostiene que “construir una hipótesis es como escribir ficción” (Mattio, 2012: 46). La reconstrucción de la historia del barco es la respuesta a la pregunta por la víctima y las circunstancias del crimen —el culpable es lo primero que aparece—; la abogada que narra esta parte de la novela tiene que descifrar la situación de este hombre para desenredar la historia de los polizones: el policial resuelve la inscripción de literatura del mar en el contexto local.

La novela contiene la oscilación entre el polo local y el global entre los que alterna la literatura rioplatense del río-mar. La historia policial ocurre en Rosario y la de navegantes, en un espacio del que desaparecen las referencias y las identidades nacionales. Tanto Cohen (2010) como James (1985) se refieren a la nacionalidad múltiple de la tripulación de los barcos literarios, especialmente del *Pequod*, como la condición que permite formar un colectivo unido por la práctica y convertirlo en personaje. No es esto lo que sucede en el

¹⁶⁸ Vladimir Propp (1895-1970) definió estas funciones en *Morfología del cuento* (1928). Su trabajo fue recuperado por el estructuralismo.

Propp, donde los marineros filipinos y alemanes no forman una comunidad con los polizones de distintas partes de África porque no comparten el trabajo ni el espacio.

La multiplicidad aparece, en cambio, como disgregación, que es otra forma de ruptura con la identidad nacional. Las de los marineros coexisten sin borrarse, mientras que los polizones tienen historias de pérdida o abandono de esa inscripción. Patrice le agrega una práctica política de características y convicciones internacionalistas a la falta de lazos de filiación: “tuve que inventarlo todo. Un hombre sin origen. Mi apellido me lo dio el Estado. No sé quiénes fueron mis padres. Tuve que crearlos. [...]. También mi isla, mi hipotética patria, fue inventada. Ni siquiera tiene una lengua nacional. Hablamos como nos enseñaron los blancos negreros” (Mattio, 2016: 94). Chuckle abandona su ciudad en Ghana para ir a la “Isla de los Polizones” en Costa de Marfil, donde forma una banda con chicos guineanos, lo más parecido a la comunidad internacional del *Pequod* que existe en este contexto de conflicto étnico y territorial. La identidad, que ambos rechazan antes de embarcar, termina de desdibujarse a bordo. Patrice escribe su diario, una de las evidencias del caso y de los materiales de la novela, en inglés, español y portugués y habla inglés con Chuckle porque es “el idioma común de los puertos y los barcos” (22), un rasgo que repite la abogada: “Todo está en inglés porque el inglés es el idioma de los puertos y de los viajeros” (84). Exilio y navegación son dos formas de desarraigo que se suman al doble encierro en el barco y la bodega para producir un espacio narrativo separado de los territorios específicos. Los polizones del *Propp* comparten la posición de la literatura de navegantes que desembarca en un puerto de la cuenca del Plata.

La figura que recorre *Donde termina el desierto* es la separación: el barco de la tierra, los personajes del mundo que se destruye, la novela de la referencialidad. Las tres formas de salida, que incluyen la que hace la literatura rioplatense al mar, están mediadas por un género reconocible dentro de su tradición. A comienzos del siglo XXI, la existencia de la ciencia ficción argentina, que Gandolfo negaba a fines de la década de 1970, es evidente.¹⁶⁹ Sin

¹⁶⁹ Un panorama del presente puede encontrarse en Mattio (2017) y Castagnet (2015). Por otra parte, la afirmación de Gandolfo en la introducción a una antología de cuentos que debería demostrar lo contrario parece querer cumplir la función que tuvo la frase de Mitre acerca de la inexistencia de la literatura argentina en la escritura de la *Historia de la literatura argentina* como respuesta desmesurada de Rojas. También recuerda lo que señala Rivera (2000) sobre la literatura del río que cité innumerables veces a lo largo de este trabajo porque lo motiva. En todos los casos, las operaciones apuntan a fundar un concepto y la serie textual que designa. La circulación del *new weird*, en cambio, es menor y más reciente.

embargo, pensarla fuera de las categorías de importación e influencia parece requerir un esfuerzo crítico, como el que hace la crítica sobre el policial. Por ejemplo, Reati (2006) y Steimberg (2010; 2012) proponen los términos “ficciones anticipatorias” y “mundos después del fin”, respectivamente, para distinguir la ficción argentina del modelo norteamericano.

La novela de Schierloh está construida al revés del énfasis en la diferencia que hacen estas operaciones críticas. El espacio carece de las marcas territorializadas de los escenarios que define Steimberg. Al contrario, se forma con una red de lecturas que el texto hace explícitas: Cormac McCarthy, J. G. Ballard, China Miéville. La inscripción de los nombres produce un giro en el modo de presentar la relación entre literaturas: el género no se acriolla –que es la tradición local desde *Historia universal de la infamia* (1935), de Borges, elevada a mandato de la identidad latinoamericana–, sino que exhibe los materiales y sus efectos sobre la representación, que es otra forma de practicar la “irreverencia literaria”, como Weisman (2015) llama a la de Borges. Los pre-textos de Schierloh se reconocen en los motivos y paisajes y se usan como clave: el protagonista se llama igual que el del cuento “Playa terminal”, de Ballard, y China, uno de los hijos de Fayaway, y el doctor Cormac, con el que se atiende Traven, toman sus nombres de los otros escritores a quienes remite. Los “Agradecimientos” confirman la operación con el inventario de las lecturas y sus formas de reutilización. No hay influencia ni importación, sino materiales disponibles y el derecho a usarlos.

Además de la premisa narrativa –un acontecimiento que marca el fin del mundo o de la humanidad e introduce la historia de supervivientes, que Schierloh afirma haber tomado de *La carretera*, de McCarthy–, la ciencia ficción y el *weird* son el archivo de los paisajes de *Donde termina el desierto*. En primer lugar, el desierto del sueño recurrente de Traven, que anticipa el escenario por venir en la novela, no está hecho con las imágenes de los viajeros ingleses, sino con las del género igualmente anglosajón: “una enorme ciudad abandonada, destruida en algunos sitios, sin rastros de vida, quemada, llena de basura” (Schierloh, 2012: 48) y “cubierta por una capa de ceniza muy extraña, mucho más fina que la ceniza y de un color amarillento en la que los pies se hundan por completo y desaparecen” (49). No es el “comienzo radical y absoluto” (Rodríguez, 2010: 212) de la tradición literaria argentina sino el fin o, como dice Drucaroff (2011) sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal, el resultado de la civilización, en lugar de su origen.

La intromisión de un nombre que lleva la carga semántica acumulada en dos siglos de literatura argentina en un paisaje dominado por otro imaginario transforma simultáneamente el sentido del desierto, de los escenarios posapocalípticos y de las formas de su coexistencia en la narrativa contemporánea.¹⁷⁰ Lo mismo ocurre con los otros elementos que remiten a una y otra tradición. La ciudad después de las bombas acumula los signos de la barbarie que se ubicaba afuera: la ceniza de color amarillento del sueño, que recuerda a la arena –el desierto y la playa de Ballard–, la desaparición de los edificios, los antropófagos. Estos, que aparecen frente a la presión de la escasez, remiten a la amenaza que acecha en *La carretera* y a los salvajes que pueblan los espacios de afuera del imaginario civilizatorio occidental, que incluyen el desierto y el campo de la literatura argentina del siglo XIX. La otredad radical que señala al grupo que se pretende excluir de la comunidad o del que es necesario alejarse varía según el mundo y el texto en el que aparece.

En el paisaje devastado, Schierloh introduce otros significantes con resonancias del sistema local. Mientras permanece internado en la clínica, Traven describe el mundo anterior a las bombas:

Los animales en el campo siguen infectados. Por la noche las piras en las que los quemados pueden verse a varios kilómetros de distancia, iluminando los campos oscuros con fuego y una fetidez intolerable. Y cada vez hay más inmigrantes ilegales: la mayoría de ellos mujeres y niños que llegan desde los campos. Los hombres permanecen... (Schierloh, 2012: 53)

Campo y ciudad aparecen en su distribución convencional; el primero es la amenaza de invasión que pesa sobre el segundo. El fin consiste en la inversión de esos términos: “Los del otro lado no quieren que los muertos de este cementerio vayan a los campos. Ahora es la ciudad la que se está muriendo y ellos se están vengando” (110). La novela agrega un tercer término a la oposición: la isla “donde termina el desierto” (14) de la ciudad sale de la dicotomía nacional con la confluencia del imaginario propio de los géneros que se apartan de sus tradiciones literarias principales; la isla es utopía y robinsonada *weird*.

Las poéticas de género diferencian la forma de la inscripción local de *Donde termina el desierto* y *Tres veces luz* por la forma en que inciden en la construcción del espacio y por la tradición que tienen en la literatura rioplatense. Sin embargo, las novelas se aproximan por

¹⁷⁰ El desierto después del fin de esta novela se diferencia del que construyen los textos contemporáneos que la crítica trabaja como conjunto, a los que me referí en el capítulo 3. Sobre esta oposición, ver Alonso (2020).

el uso de estas convenciones como herramienta para deshacerse de las referencias locales – no hay afuera del barco porque la ilegalidad impone el encierro o porque el mundo se destruye– y traer la navegación, enmarcada en otras formas de la aventura, al Río de la Plata.

Articulación histórica

En términos de referencia contextual, la estrategia opuesta a la inscripción de los barcos en narrativas de género es la apelación a las convenciones de la novela histórica que hacen tres novelas en que la guerra de Malvinas ocurre en el mar: *Montoneros o la ballena blanca* (2012), de Federico Lorenz; *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto, y *Puerto Belgrano* (2017), de Juan Terranova. El género contiene la oscilación. Es la forma narrativa para contar una de las pocas referencias del imaginario marítimo disponible en la región (Duizeide, 2017) y el origen de la *literature of the sea*, que, en la primera mitad del siglo XIX, surge como una de sus variantes: primero con *The Pirate* (1822), de Walter Scott, después con *The Pilot* (1824) y *The Red Rover* (1828), de Cooper. En el otro extremo temporal, el británico Patrick O'Brian y el español Arturo Pérez-Reverte recurren al mismo dispositivo para escribir sus novelas navales hacia fines del siglo XX.¹⁷¹ El género, convertido en nicho de mercado, les permite volver sobre las grandes aventuras de las potencias marítimas del pasado. Si no necesitan regionalizarlo, el marco histórico les permite traer al presente las formas pretéritas de navegación, de la gloria nacional y de escritura –lo que está fuera de época, como sostiene Peck (2001) en contra de la continuidad de la ficción marítima. En el Río de la Plata, se agrega la dificultad de que los escasos episodios náuticos no forman parte de una tradición gloriosa, más bien al contrario. Aunque no se compruebe la hipótesis determinista de Padilla (2010), según la cual América Latina no cuenta con literatura de navegantes porque históricamente estableció un vínculo traumático con el mar, la experiencia modifica la interacción entre ficción histórica y marítima.

En la literatura argentina existe un ejemplo remoto que vale la pena recuperar porque muestra esta diferencia, más allá de que no permita proyectar una continuidad con la literatura contemporánea. En 1870, el escritor de la generación romántica Vicente Fidel López publica *La novia del hereje o la Inquisición en Lima*, en la que el “hereje” es un pirata compañero de

¹⁷¹ Toda la literatura del mar oscila entre una producción culta y una masiva, además de que se trata de términos objetables y variables. Melville escribe para el mercado hasta *Moby Dick*, que se sustrae de él porque fracasa, antes de integrar la gran historia de la literatura. Sobre esta relación, ver Casarino (2002).

Francis Drake, a través de quien la navegación se integra a la trama. La “Carta-prólogo” dirigida a Miguel Navarro Viola, que encabeza la novela, la ubica en el género histórico a través de las referencias a su tradición. “No por eso crea Vd. que me olvido de que la historia de la literatura no cuenta sino un solo Walter Scott; y yo sé bien ahora que no soy yo quien estoy destinado a repetir a Cooper en la República Argentina” (López, 2001: 20-21). La pretensión de humildad no se refiere a la imposibilidad de una literatura marítima, pero da cuenta de la conciencia de que en sistemas literarios diferentes se desarrollan géneros distintos.

Si bien en *La novia del hereje* los episodios de navegación dan lugar a algunas escenas modeladas por la concepción romántica del paisaje y las fuerzas de la naturaleza, que López comparte con sus contemporáneos Echeverría, Alberdi y Sarmiento y con Cooper, los piratas le permiten proyectar sus críticas a España en un modelo diferente de civilización. Como ha estudiado Nina Gerassi-Navarro (1999) en esta y otras novelas latinoamericanas del período, la figura funciona como un significante vacío que los textos convierten en enemigo o héroe según los valores que le atribuyan en el marco del proceso de construcción de las identidades nacionales del que participa la literatura del siglo XIX. Su autonomía y libertad de movimientos le permiten a López oponer el modelo inglés, con el que los sectores dominantes se están asociando económicamente en ese momento, a las restricciones sociales y económicas españolas, ligadas a la Colonia –que incluye el monopolio del comercio– y a la Inquisición.

La novela no tiene continuidad; ni filiación en lo inmediato ni afiliaciones que la recuperen más adelante en el mar o las aventuras de la región. Sin embargo, algunas novelas rioplatenses que toman la Conquista como episodio marítimo se han querido incorporar al inabarcable *corpus* de lo que Seymour Menton (1993) llamó nueva novela histórica. La relación es menos frecuente que en otras regiones. En primer lugar, porque, como establece El Jaber (2011) en el estudio de las crónicas de la conquista del Río de la Plata en los siglos XVI y XVII, los conquistadores producen una escritura de la decepción frente a un espacio que no responde a sus expectativas. En segundo lugar, porque los relatos transcurren en tierra. El río no es más que el punto de referencia del que la zona recibe su nombre. La perspectiva de la conquista “desde el océano” que, en cambio, propone Rodríguez (2018), se aplica al relato de las expediciones a las Californias, en el límite de la experiencia latinoamericana.

Sin embargo, algunas novelas, muy heterogéneas entre sí, cuentan el mar desde la proximidad con el género: *El entenado* (1983), de Juan José Saer; *Maluco* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León, y la mayor parte de la producción de Alejandro Paternain, como *Crónica del descubrimiento* (1980) o *La cacería* (1994).¹⁷² La búsqueda del paso hacia el Mar del Sur en las dos primeras –la expedición de Solís (1515-1516) y la de Magallanes (1519), respectivamente– y los numerosos episodios que trajeron marinos europeos a las aguas del Plata durante la época colonial, en las otras, enmarcan el ingreso del mar y los barcos al espacio de representación de la literatura rioplatense.

En la novela de Saer, la navegación solo abarca una parte menor. Sin embargo, Duizeide (2017) encuentra allí una de las mejores escenas marítimas de la literatura argentina en la que, por otra parte, resuenan la forma en que el mar aparece en otros textos, la representación fluvial en la literatura de Saer y de la llanura pampeana en novelas como *La ocasión* y *Las nubes*. El mar es un medio “liso y uniforme” en el que se pierden las referencias –“Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos” (Saer, 2006:13)–, un vacío tal que “hubiésemos deseado, sin duda, la aparición de uno de esos monstruos marinos que llenaban la conversación en los puertos” (14) y que se continúa en el “mar de aguas dulces” (26) que “consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso” (27). El Río de la Plata establece la continuidad entre los ríos de su cuenca –por la semejanza de la imagen– y el mar que le da nombre porque se comporta igual que él. Todas las grandes extensiones de agua son territorios imposibles sobre los que no se pueden dejar marcas, donde no se puede fundar: ni una región ni un género surgen ahí, podría decir el texto de Saer. La literatura del río-mar escribe estos espacios a pesar o en contra de estos presupuestos; desde la materialidad de las prácticas acuáticas y de escritura. El género es, en ese sentido, parte de la “talasografía” que define Steinberg (2014): una forma alternativa de concebir y escribir el mar como espacio experimentado antes que como objeto por conocer.

¹⁷² Menton, Garramuño (1997) y Pizarro Cortés (2010) incluyen las novelas de Saer y Baccino en sus estudios sobre las formas en que la narrativa de fines del siglo XX recrea el pasado y sus formas narrativas. A pesar de que suelen integrar los mismos *corpus*, algunas novelas de Paternain están más cerca de la narrativa histórica tradicional, como las de Pérez-Reverte y O’Brian. Sin embargo, el hecho de que su pasado no sea el de una potencia marítima sino el de la lucha contra ellas produce cambios significativos, entre los que se destaca el uso del humor. Ferrari (2020) trabaja otra serie de textos a los que llama “metafísicos”, en los que Paternain hace un uso metafórico de las imágenes acuáticas y náuticas. Serían lo opuesto de la serie en la que integro las otras novelas porque se desprenden de la inscripción espacial. La enorme variedad que permite reunir es uno de los cuestionamientos que puede hacerse a la categoría de Menton.

Sin embargo, si los ríos se convierten en literatura con las formas del regionalismo, el que “hace horizonte” y el mar necesitan otras que permitan el ingreso de los monstruos que anhela el narrador de Saer, figuraciones de las experiencias negativas a las que se refiere El Jaber (2011) en el contexto de la conquista del Río de la Plata y Padilla (2010) en términos simbólico-identitarios,¹⁷³ entre las que se puede incluir la guerra de Malvinas. Esta particularidad también marca la diferencia con la *literature of the sea*, en que la guerra es una acción orientada por el objetivo de obtener un beneficio –tierras, gloria, etc–; es decir, un viaje y una aventura.

Ni los barcos ni el mar son espacios habituales en los textos dedicados a las islas y la guerra, un *corpus* que Segade (2014) propone pensar como nicho o género de la literatura argentina. Las novelas del mar de Malvinas se introducen en ese *corpus* con la marca de una contradicción: un símbolo o incluso una “causa” nacional se escribe en un género anglosajón, que en cierta medida le pertenece al “enemigo”. La oscilación que organiza este apartado existe dentro de las novelas. Julieta Vitullo (2012b), quien ha estudiado la literatura sobre las islas, cuenta que las historias de navegantes y piratas que recorren su pasado hubieran podido dar material para una producción ficcional que quedó sin hacerse por los conflictos políticos, pero que finalmente apareció frente a la guerra. La derrota, sin embargo, significó un cambio de género. Malvinas no se cuenta como novela de aventuras; la posible continuidad de Vicente Fidel López se pierde junto con la guerra. Sin embargo, *Montoneros o la ballena blanca* y *Puerto Belgrano* apelan al género a través de las referencias que identifiqué antes. La inscripción deliberada y explícita en una tradición diferente de la nacional parece estar en conflicto con la ubicación de la trama durante una guerra que se hizo en nombre de la reivindicación territorial que forma parte del imaginario sobre la identidad nacional.

La intersección es la forma en que las novelas del mar de Malvinas intervienen en los discursos sobre la guerra y las islas; es decir, la estrategia mediante la que producen el arraigo local –nacional, en este caso– de la literatura del mar. La paradoja es que las islas no son una región, sino una idealización producto de la dificultad para pensarlas como territorio más allá

¹⁷³ Ver Alonso (2016) sobre la relación de la novela de Saer con *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el nuevo mundo, América* (1557), en la que Hans Staden (1525-1579), soldado de la expedición de Juan de Sanabria (1550-1553), relata su cautiverio entre los tupíes. Su narrativa se aparta de la experiencia de la decepción de Schmidl (El Jaber, 2011), con quien tiene otros puntos de contacto. La experiencia del río-mar es una innovación de Saer respecto de esa fuente.

de la reivindicación de soberanía, como analicé en el capítulo 3. Las tres novelas de esta sección introducen variaciones significativas sobre esa inaccesibilidad. *Trasfondo* le atribuye una causa efectiva; “nadie de la tripulación las vio, ni siquiera el comandante por el periscopio” (Ratto, 2012: 97), dice el narrador, porque el derecho a la representación depende del derecho sobre el territorio: “¿cómo saber si nosotros vamos a verlas?, habría que ganar para eso, y desembarcar, ¿no?” (98). Si la guerra se pierde, no hay imagen ni experiencia de las islas; no hay región.

En *Puerto Belgrano*, las islas son invisibles durante la guerra: “Me hablan de Malvinas y yo no las conozco. Nunca llegué” (2017: 229), dice el ex cirujano de la Armada y tripulante del *Crucero General Belgrano* Eduardo Dumrauf. El desembarco –con o sin dominación territorial– es la condición de acceso a la representación, por eso la imagen de las islas aparece recién años más tarde, cuando Eduardo viaja como turista:

Los paisajes y el clima me conmueven. / Malvinas es la Patagonia extrema. Un fragmento de piedra argentina en el Mar argentino donde se habla inglés. / Y el Atlántico Sur es un padre agresivo y justo al que amamos. [...]. No es un mar civilizado, aplacado por años de historia, ni un mar interior, ni una playa de vacaciones para borrachos y nudistas. [...]. Es otra cosa. ¿Pero qué? ¿Cómo describirlo? (251-252)

En el mismo momento en que el territorio se vuelve accesible, la mirada gira hacia el mar que, durante la guerra, fue campo de batalla y lugar de experiencia en remplazo de las islas ausentes. El final de la primera de las citas anteriores dice: “Conozco ese mar que es un infierno frío, purgatorio y tumba. Pero de las islas no sé nada” (229). El de la segunda, reconoce en él un territorio soberano, además de un espacio conocido y vivido: en la definición de las islas como “piedra argentina en el Mar argentino”, el gentilicio funciona como reivindicación la primera vez y como nombre propio la segunda. La novela invierte la afirmación de Lois (2018) sobre la posibilidad de representar la inmensidad oceánica a partir del anclaje en las islas: en este caso, el mar habilita el acceso al territorio de Malvinas. La posición, sin embargo, es contradictoria como la yuxtaposición de la literatura del mar y de la guerra. Dumrauf, que se hace cirujano de la Armada para poder navegar, comparte su objeto de deseo con el “enemigo”: “Este mar, nuestro Mar Atlántico. Las Malvinas, la Antártida, eso buscan los ingleses, los norteamericanos” (Terranova, 2017: 75).

La novela de Federico Lorenz pone el foco en el espacio, aunque sobre todo terrestre. El recorte que establece mediante el epígrafe de Darwin sobre la Patagonia se despliega en

los títulos de las partes que organizan el itinerario del grupo de disidentes montoneros: “La ciudad”, “La montaña”, “Ruta 2 al Sur”, “El mar”, “Las islas” y “Atlántico Sur”, que es el último espacio, pero el principio cronológico de la historia. La guerra es una cuestión territorial en sentido material; no el reclamo de soberanía, sino la ocupación efectiva de las islas. En *Montoneros o la ballena blanca* el campo de batalla de Malvinas ingresa a la literatura de ficción en tiempo presente, por oposición a los desplazamientos en tiempo y espacio que predominan en el *corpus* (Vitulo, 2012a).

Esta posibilidad podría pensarse en relación con el carácter especulativo de los hechos que narra. *Trasfondo* y *Puerto Belgrano* cuentan la guerra desde la perspectiva de quienes participan de ella y, en el primer caso, mientras se desarrolla, pero se enmarcan en episodios históricos puntuales que ocurrieron fuera de las islas. En cambio, la fantasía histórica de una invasión montonera a las islas habilita la fantasía territorial. Así como la primera discute el sentido político del relato, la memoria y el imaginario de Malvinas, la segunda cuestiona la idealización de las islas a través del escenario distópico, que es una forma desplazada de interrogarla: “El paisaje semejaba una maqueta de la destrucción, a punto de ser coloreada” (Lorenz, 2012: 21).

Las novelas se integran a una tradición de la literatura argentina porque se posicionan frente, en y sobre Malvinas. Lo que está en juego no es la forma identitaria y la glorificación de la causa, que la ficción viene cuestionando desde *Los pichiciegos* (1982), de Fogwill, que establece los parámetros de la literatura posterior sobre la guerra (Vitulo, 2012a); tampoco la reivindicación de la soberanía sobre el territorio o su representación. El presupuesto de las tres novelas, probablemente de todo el *corpus* Malvinas, es que, como aspiración, utopía y lugar común, las islas forman parte de un imaginario nacional dentro o en contra del que se posiciona la literatura. El campo de batalla ocupa el lugar que Montaldo (1993) le atribuye al campo en la construcción de la “genealogía”; una posición en el sistema literario al que se integra la literatura del río-mar.

Los mundos ficcionales de las novelas del mar de Malvinas están contruidos desde un verosímil fundado en discursos sociales reconocibles. Si las islas ocupan un lugar destacado en el imaginario nacional porque, como afirma Luz Souto (2018), son la causa unificadora de posiciones diversas, cada una de estas novelas enfoca la guerra desde una

mirada en la que resuena alguna de ellas.¹⁷⁴ En la de Ratto, la voz corresponde a uno de los submarinistas del *ARA San Luis*, muy diferente de los conscriptos que cumplían el servicio militar o que fueron convocados frente a la situación bélica, sobre quienes ha trabajado habitualmente la literatura. Ratto elige un sector marginal de los militares de carrera que participa de la guerra desde el margen geográfico, donde tiene poco acceso a la información y a los ámbitos de toma de decisiones. El aislamiento espacial coincide con el desconocimiento de lo que sucede: “Mientras se hace snorkel se saca la antena para ver si – sintonizando Radio Colonia– llega alguna noticia de lo que ocurre afuera, es la única manera de enterarse de algo en este cilindro cerrado, enterrado en el fondo del océano” (Ratto, 2012: 90). El efecto se redobla con la subordinación, que limita la comunicación oficial y deja a los tripulantes en una situación similar a la de la ciudadanía no combatiente: “cómo puede ser que nosotros tengamos que enterarnos de eso por la televisión como todo el mundo” (11).

La novela construye una crítica a la guerra desde el sector relegado de la institución militar: “A veces me parece que alguien en tierra, cuando decide cuestiones como esta de la indumentaria o tantas otras, desde algún escritorio, se dedica a jodernos porque está aburrido, como si todos fuéramos parte de un gran chiste” (Ratto, 2012: 19). El “chiste” enlaza con la tradición farsesca de la literatura de Malvinas, que corroe la épica de la guerra desmontando los fundamentos de la causa (Blanco et al., 1994). Sin embargo, la voz profesional discute la ejecución, pero no los motivos ni el sentido de la guerra, como si no existieran o no importaran para el ejercicio de una práctica que depende únicamente de la subordinación y la rutinización que asemejan la navegación a la “vida de oficina” con que la compara Duizeide (2017: 78), quizás no solo por la repetición y los tiempos muertos, sino por el absurdo de la práctica.

“El soldado obedece, dije. El soldado no piensa” (Terranova, 2017: 183), afirma el cirujano de a bordo Eduardo Dumrauf, que también es un subordinado en *Puerto Belgrano*. En sus palabras, sin embargo, resuena más el concepto de la obediencia debida que el trabajo

¹⁷⁴ Las tres novelas tienen una base testimonial que delata la interacción entre los dos registros sobre la que llama la atención Segade (2014). Ratto entrevista a los submarinistas del verdadero *ARA San Luis*, de quienes obtiene los detalles que le permiten imaginar la ficción (Duizeide, 2017); Lorenz ha recogido testimonios sobre la guerra a lo largo de sus investigaciones históricas; Terranova, por su parte, introduce su novela con una “Nota” en la que indica las fuentes en las que basó su relato. La explicitación de este fundamento en una posición tan visible y definitoria, más que sostener la credibilidad del relato, cumple la función de desligarlo de la posición del narrador.

mecánico porque, si no se diferencia de los submarinistas por su jerarquía, lo hace por su formación y sus ideas. La evaluación de la guerra mal hecha es similar: “El equipo básico, mal embalado, esperaba en las dársenas. La situación me resultó desorganizada” (Terranova, 2017: 17); pero lo que se desprende del juicio profesional es muy distinto: “Este ejército no puede ganar ninguna guerra, pensé” (17). Dumrauf no critica la guerra porque sus objeciones son internas a la institución militar; no usa los detalles para cuestionar la totalidad, sino que, como corresponde a su posición institucional e ideológica, deslinda responsabilidades. “A los soldados que fueron a las islas y sostuvieron sus posiciones pese a la paupérrima logística y muchas veces también pese al increíble maltrato de sus superiores, nadie puede reprocharles nada. Los generales, en cambio, deberían haber pagado mucho más” (162). Dice lo mismo que el submarinista, los equivocados son los que toman decisiones desde el continente, pero el juicio es diferente porque, para Dumrauf, el error de las cúpulas no es su falta de competencia, sino de convicción. Esto le permite sostener un relato heroico de la guerra, que es el rasgo más incómodo de esta novela, a la vez que una de sus mayores diferencias con el resto de la ficción sobre Malvinas.

La voz que construye Lorenz en *Montoneros o la ballena blanca* defiende la causa y algunos aspectos de la guerra, que hasta considera heroicos, desde una posición muy diferente a la de Dumrauf, aunque tan poco transitada en la literatura como ella. El narrador de la novela participa de la operación que invade Malvinas antes de que se declare la guerra, como acción estratégica para minar el poder militar con el que su grupo, sin embargo, comparte la reivindicación: “Las Malvinas son nuestras, y le estaríamos sacando un grano en el culo a los milicos” (Lorenz, 2012: 195). Lo incómodo de esta perspectiva es la interrogación del accionar de las organizaciones armadas –un tema que la literatura sobre la dictadura tampoco ha encarado¹⁷⁵ y de las contradicciones que debería producir la funcionalidad de Malvinas como causa unificadora de la sociedad argentina. La novela aborda una de ellas, la coincidencia de militares y Montoneros en una guerra que continúa la dictadura por otros medios. Sin embargo, la aparición del torturador y asesino de algunos de sus compañeros como comandante, que confirma la continuidad, no produce el cuestionamiento de la guerra,

¹⁷⁵ Drucaroff (2011) se refiere a esto como tabú del enfrentamiento. Es llamativo que, a medida que pasan los años y crece la literatura sobre el período, las organizaciones armadas sigan sin llamarse por sus nombres, como si en el imaginario subsistiera la división en dos bandos. Schwarzböck (2018) considera este lenguaje de “universales abstractos” como un triunfo de la derecha.

sino que permite que el grupo resuelva la contradicción al convertirlo en su objetivo militar; la venganza como una épica propia en la guerra que no dejan de pelear.

Las novelas también inscriben la literatura del mar en el sistema de la región porque dialogan con la ficción anterior. Malvinas es una tradición textual; el arraigo regional es un procedimiento interno a la literatura, semejante al que describe Cohen (2010) en la incorporación de la *literature of the sea* a otras tradiciones que la adaptan y combinan con formas locales. Es decir que cuando me refiero a la literatura del mar de Malvinas como regionalización no pienso en un proceso de importación ni en una reivindicación de corte nacionalista como la que reclama sobre las islas, sino en la forma en que estas novelas intervienen sobre un *corpus* central en el sistema literario en el que se producen; una forma específica de la estrategia que describí en *Kanaka*.

En la novela de Patricia Ratto, por ejemplo, la acción se sitúa en el submarino *ARA San Luis*, que está sumergido en aguas continentales mientras se desarrollan las acciones bélicas. La forma vertical, antes que horizontal, de establecer la distancia territorial con la guerra hace imposible no referirse al espacio de la novela de Fogwill, que Vitullo (2012a) lee en confrontación con la forma en que Martín Fierro, entre otros, huye tierra adentro. El narrador de la novela de Ratto, además, parafrasea en su relato el libro que lee a bordo, en el que un “bicho” cava su madriguera y se las arregla para vivir en ella; una versión animal de *Los pichiciegos*, que pone a la vista la voluntad de inscribirse en su tradición literaria. Las dos novelas transcurren como relatos del encierro, un término que usa Kohan (2006) para referirse a la de Fogwill, pero en sentidos opuestos: los pichis se entierran para desertar y los submarinistas se sumergen para participar de la guerra desde la posición que les corresponde en ella.

Quisiera aventurar la hipótesis de que este reparto diferente del espacio, que Kohan (2013) advierte en *Trasfondo*, tiene que ver con las posibilidades narrativas que esta y las otras novelas de mi *corpus* encuentran en la literatura del mar. Es decir, que la oscilación, interna a las tramas, entre la inscripción regional a través de la referencia a la narrativa y los otros discursos sobre Malvinas y el movimiento opuesto de las referencias a la *literature of the sea* y a los relatos de aventuras produce una variante local de la narrativa del mar y expande los límites habituales de los textos sobre la guerra y las islas. La literatura del mar de Malvinas es una forma narrativa que permite salir al mar y contar lo que no registra la

serie local: las islas como territorio –mar incluido– y la guerra como acción, incluso como aventura.

Territorios marinos

Lejos del mar (2012), *La canción del naufragio* (2015) y los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto* (2018), de Duizeide, exploran otras formas de la inscripción regional: la irrupción en el sistema y la formulación de un género independiente le dan continuidad y cierran el proyecto literario del río-mar que comienza en *Kanaka*. Si esta produce la interacción entre la tradición anglosajona y la local en el encuentro de Melville y Sarmiento, los textos posteriores profundizan la estrategia en dos movimientos complementarios. Mientras *Lejos del mar* ubica la navegación en el origen de la literatura nacional, *La canción del naufragio* produce una renovación del género desde el territorio de la región.¹⁷⁶ No es que su grado de cercanía o imbricación con la región y su sistema literario sea mayor que el de las novelas anteriores, sino que es consciente porque está enmarcado en el proyecto literario que gira en torno de la falta y su reparación.

Las dos novelas apelan a la idea de origen para producir una transformación. Llevan al sistema de referencias literarias la pose de los fundadores, a la que me referí al principio de este capítulo como un gesto contemporáneo. *Lejos del mar* establece el nuevo punto de partida de la literatura de la región desde la figura y la voz de Hilario Ascasubi. En el proceso, se remonta a una de las tradiciones de navegantes más antiguas. Durante la travesía del *Mors Liberatrix*, comandado por el portugués Yuan das Botas, se oye el canto de lo que al protagonista y narrador le parece que deben ser sirenas. Los marinos más experimentados, sin embargo, le aclaran que se trata de los esclavos que otro barco arroja al mar porque “las sirenas sólo por las páginas de los libros andan” (Duizeide, 2012: 50). La novela toma distancia de la trama legendaria para definir un ámbito de acción que parece resumirse en el título del cuento “De los mares reales” (*Confín*, 2011), que narra el mismo episodio. Hilario interpreta mal porque acompaña su aprendizaje a bordo con la lectura de los libros que lo hacen “más entretenido, más diverso, más rico” (Duizeide, 2012: 42) –*Os Luisiadas, Eneida, Odisea, Ilíada*. En el texto que lo incluye a él, la experiencia le revela que el mar tiene

¹⁷⁶ Los cuentos se distribuyen entre ambas posibilidades. El desarrollo los incorpora de manera complementaria a las corrientes principales que marcan las novelas.

monstruos que no necesitan de la mitología: “En la voz del mar viven todos los lamentos de quienes sufrieron y agonizaron y murieron por agua” (87).

El episodio tiene otra resolución en un capítulo posterior, en el que los marineros, después de un prolongado ayuno, forzado por las condiciones a bordo, se comen una sirena que nada junto al barco. La contradicción se ampara en la ambigüedad: “cualquiera sabe que las criaturas mitad mujer y mitad pez no son sino fantasías de marinantes alucinados” (Duizeide, 2012: 95), dice el comandante, que ordena no asentar el episodio en el libro de bitácora. Despojadas de dignidad mitológica, las sirenas no producen fascinación ni asombro ni miedo, sino una reacción propia del ámbito de experiencia del mar. En *Moby Dick*, hay un momento de confusión semejante que se resuelve en dos explicaciones contrapuestas: lo que se toma como el canto de las sirenas puede ser el lamento de los muertos recientes o el ladrido de las focas. Duizeide transforma la fantasmagoría del mar en denuncia, al cambiar ahogados por esclavos, y la explicación realista en animalización de las sirenas, que no son focas, pero se pueden cazar.

La canción del naufragio también degrada el origen mítico del género. El recorrido de Martín Reyero de su pensión porteña hacia la compañía con la que se embarca está signado por mutaciones urbanas y contemporáneas de algunas figuras clásicas. La plaza del monumento a Bouchard, cerca del puerto y del río, donde se refugia del ruido de la ciudad, es “esa isla de silencio amenazada por la resaca de los aleteos, bocinazos, motores y puteadas” (Duizeide, 2015: 16); la linyera que se sienta a su lado, la Gorgona —“el pelo apelmazado y rígido irradiaba de su cabeza como si fuera una Gorgona tocada de serpientes” que “apestaba a distancias sin rumbo” (16)—; Lavalle “contenía multitudes. Monstruos del calor a la deriva por sus planicies, legiones de la peste por cada uno de sus intersticios” (26), entre ellos, prostitutas que intentan “seducirlo”, como las hechiceras a Odiseo. A diferencia del navegante homérico, sin embargo, Martín esquivo peligros y tentaciones para salir de la ciudad y no para volver a ella.

La poética de la degradación se extiende a la experiencia a bordo. En el puerto de destino, las sirenas son mujeres que silban para comunicarse con sus cómplices, que las llevan a los barcos fondeados como “señuelo para afanar” (Duizeide, 2015: 85); en el mar, una isla que no detecta el radar no es un paraíso desconocido ni una aparición fantástica, sino “una aglomeración inmensa de basura plástica entretejida con algas” (91). Al final, Martín

llega al hogar nadando y sin barco, como Odiseo; solo que no regresa al lugar de salida, sino que inventa la región acuática desde la que se enuncia la reformulación rioplatense del género. La novela no invierte la estructura de la narrativa clásica del mar, como el mismo Duizeide (2010) sostiene que hace la literatura latinoamericana. En cambio, modifica la totalidad y produce algo nuevo al cambiar la ubicación del hogar.

Si *Lejos del mar* superpone dos orígenes del pasado para inscribir la literatura del mar en el sistema de la región, *La canción del naufragio* cuenta la historia de la literatura del mar desde su prehistoria clásica hasta la literatura rioplatense del río-mar, que es su forma contemporánea. Las novelas pueden leerse como movimientos diferentes hacia la producción del género rioplatense. La primera desarma las versiones canónicas del mar con la intromisión de la tradición local: la narrativa del hambre, que es una de las primeras representaciones de la región en el discurso colonial. Desde la *Verídica descripción de varias navegaciones* (1567), de Ulrico Schmidl,¹⁷⁷ hasta el poema de pretensiones épicas de Martín del Barco Centenera, *Argentina y Conquista del Río de la Plata* (1602), la falta de comida y sus resoluciones desmesuradas son parte de la definición de un espacio de carencia o decepción (El Jaber, 2011) que resulta inviable e indeseable, por oposición a las tierras de abundancia, en los términos en que Julio Ortega (2010) conceptualiza la representación europea del continente americano.¹⁷⁸ A diferencia de lo que hacen los conquistadores en tierra, los navegantes de Duizeide no recurren al canibalismo: “Nadie, sin embargo, llegó siquiera a sugerir que echáramos a suertes a quién zampanos. Seríamos corsarios de un rey cansado, ya casi en fuga, podríamos llegar a ser despiadados, pero caníbales jamás” (2012: 93). La deglución a bordo rechaza el desliz de los supuestos civilizados, pero acepta el calificativo “tamaña orgía” (95), que caracteriza las prácticas de los salvajes rioplatenses en las crónicas de Schmidl y Hans Staden y en *La cautiva, Una excursión a los indios ranqueles* y *El entenado*, de Saer. La triple referencia a la épica, los orígenes de la literatura rioplatense

¹⁷⁷ El libro fue traducido al español como *Viaje al Río de la Plata* en la edición de Bartolomé Mitre de 1903 y *Derrotero y viaje a España y las Indias*, en la de Edmundo Wernicke de 1938. Schmidl cuenta la expedición de Pedro de Mendoza. Su pertenencia a la literatura argentina es problemática, pero la crítica, desde Ricardo Rojas en adelante, lo incluye como una primera mirada sobre el territorio.

¹⁷⁸ El episodio consiste en una secuencia lógica provocada por las condiciones extremas durante la fundación de Buenos Aires. Tres españoles son ahorcados por robar un caballo para comerlo, otros se comen a los ajusticiados y otro, finalmente, se come a su hermano. Centenera le agrega dramatismo dividiendo el episodio en dos: el del hermano (III, 26) y el del ahorcado (IX, 45). Manuel Mujica Láinez vuelve a juntarlos, pero ya provistos de tensión narrativa en “El hambre, 1536” (*Misteriosa Buenos Aires*, 1950).

y el discurso sobre el “desierto” define la forma en que la novela de Duizeide ubica la literatura de navegantes y de aventura en la región al hacer coincidir los textos fundacionales de ambas tradiciones.

La deglución de la mitología y la épica clásica es una práctica antropofágica, como las que proponen Oswald de Andrade y Haroldo de Campos, enmarcada en una operación semejante a la de *Kanaka*. *Lejos del mar* es la historia de la travesía que el joven Hilario Ascasubi emprende como grumete del barco mercante *La Rosa Argentina*. Un personaje clave del género que es el centro y el “espíritu” de la literatura argentina (Rojas, 1948) y la primera creación original del continente americano (Rama, 1994) cuenta el primer viaje mercante de la “naciente marinería” argentina (Rojas, 1948: 419) en una novela en la que, desde el título, resuenan Melville y Borges.¹⁷⁹ “Far off shore” –lejos de la costa, lejos de tierra–, uno de los poemas que integran el libro *John Marr and other sailors* (1888), del primero, habla de una balsa perdida mar adentro; “Lejos del mar y de la hermosa guerra”, que es el verso inicial de “Blind Pew”, del segundo, de un bucanero en decadencia. En la novela, el poeta gauchesco rememora su experiencia de pirata y navegante a la deriva desde el exilio en Montevideo –tierra adentro–, que lo aleja de sus dos orígenes: la Argentina y el mar.

Kanaka es el comienzo de la literatura rioplatense del río-mar porque le disputa el espacio, la navegación y sus géneros literarios a Melville y la región a Sarmiento. *Lejos del mar* discute, desde los géneros de navegantes y aventuras, el reparto territorial de la literatura nacional, que privilegió siempre la llanura como un vacío que podía llenarse de representaciones y proyectos. El poeta exiliado que escribe sus memorias de navegante se enfrenta con los dueños de la tierra en la invectiva contra uno de ellos:

[M]ientras otros aún en edad más tierna combatíamos a los ponchazos por tierras y por mares para defender la independencia, permaneció en la retaguardia curando de las tierras y vacas de su familia y abusando de las chinas. Y pasados los tiempos épicos revistó como obediente funcionario militar. (Duizeide, 2012: 46)

La patria es el mar; el campo es de pitucos. La nacionalización del espacio de afuera es doble: ocurre al nivel de la aventura –defender la independencia por mar– y del lenguaje –combatir

¹⁷⁹ La operación recorta lo nacional, más que la región, porque es la categoría que enmarca la fundación del sistema, sobre todo porque Duizeide remite a Rojas. Como “fundación” de la literatura rioplatense del río-mar, en cambio, involucra a toda la región, por lo que los términos alternan en este desarrollo.

“a los ponchazos” traslada el vocabulario de un ámbito a otro. La “lengua nacional” de la gauchesca puede usarse para hablar del mar, como reconoce Rojas en un fragmento de *Paulino Lucero* en que Ascasubi escribe “un episodio de náutica usando el vocabulario de los ginetes pampeanos” (Rojas, 1948: 420), así como la narrativa del mar puede contar un episodio histórico nacional.

La regionalización de la aventura es similar a la que tiene lugar en las novelas de Malvinas, solo que enfoca un momento anterior. La relación que establece Hilario¹⁸⁰ entre la navegación y la lucha por la independencia integra la práctica marítima a la historia nacional con el prestigio del relato de origen y de las verdaderas hazañas que opone a las “mentidas” (Duizeide, 2012: 46) con que los hombres de campo defienden su pertenencia y sus derechos sobre el territorio. Los “tiempos épicos”, incluso, justifican y ponen al servicio de la nación la piratería, que se empieza a insinuar a bordo de *La rosa argentina* y se vuelve actividad principal del *Mors Liberatrix*: “*Se necesitan armas para fundar la patria, se necesita oro para las armas, y con las armas conseguimos oro, musitó a cada captura el Comandante*” (31).¹⁸¹ Si, como dice Gerassi-Navarro (1999), en el siglo XIX, la figura del pirata discute el ideal de la nación futura, el relato de Hilario superpone piratería y fundación, pero excluye el ideal. Enmarcada en el proceso independentista, como la novela de Cooper, la historia de Hilario desvía hacia el delito; hacerse pirata es como hacerse matrero en la gauchesca a la que remite el personaje. *Lejos del mar* no está en la tradición de Vicente Fidel López, que encarnaba en el pirata la libertad comercial y la autonomía política frente a España. El asalto a los otros barcos es, en el mejor de los casos, un medio para sobrellevar las condiciones precarias; la libertad, una práctica marítima que no funda ningún orden.

La ubicación de las hazañas a bordo en el origen de la historia de la patria, en cambio, imita la tradición épica de los imperios marítimos. El comandante del barco pirata introduce en la novela una idea que Duizeide hace suya en los ensayos:

¹⁸⁰ Uso el nombre de pila para distinguir al personaje del poeta al que me refiero por el apellido.

¹⁸¹ La piratería que se practica a bordo de este barco es independiente de los intereses nacionales. Yuan das Botas proviene de Portugal, un imperio marítimo en retroceso en el siglo XIX, del que además parece haber renegado en su propio favor. Esta es una de las tradiciones de lo que comúnmente se entiende por piratería. El imperio británico estuvo fundado en la actividad de corsarios y *privateers* que se encargaron de mantener el control sobre los mares frente a la actividad de otras potencias de manera autónoma, pero al servicio de la corona. En el Río de la Plata, navegantes ilustres como Brown y Bouchard operaron con patente de corso durante las guerras de independencia y contra el Imperio de Brasil.

cada imperio a su tiempo, argüía el mulato, quiso fundarse sobre cimientos de agua y de palabras. *Talassa, talassa*, celebraban los antiguos griegos con regocijo tan grande como el mar; *navigare necesse es, vivere nie necesse*, fue la sentencia forjada por los romanos [...] Y cuanto resta de los imperios son palabras, más duraderas que la misma piedra y tan fluyentes como el agua. (Duizeide, 2012: 42)

Sin embargo, recita el *El corsario* (1814), de Lord Byron. Selecciona la tradición inglesa porque es “el único imperio que no se distrae con epopeyas” (45) y un poema sobre la libertad en el mar.¹⁸² El doble desvío, más que la idealización de Byron, señala la separación entre la literatura marítima y la dominación del océano. La piratería se dice con el poeta británico, se practica en las Antillas con un comandante portugués, pero se integra en un episodio de la formación de la nación contado por uno de los primeros autores de su literatura. *Lejos del mar* disputa los mares literarios en esta oscilación entre literaturas y entre la fundación nacional y la libertad pirata.

El uso de Ascasubi como personaje y voz narrativa resuelve el arraigo de la navegación en la historia y la lengua literarias porque la ubica en el origen de la Argentina y de uno de sus gauchescos. Dice Hilario: “Nada ha substituido mis perturbados orígenes. Soy el fulgor de aquellas viejas olas, la temperatura de la sangre salpicada sobre cubierta, el sabor de la pólvora, la sal de cada mar” (Duizeide, 2012: 89). El poeta cambia de identidad y, con él, la literatura que produce. Si, en los términos de la cultura de masas, *Kanaka* puede pensarse como *spin-off* de *Typee* porque le da continuidad a uno de sus personajes secundarios por fuera de la trama original, *Lejos del mar* es un *reboot* de la historia de la literatura argentina porque introduce un planteo inicial diferente a partir del que cambia el desarrollo; la novela es una especulación sobre qué podría haber escrito Ascasubi de su experiencia en el mar; qué literatura hubiéramos tenido de elegir el mar sobre la pampa. La novela llena el vacío literario sobre el mar con el vacío biográfico sobre el poeta, que Duizeide (2010; 2017) considera parte del tópico de la falta.

La novela permite identificar al personaje a través de una serie de referencias: la inauguración del Colón, que está ocurriendo mientras escribe; el relato de su nacimiento; el exilio en Montevideo, que comparte con los románticos que inventan la idea del Uruguay utópico y producen imágenes del mar en diálogo con Byron, aunque sin sus corsarios.

¹⁸² La historia es posterior al poema. El anacronismo es una práctica constante en esta novela, igual que en *Kanaka*. Ambas mezclan la temporalidad de las referencias históricas y literarias, lo que las aparta de la tradición de la novela histórica, aunque mantengan un tiempo principal reconocible.

También cuando señala el desvío frente a la literatura que efectivamente escribió Ascasubi: “Nadie me reconocería en lo que acabo de leer”, Mitre “me tuvo por un gaucho silvestre. Casi por un matrero. Pícaro y cantor” (Duizeide, 2012: 33). La invención de un episodio y una obra a partir de datos biográficos que constan en otras fuentes produce una síntesis entre el poeta gauchesco y el navegante: los términos pampeanos que Rojas advierte en el episodio náutico de Paulino Lucero, los ponchazos en el mar, la navegación a bordo de *La Rosa Argentina* “tal como vuela una solitaria ave de presa” (45), que remite a la que se consuela por el canto en *Martín Fierro*.

Según una afirmación de Daniel Link (2017: 182) sobre *Cachafaz* de Copi “En el contexto de la literatura argentina, cada movimiento estético supone necesariamente dos pasos: ignorar al escritor ya canónico y volver a la gauchesca”. En este caso, la fundación de una literatura rioplatense del río-mar da los dos a la vez: vuelve al poeta gauchesco haciendo omisión de sus textos canónicos. Al revés que la vuelta al campo que lee Montaldo (1993), la gauchesca establece la discontinuidad. El pasado y la tradición se arrancan de la pampa y se trasladan al mar. Así como los poetas letrados del siglo XIX, entre los que está Ascasubi, escriben desde la voz del gaucho para nacionalizar al personaje y la práctica de escritura, como estableció Rama (1994), la literatura del mar usa la del poeta gauchesco para incorporar el espacio excluido del cuerpo de la nación y de su *corpus* literario. La referencia al “desierto del mar” (Duizeide, 2012: 94) que aparece en el episodio de la sirena no es la comparación que permite representar lo desconocido, sino el espacio de una doble experiencia: “todos mis años de mar y de jinete al descampado” (83).

Toda la novela puede leerse como el proceso de construcción de esa identidad y su territorio. El mar se incorpora a la representación de la región a través de los paisajes, que la novela presenta como vistas. La primera corresponde a la salida del puerto de Buenos Aires:

La luz de la tarde, ya oblicua, incendiaba de gualda y anaranjado la aldea chata que era entonces Santa María de los Buenos Aires. Murallas de nubes negras oficiaban de contraste a esos furores del sol agonizante. Palada tras palada, braza a braza de agua oscurecida, mi hogar iba convirtiéndose en pasado. Una franja muy fina de luz temblaba al filo del horizonte. Alrededor palpataba el río por donde casi todo nos vino y por donde casi todo se nos va. Crecía el tiempo del agua. (Duizeide, 2012: 13)

Lo que se ve no es el horizonte del río desde la costa ni el de la ciudad a la que se llega; Buenos Aires es lo que queda atrás en el espacio, el tiempo y la representación literaria.¹⁸³ El presente de la experiencia y la escritura es “el tiempo del agua” como perspectiva y objeto. La misma escena se transforma desde la mirada del navegante embarcado:

jamás había yo mirado desde más arriba que un caballo o un árbol. Jamás las cosas tan distintamente lejanas. Franjas marrones y grises, las orillas, orladas por el agua, con un florecimiento de bultos móviles que serían las lavanderas, y otros más grandes, los carretones, y más allá, la aldea barrota, baja, como un amasijo de formas diversas desparramadas sobre el llano. Y el río arrugado como un parche de tambor viejo. (17)

La construcción es semejante al punto de vista desde el mástil que Bender (2019) define en la narrativa marítima de Richard Henry Dana y Melville, que Duizeide reivindica en sus ensayos. La escena de salida recorta el lugar de enunciación del trabajador del mar y la posición marítima desde la que accede a la percepción del espacio en su conjunto. La distancia borra las formas reconocibles, que se convierten en “bultos” y “amasijo”.

Durante la tormenta que lo inicia en el espacio del mar, una escena que también comparte con los textos de Dana y Melville, Hilario descubre la importancia de la posición del espectador: “Lejos estaba yo de sospecharme que en furias tales podría retorcerse el mar cuando admiraba el Plata desde la Recova” (Duizeide, 2012: 22), “Nunca las olas son tan grandes en la orilla. [...] Otra cosa es agua adentro” (23). La nueva perspectiva agrega detalles al paisaje “agua adentro”, que en las representaciones convencionales no es mucho más que un color. Desde el territorio, el río se diferencia del mar por la distancia con la costa, no por la composición de sus aguas o su nomenclatura; el espacio acuático, que desde tierra se ve homogéneo y se supone imposible de marcar, se divide en zonas: “A medida que avanzábamos en nuestras singladuras iniciales por zonas más y más cálidas, a medida que las aguas eran más decididamente verdes y el aire más salino y de más brillo y peso el sol” (21). En el mar abierto no funcionan las categorías de la tierra; el territorio complica el mapa.

La conquista del mar concluye con “la sensación propia de las tripulaciones, para las cuales la llamada tierra firme no es más que una anomalía momentánea que la próxima zarpada corrige” (Duizeide, 2012: 111), pero la formación de la identidad se completa con el regreso, que empieza con el deseo de recuperación de la tierra firme y la patria perdidas. En

¹⁸³ La ciudad que se aleja invierte la imagen con la que Molloy (2018) analiza la construcción que hacen Borges y Xul Solar de vuelta de Europa. La vista de la orilla desde el barco es la posición enunciativa desde la que recuperan el espacio como objeto de representación.

el mar, durante la errancia con Yuan das Botas, Hilario sueña una isla con caballos: “Al fin algo nítido, algo firme en este desierto que huye. Al fin algo propio en medio del mar” (99). Como todas las islas, la del sueño es un refugio en la inmensidad, pero es, además, el pago donde están “las tropillas del recuerdo” (99), la otra parte de la identidad. El regreso define el tiempo intermedio entre dos identidades que buscan la síntesis: los “brazos de gaviero joven” y las “piernas de futuro jinete” (153). La ambivalencia se nombra con un lenguaje también intermedio. América aparece en el horizonte como “la ballena de los continentes, que navega por la eternidad con un océano a cada flanco de su lomo” (149). Si al principio Hilario se refiere a la navegación con términos de la gauchesca, a la vuelta usa palabras del mar para referirse al territorio en el que está ubicado el campo.

La canción del naufragio cuenta la misma historia de formación de un territorio propio sobre un recorte espacial y temporal diferente. El mar en el que flota Martín Reyero al final de la novela es mayor y más indeterminado –sin marcas geográficas ni de nacionalidad política o literaria–, a la vez que más específico y personal. La inmersión en mar abierto está precedida por el recuerdo de incursiones anteriores en el mar de la región, que remiten a la figura de autor. La playa, que es el lugar donde *En la orilla* prepara la navegación, se convierte en lugar de regreso –real o imaginario–, el comienzo de otro modo de habitar el mar. La definición del hogar al que se regresa opone esta novela a *Lejos del mar*. Hilario hace de la tierra una síntesis que acepta la experiencia de navegación; Martín imagina el mar como territorio. La novela cierra el proyecto literario con la construcción de una región acuática que resuelve la oscilación y produce un género independiente en un espacio sobre el que las delimitaciones nacionales y literarias no aplican del mismo modo que en tierra.

El lugar de enunciación organiza un recorrido espacial por las tradiciones del mar. El itinerario superpone los polos de la oscilación como espacios materiales y literarios: el *Caleta Leona* parte de Quequén “rumbo al puerto de Callao vía Cabo de Hornos, para descargar el trigo a cargar en los silos de Quequén” (Duizeide, 2015: 33). La ciudad donde empieza y termina el viaje es uno de los espacios de pertenencia en relación con los que se define la figura de autor; el Cabo de Hornos, una geografía frecuente en la literatura de aventuras marítimas que incluyen a Verne, O’Brian, el chileno Francisco Coloane y una de las pocas

incursiones de la literatura argentina en el género, la novela *Un poeta nacional* (1993), de C. E. Feiling, quien forma parte del sistema de referencias de Duizeide.

La canción del naufragio funciona como una enciclopedia de la literatura del mar, que incluye el propio proyecto. La salida de Martín de la ciudad reúne las referencias clásicas con el origen del género. El deseo de salida es una convención de los relatos de navegación y viajes. Martín Reyero siente lo mismo que Ismael en *Moby Dick*: quiere dejar la ciudad en la que “[u]na marea caliente crecía desde la calle cargada de ruido, con gusto a ceniza” (Duizeide, 2015: 13). Sin embargo, se embarca por la necesidad que aparece como marca distintiva de la literatura rioplatense del río-mar en la oposición entre los motivos para embarcar en *Moby Dick* y *Kanaka*. En este caso, el apremio económico forma parte de la poética de la degradación. Martín debe meses de la pensión destrozada –el ascensor muerto, la suciedad, el “olor punzante” (15)– que habita en condiciones semejantes. No navega para obtener un beneficio, como Robinson Crusoe o Lemuell Gulliver, sino el sustento. El mar es un lugar de trabajo, no de aventuras.

El proyecto literario se integra al recorrido a través de la definición de una región particular dentro de la otra, mayor, que comparte con el resto de la literatura del río-mar. Como el mapa de *Tres muescas en mi carabina*, pero a una escala menor, el paisaje establece el recorte: “más allá los silos, el muelle, el río, y a eso de tres kilómetros, más allá de médanos amarillos, marrones, dorados, por sobre penachos de un verde áspero que los coronaba, la silueta de las edificaciones de la villa balnearia” (Duizeide, 2015: 57). Las orillas corresponden a dos ciudades en la desembocadura de un río, pero dentro de los límites nacionales y provinciales. A diferencia de las vistas del Plata, puerto y ciudad se ubican en tierra porque cambia la ubicación –Quequén en lugar de Buenos Aires– y la época: la estructura portuaria y las condiciones de navegación contemporáneas dilatan la zona espacial y temporal de salida. La rotación del lugar de enunciación, sin embargo, es idéntica y, en este caso, coincide con el punto de vista de los recuerdos de infancia: “flotar desnudo más allá y ver la ciudad desde esa perspectiva única” (184). El posicionamiento modifica el paisaje y la narración. La mirada del navegante organiza la representación, incluso cuando Martín está en Buenos Aires y transforma su entorno con el imaginario marítimo. La región se construye desde esa consciencia del espacio.

En Quequén, la vuelta al hogar del recuerdo amenaza el viaje y la experiencia del mar: “Lo tentaba la ciudad, al otro lado del río, más allá de una extensión de arena y médanos altísimos de ladera amarilla y cresta coronada por penachos de verde oscuro. Pero si llegara a costearse hasta la ciudad, ¿volvería al barco?” (Duizeide, 2015: 56). Los polos son otros, no se oponen ciudad y navegación, como en Buenos Aires, sino los movimientos de regreso y partida. En dos cuentos de *Noche cerrada, mar abierto* (2018), la ciudad es el lugar al que vuelve la mirada nostálgica del capitán Dieusayde,¹⁸⁴ en “Volver”, cuando el barco que lo traslada llega al faro de Quequén, el mismo que reconoce el piloto de “Ricercaire” en las imágenes del radar a las que les superpone sus recuerdos.

En *La canción del naufragio*, en cambio, Martín encuentra un territorio de pertenencia en el mar, que anula la oposición entre el regreso y la partida; es lo que el barco y la ciudad portuaria tienen en común y un hogar en sí mismo. Si *En la orilla* prepara y *Kanaka* comienza la literatura del río-mar, *La canción del naufragio* le inventa otra región. La novela puede pensarse como el cierre del proyecto de escritura, en los términos en que lo propone Said (1985), porque complementa el comienzo de la carrera con un texto de recapitulación que recoge los elementos de los anteriores con una visión de conjunto: la ciudad costera de pertenencia, la navegación como trabajo, la intertextualidad como una forma de relacionarse con los géneros del mar para hacerse un lugar desde el que proponer una variante local y contemporánea.

Embarcado, Martín recorta una zona particular del territorio que parecía imposible de marcar: “el mar libre, una extensión color azul cobalto entre la costa enrojecida y la línea neta del horizonte” (Duizeide, 2015: 65). Como para Hilario, el mar, visto desde el mar, es distinto del horizonte indiferenciado que se percibe desde tierra. La región es el lugar desde el que se enuncia la representación de la costa, la ciudad y el mundo:

¿Conocés Inglaterra? Sí: una línea muy verde a estribor, avistada casi al filo del horizonte, si no hay niebla, cuando se navega Canal abajo unas cuantas millas mar adentro. ¿Conocés Francia? También: una línea gris borrosa unas millas a estribor, Canal arriba. ¿Conocés Dinamarca? Un bar a cien pasos del muelle que despacha una cerveza aguada, cuatro grúas rojas, una fábrica, unos arcos de fútbol sobre pasto de un verde tan parejo como una mesa de billar, y al otro lado del alambre campo sembrado hasta donde la vista alcanza. (89)

¹⁸⁴ En este, como en el naufragio Dechaide de *Kanaka*, resuena el apellido del autor.

El barco es la forma de habitar ese espacio. No la “casa superlativa”, que Barthes (1999) encuentra en Verne, de la que el *Caleta Leona* se diferencia por sus condiciones estructurales y por la duración y la naturaleza del viaje, sino un refugio precario que “sería su casa, sería su mundo por los meses que demandara el viaje” (Duizeide, 2015: 35). Allí, Martín encuentra un hogar cuya imagen más clara es la cama que “olía a jabón blanco. Igual que en la casa de su abuela” (43).

El otro espacio que permite habitar el mar es la playa. El territorio de infancia que prepara la navegación en el relato de formación y del nuevo comienzo literario de *Kanaka*, en esta novela, es menos territorio que en la primera y más que en la segunda. En el recuerdo, aparece en los mismos términos que el barco: es “su casa verdadera” (Duizeide, 2015: 85) frente a la opresión de la familiar, que se identifica con un olor particular: “olor a sal, olor a algas, olor a huevas de peces, olor a las cagadas de las gaviotas que se comen a los peces, olor a algas atrapadas por la bajante que el sol reseca, olor a lobos marinos. A mierda, a apareamiento, a digestión. A vida, a muerte” (185). Como el jabón blanco de las sábanas del barco y los olores domésticos de las novelas del cruce, la evocación sensorial transforma el barco en hogar y la playa en límite: entre la vida y la muerte, entre la tierra y el mar, entre dos espacios y momentos vitales. No es un lugar de permanencia, sino de tránsito hacia la zona del agua más alejada de la costa en la que sitúa una experiencia anticipatoria de la que encuentra mar adentro: “Se vuelve pez, se vuelve ola, se vuelve agua, movimiento puro. Agotado, vuelve a ser él. Y tan lejos de la playa” (188). Si los espacios pueden pensarse como hogares en tanto definen formas de habitar, la playa ocupa un lugar intermedio entre los dos imaginarios que propone Bachelard (2000): las ensoñaciones del pasado y el futuro, la casa natal y la soñada.

Martín Reyero selecciona como lugar de origen un espacio que coincide con el inicio de la literatura de Duizeide. La definición de una región acuática después del itinerario de navegación y del proyecto literario no implica un movimiento circular de regreso, sino la producción de algo nuevo. Si sus textos no dejan nunca de contar la salida al mar, *La canción del naufragio* define una llegada que prescinde de la mediación del barco. La literatura del río-mar se desprende de los dos polos de la oscilación: deja la región terrestre donde está la ciudad balnearia y el barco de la *literature of the sea*. En el episodio final de flotación, la

novela cambia la estructura de este género por la exploración poética de la materialidad del agua. Martín sabe de la imposibilidad de habitar el mar:

Lo único que conocía era el mar. Hasta donde el mar se deja conocer por los vivos. Porque los únicos que podrían hablar con pleno conocimiento del mar, estaba convencido, son aquellos que fueron enmudecidos por el mar. Los que vagan entre corrientes que los van deshaciendo. Los que a veces asoman a la superficie sus ojos vueltos perlas, apenas por un momento, y vuelven a bajar. Los que ya son parte del gran cuerpo de esa madre, ávida de sacrificios, que nunca regala nada salvo la intensidad de algunas imágenes. (Duizeide, 2015: 90)

El mar impide la permanencia y las prácticas que construyen la región. Kanaka reivindica su pertenencia al mar, pero necesita la mediación de las islas y los barcos para habitarlo. Martín la imagina solo en la muerte: “Apenas supo, demasiado pronto, que algún día le llegaría el día, quiso perderse por el mar, quiso irse como un color que se disuelve en otro más fuerte. Zarpas así hacia nunca, para siempre. Pero no aún” (Duizeide, 2015: 77).

La materia fluida no puede ser un espacio, en los términos en que lo entiende de Certeau (2000), porque no es posible definir las posiciones que conforman el lugar ni registrar las relaciones que las prácticas establecen entre ellas.¹⁸⁵ Como dice el grumete de Saer frente a la imposibilidad de dejar marcas en la inmensidad acuática: “Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo” (2006: 27). La imagen final de *La canción del naufragio* define un espacio y una región a partir de una forma de apropiación opuesta a la conquista y la dominación: “son una sola cosa su respiración y el viento del mar. Flota como si lo único que hubiera hecho en veinticinco años fuera flotar. Dejarse tener por el agua suspendido en un espejismo de zarpadas y regresos. Flotar y flotar mientras soñaba que vivía” (Duizeide, 2015: 191). Los itinerarios y los límites entre los elementos se confunden entre sí; no hay posiciones ni relaciones más que lo fluido que destacan los movimientos de la respiración, el viento, la flotación. La novela que cierra el género termina en una escena de inmersión que replica el momento fundacional de la región rioplatense del río-mar. El navegante sumergido, como Enrique en la tormenta y hundido en la tierra de la isla, son cuerpos integrados al territorio donde fundan una región.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Corbin (1989) trabaja esta perspectiva desde el espacio intermedio de la playa, cuya invención se debe a la sensibilidad y el conjunto de prácticas que se reparten entre el agua y la tierra.

¹⁸⁶ Un desarrollo pormenorizado de esta comparación y el marco en el que pienso su función en la construcción regional puede encontrarse en el próximo capítulo.

La definición de este espacio en el mar plantea una forma de relación con la naturaleza diferente a la del regionalismo. En la novela de Claudia Aboaf, a la que me referí en varias oportunidades, el personaje que ficcionaliza a Duizeide y la protagonista avanzan hacia sus nuevos destinos cubiertos con el barro de los ríos de la región. Duizeide traslada al mar esa forma de pertenencia que hace de Martín “uno con la bahía” (2015: 191): otra relación del cuerpo con la materia y de la literatura con el territorio.

La confrontación con una ballena durante la navegación muestra la imbricación de estos procesos: “El monstruo volvió a zambullirse hacia lo profundo de su reino, y en la perplejidad del hombre, como un arpón, quedó clavada una pregunta: ¿quién era allí más extranjero?” (Duizeide, 2015: 83). La pregunta por la pertenencia interroga el lugar de la humanidad en la naturaleza y la trama del género. Connery (2006) establece un origen bíblico para el antagonismo con el mar encarnado en la figura de la ballena. Más importante, sin embargo, es el lugar central que tiene en *Moby Dick*, que define la forma moderna de la *literature of the sea* y es la referencia principal de las novelas rioplatenses del mar. De acuerdo con Bender (1987) la tradición norteamericana de la literatura marítima, desde Melville, se caracteriza por el vitalismo, que se proyecta en la relación con otras especies. Sin embargo, el marco siempre es la explotación económica, que implica algún tipo de enfrentamiento.

En *La canción del naufragio*, en cambio, nadie arponea a la ballena; no hay aventura de cacería ni pesca ni relato de dominación de los elementos. La figura animal no encarna el antagonismo ni lo da vuelta, como hace Luis Sepúlveda en *Historia de una ballena blanca* para contar la historia de Mocha Dick en primera persona, ni define el espacio ominoso, como en el mar de Malvinas de *Montoneros o la ballena blanca*. En la novela de Duizeide, el arpón que la ballena le clava a Martín se vuelve metáfora de las condiciones de posibilidad de la literatura del río-mar en un tiempo en el que la caza de ballenas es un crimen internacional, en lugar de hazaña heroica, y en una región que nunca la contó entre sus actividades económicas. La transformación de la relación afecta la escena del encuentro, el espacio y el género. Martín se mimetiza con la ballena porque pertenece al mar donde, un poco más adelante, también se va a sumergir. Como los tiburones en los que Yamashiro (2014) encuentra la renovación contemporánea de la experiencia del *wilderness*, la ballena define lo

oceánico. El “mar libre”, lejos de la tierra y fuera de su experiencia, es una región donde los cuerpos sumergidos conviven entre sí y con el elemento que los contiene.

La aparición confronta con el género y señala el recorrido del proyecto literario. *En la orilla* narra el encuentro de Juan Pierresteguy con una ballena encallada. La primera diferencia es el espacio, de la playa al mar abierto. La segunda es la que separa las experiencias de lectura y de navegación. Según el abuelo, la ballena llega a la costa desde lejos y “muy lejos, eran volúmenes franceses de tapas azules, con grabados confusos y fascinantes” (Duizeide, 2005: 95). Lo que no cambia es la fascinación frente a lo extraño y la proyección del deseo propio en el animal: antes de la salida al mar y del comienzo del proyecto literario, el niño empuja el cuerpo varado “como si alguna vez pudiera volver a navegar esa ballena enferma” (95); el navegante en ejercicio de la novela de recapitulación proyecta su pertenencia al territorio, que es la materia de la región acuática.

Aventura

Las regiones que se construyen en la literatura rioplatense del río-mar confrontan con el regionalismo, que es una de sus tradiciones. Su intervención sobre la *literature of the sea*, que es la otra, no se limita a la interpolación de esa materia local, sino que implica la transformación del género y, por lo tanto, de la aventura, que es su origen y su modelo estructural. Hasta ahora, usé el término de manera general para englobar las lecturas de infancia y el modelo de acción que los textos definen a partir de ellas. Sin embargo, es necesario definir qué es una aventura como tipo de acontecimiento y de relato y qué forma tiene en la literatura del mar y en la del río-mar. Es decir, cuál es la continuidad entre los géneros y cómo la contemporaneidad rioplatense modifica a los otros dos y las relaciones entre ellos.

De acuerdo con Martin Green (1979), autor de uno de los estudios clásicos sobre el género, una aventura consiste en una serie de eventos accidentales, situados en una ubicación remota, que presentan un desafío a partir del cual el protagonista despliega sus virtudes: coraje, fortaleza, liderazgo y persistencia. Los cuatro elementos principales –organización temporal, espacio, objetivos, protagonista– funcionan juntos en la literatura desde mucho antes del siglo XIX y el descubrimiento literario del mar. Bajtín (1989) define un tiempo de la aventura –que afecta la construcción del género desde la novela griega en adelante– como

un “hiato extratemporal” (242) durante el que no rige la causalidad, sino que los sucesos irrumpen gobernados por fuerzas irracionales, y que no afecta el tiempo biográfico porque no modifica la vida ni el carácter del héroe, que se mantiene inmutable a lo largo de las pruebas a las que se somete. El tiempo y el relato se organizan según la lógica de los sucesos que interrumpen el orden normal sin dejar huellas sobre el contexto en el que ocurren.¹⁸⁷ En *Mímesis* (1942), Eric Auerbach ubica en Chrétien de Troyes, del siglo XII, el surgimiento de la aventura como “una forma por demás peculiar y rara de acontecer” (2014: 131) y de un tipo de héroe diferente al de los cantares de gesta. J. Doyne Farmer (2005), desde una pregunta más amplia por su incidencia en la literatura, en la vida cotidiana y la interacción entre ambas, extiende el concepto a situaciones y lugares fuera de la existencia normal que desafían los límites del esfuerzo humano. Si todas las definiciones delimitan un tipo de acontecimiento y un protagonista capaz de hacerle frente, las últimas dos replantean la causalidad.

La perspectiva de Franco Moretti (2015) define esta cuestión y permite enfocar la particularidad de la literatura del mar. El autor explica la proliferación de las aventuras en el nacimiento de la novela moderna por su estructura: una máquina de movimiento perpetuo montada sobre la identificación de la amenaza con la oportunidad, que resulta exitosa en el nuevo género. La organización de los hechos no responde al azar, sino a la lógica de causa y efecto, que introduce la necesidad más allá del origen de los acontecimientos. Este procedimiento introduce la estructura de resolución de problemas en torno del que se definen dos formas diferentes de la aventura. Para Auerbach (2014), el encadenamiento de desafío, oportunidad y prueba le da forma a la novela cortesana, en la que el caballero no tiene un cargo que lo obligue a actuar, sino que se mueve por la voluntad de medirse con los peligros que se le presentan. Para Peck (2001) y Cohen (2010), la *literature of the sea* es una variación de la aventura, que consiste, según el primero, en que interrumpe el movimiento perpetuo con una resolución y, de acuerdo con la segunda, en que traslada el peligro de lo maravilloso de la Edad Media al mundo desencantado de la modernidad. Las definiciones del género identifican el uso de su estructura: el navegante, el desafío y el contexto de su encuentro (Peck, 2001); el viaje hacia el conocimiento, la práctica cotidiana y la demostración de

¹⁸⁷ Dejo de lado el espacio abstracto en el que se desarrollan estas tramas, que aparece en varias otras definiciones de la aventura, no solo porque no aplica a la literatura del río-mar, que caracterizo por lo contrario, sino porque es un rasgo que se pierde antes y no forma parte de la literatura del mar.

virtudes (Bender, 1987); el peligro y la búsqueda de resolución a través de la exposición de una práctica (Cohen, 2010); el viaje de exploración, descubrimiento y regreso (Foulke, 2002). Ese marco amplio permite incluir los desafíos prácticos de *Robinson Crusoe*, la experiencia cotidiana del peligro de las novelas de James Fenimore Cooper y la estructura de persecución que extiende el género hasta *Moby Dick* (Cohen, 2010) o hasta formas contemporáneas (Bender, 1987). El cambio del género a lo largo del tiempo y del traslado de un sistema literario a otro transforma esta estructura por la variación o flexibilización de sus componentes.

La distancia de las novelas rioplatenses del río-mar con los esquemas establecidos en las literaturas centrales del siglo XIX se puede definir en torno de las razones de los navegantes para embarcarse, como señalé en los capítulos 3 y 4 a partir de la diferencia entre la salida de Ismael al principio de *Moby Dick* y la de Kanaka al final de la novela de Duizeide. Así como Santiago (2012) clasifica a los viajeros europeos a América según los motivos de sus empresas, Farmer (2005) distingue clases de aventuras según el modo en que comienzan: el azar o accidente, el deseo y la racionalidad orientada hacia el logro de un beneficio. En este último grupo se incluye la novela de aventuras según la define Green (1979), como relato de formación del imperialismo y “mito energizante” del capitalismo. La caracterización en torno de héroes que se mueven por el afán de descubrimiento geográfico y científico, que sirve a la educación de las futuras generaciones de agentes del imperio, incluye la producción de conocimiento de las novelas de Julio Verne y la *Odisea*, que Cohen (2010) y Peck (2001) ubican como un antecedente remoto de la literatura marítima, y Foulke (2002), como su arquetipo.

Entendida de esta manera, las aventuras no tienen lugar en la narrativa rioplatense. Nicolás Rosa (2006) extiende esta otra falta a todo el ámbito de la lengua. Si la retórica de la aventura es producto de la “reserva narrativa” (18) del régimen imperial, su visión del mundo y de la “trama de la vida” (22) es exclusiva del espíritu empresarial de los viajeros ingleses, del que carecen los españoles. Sin embargo, incluso dentro de la teoría de Green, la condición que permite el surgimiento y garantiza el éxito del género en sus inicios entra en crisis con el tiempo y los cambios contextuales. Si los autores de las colonias trabajan el imperialismo sin los elementos de la aventura (Green, 1979), estas cambian de forma cuando se escriben

de este lado del mundo. Los dos rasgos de la salida de Kanaka, necesidad y creatividad, definen la forma de apropiarse de su tradición en las orillas del Plata.

En las novelas de navegantes, las razones para embarcar y su tratamiento deciden el modo en que se inscriben en el género en diferentes épocas: el descubrimiento y la conquista de nuevas tierras durante la expansión ultramarina de los imperios europeos; la empresa individual –ligada a los viajes anteriores o la continuación burguesa de *Robinson Crusoe*–; las gestas nacionales –la independencia norteamericana en *The Pilot*, de Cooper, o la argentina de *Lejos del mar*– y la profesionalización, de la que se ocupa el modernismo marítimo de Melville, Conrad y Hugo. Escrita años después del fin de esta última etapa del género, la literatura rioplatense del río-mar transforma estos motivos y superpone entre sí los que correspondían originalmente a momentos diferentes. Modifica la aventura en sus dos acepciones: como tipo de trama y como tipo de relato. Los dos primeros ejes que guían este recorrido se ocupan de la primera: por qué y para qué se embarcan los personajes permite ver la relación que los textos establecen entre la literatura anterior y el río-mar de la contemporaneidad; el estatus heroico de los protagonistas del viaje enfoca el impacto sobre esa figura de los cambios en la estructura que definen Cohen, Peck y Bender. El tercer eje corresponde a la forma narrativa, cómo se cuentan los viajes por mar y las dificultades que los acompañan cuando no hay tierras que descubrir ni honor o riquezas que ganar. Los conjuntos son los mismos que en el apartado anterior aunque el objeto sea diferente; la coincidencia de los dos recortes muestra las diferentes formas en que la aventura se articula en la región.

Sobrevivientes

Las novelas que ubiqué en el polo más alejado de la regionalización de la literatura del mar comparten los motivos de salida: quienes sobreviven al fin del mundo conocido y los polizones africanos huyen de contextos en que sus vidas están amenazadas. Si bien casi todo lo demás –la naturaleza de la amenaza, el tipo de destino del viaje, la situación a bordo– es diferente, ambas se parecen por lo que las distingue de la aventura convencional: el peligro es anterior al inicio del viaje, en lugar de su consecuencia, y la decisión de enfrentarlo responde más a la necesidad que a la voluntad de ponerse a prueba. Sin embargo, están ahí el desafío y el navegante (Peck, 2001), el peligro y su resolución a través de la práctica

experta (Cohen, 2010) e incluso el viaje de descubrimiento (Foulke, 2002) o conocimiento (Bender, 1987). En *Tres veces luz*, Patrice cumple una misión de su partido que le permite escapar de la persecución política; Chuckle huye de la vida en la calle. Su fuga es la menos heroica porque no tiene ningún objetivo más allá de sí misma: "No había un plan. Nadie lo esperaba al otro lado del océano. En Sudamérica sería un ilegal, a lo sumo un refugiado. Nadie iba a devolverle su condición de niño de diez años" (Mattio, 2016: 61). Los dos viajes de *Donde termina el desierto* son aventuras de mejoramiento, como la de *Robinson Crusoe*: una individual y otra social. En la primera, sin embargo, Traven no se dirige a ningún lugar ni tiene más objetivo que el cuidado de sí, aunque haya pruebas que superar y resulte una preparación para la segunda, que consiste en salvar a otros y, eventualmente, regenerar a la humanidad.

En las dos novelas, el motivo del viaje se prolonga en la travesía, que es un desafío de supervivencia. Los barcos no son heterotopías felices, como las que define Silvestri (2015); la regeneración no se produce a bordo, sino que está del otro lado, al término del viaje –en Sudamérica para los polizones, en la isla para los fugitivos del mundo después del fin. Si bien están apartados físicamente del orden terrestre, no son redes de relaciones que replican las sociales en un ámbito cerrado sobre sí mismo, como las embarcaciones heterotópicas que Casarino (2002) encuentra en Melville y Conrad, sino que están insertos en su misma trama: pueden abstraerse de la región, en los términos planteados antes, pero no del mundo, que incluye el mar y todo lo que hay en él, incluso lo que se destruye.

La pregunta inicial para pensar estas novelas dentro de la literatura del río-mar es por qué dos relatos de supervivencia, que dialogan con poéticas de género diferentes, están situados en el mar; por qué tiene lugar allí la formación de pequeñas comunidades basadas en el vínculo de cuidado, que Schierloh atribuye a la lectura de *La carretera*, de McCarthy, que también resuena en la novela de Mattio. Las habilidades para permanecer en un espacio cerrado durante períodos prolongados de tiempo es una de las virtudes del marino completo en torno al que Cohen (2010) organiza las características de la *literature of the sea*. El aislamiento a bordo, que aleja a las novelas del anclaje regional, abre la posibilidad de una trama de aventura en su sistema literario.

Otra pregunta, relativa al verosímil del género, es cómo aparecen estos barcos que traen la aventura al mundo sin monstruos marinos ni tradición marítima. Según la lectura

establecida, la *literature of the sea* moderna de Melville, Conrad y Hugo cierra el género a principios del siglo XX, como una respuesta a las condiciones de navegación favorables al trabajo y adversas al heroísmo. Yamashiro (2014), Bender (1987) y Vermeulen (2017) plantean la continuidad del género, pero sujeta a la transformación de sus espacios, tramas y perspectivas. La resolución que propone la literatura rioplatense del río-mar divide los grupos de este recorrido según los motivos para embarcar y el estatus heroico de los personajes. En *Tres veces luz* y *Donde termina el desierto*, la prueba no tiene que ver con la navegación. Los personajes de Mattio no son marinos, sino que están a merced de otros; los de Schierloh disponen de todas las herramientas que definen la navegación en un tiempo en apariencia futuro. “La máquina lo hacía todo y Traven estudiaba el mapa con una curiosidad simple, distendida, aunque, sí, algo nostálgica” (Schierloh, 2012: 17). Las virtudes heroicas, en cambio, son las que permiten sobrevivir en contextos adversos –bélicos, represivos o apocalípticos.

En *Tres veces luz*, la aventura deriva de la situación precaria de los viajeros ilegales, obligados al encierro que les impide renovar los recursos disponibles. En *Donde termina el desierto*, la destrucción del mundo impone las mismas condiciones de reclusión y escasez. Por vías alternativas, las novelas llegan al que Peck (2001) considera el núcleo del género: el maltrato del cuerpo bajo amenaza. La inscripción de las dos novelas en la literatura del mar sucede a bordo, pero está mediada por los imaginarios de los otros géneros que habilitan las aventuras en el presente del Río de la Plata. Cohen (2010) considera que la última transformación de la *literature of the sea* frente a la desaparición de las aventuras marítimas consiste en ceder su estructura a otros géneros en los que la resolución de problemas y el conjunto de prácticas y habilidades al que llama *craft* adquieren formas específicas. En el Río de la Plata, las que cuentan las novelas de Schierloh y Mattio son producto de la convergencia entre ese tipo de adaptación y la que produce el cambio de contexto espacial y temporal.¹⁸⁸

El *Attadipa* se aleja y aísla del orden terrestre; no se trata de un exilio porque no hay espacio nacional que abandonar, sino de un proyecto de regeneración. Traven aborda su barco dos veces. La primera, como continuación de su tratamiento en una clínica psiquiátrica donde

¹⁸⁸ Esta opción no excluye la continuidad del género que plantean los otros autores. Los procesos coexisten e incluso funcionan juntos también en la literatura anglosajona. Por ejemplo, para producir las novelas de terror marítimo de Peter Benchley.

se interna después de varios intentos de suicidio. La segunda, junto con Fayaway y sus hijos China y Dana después de la parcial destrucción del mundo. Una salida continúa la otra porque las bombas que precipitan el fin son la versión mayor de las que mataron a la pareja y el hijo de Traven. Si el atentado le provoca el estado depresivo del que intenta recuperarse la primera vez, la segunda tanda de explosiones produce el escenario posapocalíptico del que los sobrevivientes se sustraen en una serie de refugios: primero los urbanos, después el barco y finalmente la isla.

El barco ocupa una posición intermedia en el orden cronológico y por su función. Comparte la reclusión con los primeros y la posibilidad de un espacio alternativo con la última. Todavía en la ciudad destruida, los refugios de Fayaway y de Traven se describen igual: “un paraíso bajo el infierno” (Schierloh, 2012: 112 y 121). La distancia que establecen con el afuera, su único rasgo paradisíaco, aplica a la isla, que Traven compara con “los restos del naufragio de la tierra misma” (16), y al barco, cuyo nombre en sánscrito significa “tomarse a sí mismo como una isla. // Tomarse a sí mismo como la propia isla” (44). La continuidad entre los cuatro espacios de separación de una realidad adversa –clínica, refugios, barco e isla– traza un inventario de heterotopías que se proponen la rehabilitación o regeneración desde enclaves concretos insertos en un espacio mayor con el que se relacionan. El barco también es un espacio intermedio entre los objetivos de la clínica y la isla: la salvación del individuo o de toda la humanidad. Sin embargo, la relación que sostiene con el mundo y la acción que se desarrolla a bordo en el segundo viaje producen una contradicción entre el espacio heterotópico y la aventura, que es una práctica del espacio, en términos de de Certeau (2007), que le da al barco una dimensión material, opuesta al espacio “real” que deja de existir. La regeneración personal y social distribuyen las funciones que el barco de *Tres veces luz* cumple en simultáneo. La fuga de los polizones es una respuesta individual a la crisis social. La primera partida de Traven, en cambio, es una solución individual a una crisis individual –aunque esté motivada por un contexto social–, mientras que la segunda responde a la crisis total con la formación de un núcleo familiar que es una proto-comunidad o el germen de la refundación futura de la civilización.

En *Tres veces luz*, los elementos del policial y los de la *literature of the sea* se independizan entre sí y se reparten los segmentos intercalados. Del lado policial, la aventura toma su forma: una investigación que consta de una serie de procedimientos –el *craft*

específico— que hace avanzar la acción. La manipulación de la serie negra asigna la función a una jueza y separa su práctica profesional del castigo y la restitución del orden. La investigadora no es una figura heroica porque su accionar es correcto, hasta comprometido, pero no preserva la vida de los involucrados —en el tiempo que demora la investigación, el culpable se suicida y el polizón que llega vivo muere en un depósito del puerto— ni puede desarmar la trama de operaciones ilegales que descubre, su aventura de conocimiento, porque no es esa la causa que investiga y por lo tanto queda fuera de su competencia.

El vínculo que la investigación establece entre el crimen y su contexto social es lo que, en términos de Piglia (2003), distingue la serie negra del policial clásico. En este caso, además, establece el vínculo con la navegación porque lo que conecta el asesinato con la sociedad en la que tiene lugar no es el dinero, motor de los relatos del género, sino la normativa y las costumbres a bordo sobre las que trabaja la *literature of the sea*. Jajomar, el “esquimal”, mata a Patrice en cumplimiento de una orden incuestionable en el sistema jerárquico y la legalidad que rigen a bordo. Si los polizones pueden ser arrojados al mar, como los personajes recuerdan varias veces, también pueden ser asesinados, más aún si su presencia puede delatar el comercio ilegal del que participa el barco —lo que, finalmente, reintroduce el dinero entre los motivos del crimen y al barco en un sistema que contradice su aparente autonomía heterotópica. De este lado de la historia, tierra y mar, policial y *literature of the sea* funcionan juntos. La novela convierte en estrategia la visión negativa de Foucault (2010) sobre las sociedades sin barcos; no cambia piratas por policías, sino que usa el género para investigar la aventura que viene del mar.

En la bodega de los polizones, el policial se infiltra en la oscuridad, que transforma lo negro en característica del espacio, y en la ilegalidad como condición material de existencia. De este lado de la historia, la inmovilidad parecería contradecir la forma de acontecer de la aventura. Sin embargo, en la bodega tienen lugar dos. Por un lado, la supervivencia de la que Patrice es el héroe porque tiene la virtud de administrar recursos escasos —a la que llama “la maldita consciencia contable de Robinson Crusoe” (Mattio, 2016: 97), nada menos—, organizar el espacio y el tiempo en una rutina que permite medirlo y sobrellevarlo: “Soy el emperador de una nación de dos habitantes. Este container es mi reino. Ciento veinte metros cuadrados. [...] creo que deberíamos tener leyes y responsabilidades y descansos y defender nuestros derechos a comer, a dormir, a vivir sanos” (96).

Por otro lado, la versión de la *Odisea* que Patrice le cuenta a Chuckle. La actividad narrativa es parte de las estrategias de supervivencia; ocupa el tiempo, consolida el vínculo y les permite mantenerse relativamente cuerdos. La aventura dentro de la aventura es la más desarrollada entre las referencias a relatos tradicionales que completan el nombre del barco, *Propp*; el de uno de los marineros, Grimm, y la historia bíblica de Jonás con que Patrice compara su situación. La serie completa establece el paralelo entre la supervivencia inmóvil de los polizones y las pruebas que superan los protagonistas de esas historias. Odiseo es el modelo de Patrice: "Para volver a casa, dice, es necesario descender a los infiernos. Hablar con los muertos. Pedirles bendición. Y después navegar. A pesar de los cantos de sirena, a pesar de las tormentas y las piedras" (Mattio, 2016: 70). Su centralidad responde a la que tiene en la concepción occidental de la aventura: es epítome del acceso al saber por medio del viaje y epíteto del marinero, de acuerdo con Burucúa (2013), y el prototipo remoto de los navegantes de la *literature of the sea*, según Cohen (2010). Para Patrice no es, sin embargo, espejo de su habilidad práctica o del inexistente afán de exploración, sino de las dificultades y los peligros de la navegación.¹⁸⁹

El barco como infierno es lo opuesto del *Attadipa* de *Donde termina el desierto*, un espacio de salvación que conduce a otro. En ambos, sin embargo, tiene lugar la épica de supervivencia. El viaje a la isla de la novela de Schierloh no se cuenta más que como plan: "Será un barco con cuatro capitanes. Nos turnaremos y llevaremos el barco directo a un lugar mucho mejor que este" (Schierloh, 2012: 127). Sin embargo, la aventura en el mar está construida con los mismos materiales que se distribuyen en los otros espacios: la economía que practica Traven en su primer viaje y la subsistencia en la ciudad después de las bombas. Las dos prácticas son semejantes a las de *Tres veces luz*, pero su carácter heroico es explícito: "No hay lugar para la rendición porque seguimos viviendo tiempos heroicos" (76). La diferencia es el escenario después del fin, condición de la acción heroica en la literatura contemporánea.

¹⁸⁹ Otra versión local de la *Odisea* es la de *El limonero real*, de Saer, que es igualmente fragmentaria. En ella aparecen los peligros, como la isla de Circe, pero la meta es la vuelta al hogar que está ausente en *Tres veces luz*. Otro punto de comparación que ilumina la lectura de las novelas podría encontrarse en el sentido que le dan a la oralidad, que en Saer forma parte de la construcción de personajes de tradición regional y proyección universal y, en Mattio, de una situación narrativa que caracteriza el espacio de encierro, su temporalidad y las relaciones humanas de esta forma de la aventura.

Los navegantes pueden considerarse héroes en las dos novelas porque garantizan la supervivencia de los otros, incluso más que la propia, a través de una serie de desafíos que ponen a prueba sus habilidades y virtudes. La forma extraña de estas aventuras frente a la *literature of the sea* es su inmovilidad. El cuerpo no se compromete de la manera tradicional del género, por el desplazamiento y el gobierno del barco a través de los peligros del mar, sino que se sustrae de una amenaza al embarcar y se somete a la disciplina de la escasez a bordo. Para Silviano Santiago (2012), la ética de la aventura que establecen los relatos europeos ligados al imperialismo ennoblece el trabajo, que, de otra manera, se consideraría degradante; la *literature of the sea*, como la define Cohen (2010), encuentra su forma específica en la reunión de la práctica laboral cotidiana y el heroísmo. La región del río-mar cambia la relación entre aventura y trabajo. Este desaparece del contexto extremo que, en las novelas de sobrevivientes de Mattio y Schierloh, interrumpe la cotidianeidad, pero degrada la aventura. La forma de enfrentar el peligro es la preservación de la vida, la huida como acción y la resistencia del cuerpo como prueba. No hay épica del trabajo a bordo, aunque haya héroes y aventuras en el mar.

Mar de batalla

En las novelas del mar de Malvinas, la relación cambia junto con la definición de sus términos. Los protagonistas se embarcan para pelear en la guerra. Debería haber entonces una épica del combate, no del trabajo, teniendo en cuenta que es controversial que la función militar pueda considerarse de esa manera. Sin embargo, la posibilidad del heroísmo en la guerra de Malvinas también es problemática. Cada una de las tres novelas que incluyo en este grupo propone una solución diferente a esta trama de vínculos. En *Trasfondo*, el encierro y la espera son semejantes a los de las novelas de Schierloh y Mattio. La única prueba que tienen que superar los submarinistas es el aislamiento espacial e informativo con la expectativa constante de hechos bélicos que nunca llegan. “Vamos a ponernos a limpiar el buque, algo hay que hacer, la espera no es fácil si no se está haciendo algo concreto” (Ratto, 2012: 21). En *Montoneros o la ballena blanca*, el aislamiento informativo, que responde a la clandestinidad, produce la acción: los montoneros se embarcan hacia Malvinas sin saber que van a pelear la misma guerra que los militares contra los que dirigen una operación que conciben como aventura, en los términos convencionales del género. En *Puerto Belgrano*,

Eduardo Dumrauf compara al navegante con el caballero medieval de la historia que les cuenta a sus compañeros de balsa después del naufragio. La asociación se basa en los fines, como la clasificación que propone Santiago (2012). Los navegantes de estas novelas comparten el contexto de la guerra de Malvinas. Lo que cambia son las circunstancias que motivan su participación, el sentido que le dan a la acción y, por lo tanto, el desafío y la forma de su relato.

Si Malvinas le permite a la literatura argentina hacer del mar un territorio propio, la intersección con el género hace de la guerra un episodio que se cuenta en presente, en contra de la mayor parte del *corpus* sobre las islas. La coincidencia de la literatura de Malvinas con la literatura del río-mar produce la doble diferencia que define este conjunto: el mar como territorio de la literatura argentina; la guerra como aventura de navegación. Dos novelas anteriores habían reunido la guerra de Malvinas con los barcos de manera muy distinta. En *Latas de cerveza en el Río de la Plata* (1995), de Jorge Stamadianos, y *El desertor*, de Marcelo Ekhardt, la navegación es una forma de fuga. En la primera, un conscripto se escapa remando por el Río de la Plata para no ser reclutado y, años más tarde, el hermano de su amigo que murió en la guerra porque no lo acompañó deserta de la falta de perspectivas de la Argentina de los 90 en otro barco que zarpa del mismo lugar. En la segunda, el personaje del título se fuga de la guerra y de la trama de sus relatos cuando se embarca desde las islas junto con un gurka. Ninguna cuenta la guerra, aunque ambas sean relatos de aventura.¹⁹⁰

Este giro es un proceso interno al *corpus* sobre Malvinas. Mientras las novelas de la guerra en el mar, escritas en la segunda década de los 2000, cuentan la experiencia bélica desde la proximidad seria del presente y en primera persona, las de los 90, como señala Segade (2014), la desplazan. En la de Stamadianos, la guerra es el pasado de un presente protagonizado por alguien que no la vivió; en la de Ekhardt, un episodio elaborado desde géneros menores que abarcan el comic, la aventura y la literatura juvenil. A partir de la tradición que establece *Los pichiciegos*, que desplaza el espacio hacia abajo de la tierra y el relato hacia la picaresca, la sustracción del relato de guerra se repite como parte de la

¹⁹⁰ Vitullo (2012a) señala que el género le permite a Ekhardt salir de la dicotomía entre el lamento y la farsa. En la de Stamadianos, hay un trabajo paródico sobre la épica desde el nombre del personaje, Ulises, hasta la construcción de la mujer que queda en casa y la que lo seduce en el barco como versiones rioplatenses de Penélope y Circe. La parodia no opera tanto sobre la guerra, que se limita al lamento por la muerte del hermano, como sobre la visión existista de la vida de Ulises.

negación de la épica que la crítica viene señalando desde el texto pionero de Blanco, Imperatore y Kohan (Blanco et al., 1994). Allí, los autores encuentran procedimientos deconstructivos que cuestionan el Gran Relato en torno a Malvinas en la literatura de Fogwill, Fresán, Forn, Lamborghini y Guebel. Esta línea de lectura tiene una continuidad que resulta en un consenso crítico: Waldegaray (2008) extiende el alcance de la anti-épica de guerra a toda la literatura de los 90; Vitullo (2012a), hasta el cambio de siglo con *Las islas*, de Gamero, y *Dos veces junio*, de Martín Kohan, y María Rosa Lojo (2012), a través de la farsa y la parodia, hasta *El desertor*.

El marco de esas lecturas es la periodización de la literatura de Malvinas y de la dictadura, que es el *corpus* mayor en que se la incluye. En el caso de esta última, son sobre todo relevantes las propuestas de Gamero (2010) y Drucaroff (2011). El primero establece cuatro etapas: la que se escribe durante la dictadura; la de militantes y sobrevivientes; la de testigos que no participan porque no tienen edad para hacerlo y la de quienes ni siquiera tienen recuerdos personales, sino relatos de generaciones anteriores. Aunque sean sucesivas, responden a una lógica según la cual cada una conduce a la que sigue porque los escritores se apoyan en el trabajo de los anteriores para transformar los procedimientos, que son lo que en definitiva distingue los cuatro momentos: las elipsis y alegorías que eluden la censura, el testimonio frente a la necesidad de un discurso de la verdad que repare el silencio oficial, las miradas sesgadas por elección estética para dar cuenta de la naturaleza incompleta o inaccesible de la memoria y, finalmente, la investigación o la imaginación como recurso para completar el relato del pasado. La segmentación queda abierta; la cuarta etapa es la última “por ahora”, dice Gamero en 2010. Diez años más tarde se puede pensar en un cambio de enfoque que oscila entre la narrativa inofensiva que trabaja Rocío Fit (2019) y la reinscripción de la violencia política en tiempo presente que proponen las novelas *Hasta que mueras* (2019), de Raquel Robles, y *Quemar el cielo* (2019), de Mariana Dimópulos.

Drucaroff distingue las generaciones según el tratamiento de la relación de la literatura con la política y la historia. Sin embargo, si entre la generación de la militancia, que alcanza la madurez en torno al 73, y las de posdictadura (los que publican en los 90 y los que lo hacen en los 2000) existe una continuidad de temas y procedimientos, las dos variaciones que se producen en la narrativa de principios del siglo XXI parecen responder a factores ligados al contexto antes que a motivos de orden literario. Por un lado, hay un giro

hacia tramas fuertes en contra del aplanamiento cotidiano de la literatura de los 90; por otro, en el nuevo escenario político, se vuelve posible recordar la militancia de los 70 como una experiencia de entusiasmo y heroísmo. Estos movimientos enmarcan las novelas del mar de Malvinas, que cuentan la guerra como una aventura –una trama fuerte– que pone en discusión las posiciones de los diferentes sectores de la sociedad del momento.

El orden generacional también segmenta la literatura de Malvinas. Souto (2018) ordena el *corpus* de las tres décadas posteriores a la guerra en torno a un conjunto reducido de textos en los que individualiza el rasgo que considera dominante en la producción del período: *Los pichiciegos* y la picaresca; *Las islas* y el sentido de pérdida y, ya en el siglo XXI, la ampliación de los géneros y los espacios desde donde se cuenta la guerra que hacen las dos novelas de Kohan –*Ciencias morales* (2002) y *Dos veces junio* (2007)– y *Trasfondo*.¹⁹¹ Segade (2014) considera una selección similar en relación con los discursos testimoniales junto a los que la ficción describe el clima de época, marcado por los gobiernos y el relato nacional de cada década, un trayecto que señala el alejamiento progresivo de la experiencia bélica. Finalmente, Svetliza (2015), desde la misma lógica, arma un mapa diferente en el que Ratto y Gamarro comparten la posición intermedia porque son de la misma generación en términos más tradicionales, entre la definición de la anti-épica que corresponde a Fogwill y un grupo de escritores jóvenes de quienes toma una novela de Patricio Pron en la que encuentra el grado máximo de distanciamiento, una parodia de las parodias de la guerra.

Al contrario del sentido en el que avanza la sucesión generacional según Segade y Svetliza, el grupo de novelas que propongo, todas posteriores a 2010,¹⁹² hacen un movimiento de aproximación a las islas como si, siguiendo la lógica que invoca Gamarro, establecieran un nuevo punto de partida después del agotamiento de la mirada desplazada. La referencia que hace *Trasfondo* a *Los pichiciegos* para transformar algunas de sus operaciones parece apuntar en este sentido: enterrarse o sumergirse para desertar o participar

¹⁹¹ Para Souto, las tres parecen reunirse en torno a la invisibilización de las islas. Me resulta más productivo pensar lo contrario, que se encuentran en polos opuestos con respecto al escenario de una guerra que está siempre fuera de campo en las novelas de Kohan, pero en la que participa el submarino de *Trasfondo*: el mar es parte del campo de batalla.

¹⁹² No le doy ningún significado particular a la fecha, más allá de su utilidad para la periodización. 2012, el trigésimo aniversario de la guerra, además del año de publicación de *Trasfondo*, *Montoneros* y otras novelas a las que Segade (2014: 153) se refiere como “boom editorial malvinense”, sería igual de arbitrario.

de la guerra, la relación con el afuera desde el encierro, el chiste que ya no resulta en farsa. Por otra parte, las tres novelas están en sintonía con lo que los otros autores proponen para las generaciones más nuevas de la literatura de Malvinas y de dictadura: la aproximación a la experiencia mediante la investigación o la imaginación de la última etapa de Gamerro y las dos variaciones que ve Drucaroff en el cambio de siglo, la desaparición del “tabú del enfrentamiento”, que permite revisar y volver a narrar la violencia del pasado reciente, y la trama fuerte, que coincide con la ampliación de los géneros que percibe Souto (2018) junto con la introducción de nuevos espacios. En las novelas de Terranova, Ratto y Lorenz, lo primero es visible en la relación con los testimonios que señalé antes; lo segundo, en la construcción de las novelas desde voces marcadas por posiciones políticas o sociales claras que cuentan aventuras en el mar.

El acercamiento a la guerra en el tiempo y el espacio coincide con el giro en el modo de contarla; incluso se reclaman mutuamente. “Al hombre le gusta hacer la guerra. Lo disfruta. Le gusta apostar a ella y luego narrarlo” (Terranova, 2017: 228), dice el cirujano del *General Belgrano* en la novela de Juan Terranova: la experiencia de participar en la guerra por convicción es una trama que corresponde a la épica, la gran ausente de la literatura de Malvinas. Es probable que, en la lógica de las etapas de Gamerro, cuando Fogwill publica *Los pichiciegos* –inmediatamente después o incluso durante la guerra, según los diferentes relatos– fuera necesario establecer la anti-épica. Por más que no sea un tema resuelto en la sociedad argentina, que sigue atrapada en la contradicción de la reivindicación nacionalista de una causa que se justifica en una historia que incluye esta operación bélica llevada adelante por una dictadura militar en contra de esa misma sociedad, las diferentes formas en que la literatura cuestionó la guerra, la causa y la nacionalidad parecen haberse agotado o haber dejado un espacio vacante para otras formas. Segade (2014) anticipa esto sin llegar a verlo cuando señala que, en los 2000, la guerra accede a un relato bélico fuera de la literatura al mismo tiempo que, en los discursos de la historia y la política, aparecen formas heroicas de contar el pasado. Una década más tarde, las novelas de Ratto, Terranova y Lorenz introducen en la ficción la posibilidad incómoda de contar una guerra infame con elementos de la épica.¹⁹³

¹⁹³ *Trasfondo* es parte del *corpus* de Segade (2014). Sin embargo, además de ser la menos épica de las tres, su lectura en conjunto con las novelas del distanciamiento no permite ver las formas en que efectivamente cuenta acciones bélicas.

La narración, que Dumrauf pone a la par de la guerra, tiene mucho que ver con este proceso. En las tres novelas hay personajes que escriben durante su participación en el enfrentamiento. Las de Lorenz y Terranova están construidas sobre ese material que se produce en el lugar de los hechos. El narrador de *Montoneros o la ballena blanca* es el prisionero de guerra que “escribe sin cesar, a pesar de las indicaciones para que descanse” (Lorenz: 2012, 24) a bordo del buque hospital HMS *Uganda*; el resto de la novela es el relato que hace desde la inmediatez en la que el cuerpo está doblemente comprometido, por la condición de prisionero y porque la escritura impide el descanso. *Puerto Belgrano*, en cambio, establece una forma de distanciamiento semejante a la de otros textos del período. El narrador, que es veterano y sobreviviente del hundimiento del *Belgrano*, escribe varios años después —el último hecho, que es el regreso a las islas, está situado en 2020, en el futuro próximo de la publicación de la novela, como si recién en ese tiempo la experiencia pudiera enfrentarse y narrarse.¹⁹⁴ Sin embargo, remite constantemente al diario que lleva mientras está embarcado, que es uno de los pocos objetos que rescata cuando salta a la balsa salvavidas. Más allá de que afirme no recordar haber escrito algo o que haya sucedido de esa manera, consciente de la inestabilidad de la memoria que recorre las novelas sobre el pasado reciente, el material define la función de la escritura en la guerra: "Yo nunca había escrito un diario y nunca lo volví a hacer. Pero empecé sin darme cuenta, me sirvió para domesticar el tiempo interno" (Terranova, 2017: 37).

El relato de la inmediatez está ligado a la supervivencia durante la espera y el encierro, uno de los desafíos que comprometen el cuerpo. La novela tiene, en cambio, una dimensión estética: “Del hundimiento del crucero *Belgrano* yo saqué estas páginas banales. Dije mucho con plena consciencia de que es imposible decirlo todo” (Terranova, 2017: 253). “Estas páginas banales” es un juicio de valor que contrapone su creación con *Der Fliegende Holländer*, de Wagner, que también se inspira en episodios náuticos. Su escritura, aun sin la urgencia del diario, está ligada a la guerra; Dumrauf traslada a su vida cotidiana una técnica que aprende en el barco: escribe para enfrentar la experiencia del tiempo a bordo o del recuerdo del naufragio. A la vez, la ficción de la escritura repite la técnica de reelaboración

¹⁹⁴ No tomo este eje porque solo esta novela problematiza la memoria y la elaboración de la experiencia. Cuando vuelve a ejercer, Dumrauf recibe entre sus pacientes a un excombatiente que padece una serie de malestares vinculados a la experiencia traumática de la que solo consigue hablar con él porque la comparte. Hay algo del rechazo de Quiquito frente a la psicóloga en *Los pichiciegos* que resuena ahí como su reverso.

de testimonios que declara haber usado Terranova en la novela. El distanciamiento aparece en el modo en que el autor y su narrador muestran la existencia de un registro inmediato, a la vez que señalan su diferencia con lo que leemos como literatura. La novela de Lorenz, en cambio, se presenta como si fuera el relato directo del protagonista, un testimonio apenas enmarcado por ese capítulo inicial que lo sitúa en un tiempo y un espacio diferentes de los de escritura de la novela.

Por último, *Trasfondo* distribuye las formas del relato de experiencia entre dos personajes. La novela es el monólogo en presente que acompaña las acciones cotidianas de un submarinista. Al revés del prisionero de Lorenz, que se pone en peligro al narrar, Ortega, como se revela al final, está muerto y narra para conservar su presencia a bordo; sobrevive por el relato en un sentido diferente al que le da Dumrauf; no domestica el tiempo, sino que se sostiene sobre él. Quien ocupa el tiempo muerto mientras los demás realizan otros quehaceres rutinarios es Almaraz, otro submarinista que escribe en una libreta de tapas negras lo que parece ser un diario o un cuaderno de bitácora: “Radio Colonia habla de un inminente ataque de los ingleses a Malvinas, ha escrito Almaraz” (Ratto, 2012: 56).

Como en *Puerto Belgrano*, la novela toma distancia de esa forma de contar la guerra. Mientras Almaraz escribe los hechos; Ortega lee la versión animal de *Los pichiciegos*, un libro de ficción, y produce el relato de otro, que es *Trasfondo*. Si Segade (2014) afirma, a partir de *Los pichiciegos*, que la ficción no compite con los testimonios –como venía sosteniendo la crítica–, sino que los contiene, estas novelas los incorporan como punto de partida de la escritura y como un objeto de representación del que se diferencian. La pregunta, entonces, es por el modo específico en que la literatura del mar de Malvinas cuenta la guerra sin desplazarla en el tiempo y el espacio, como hizo la literatura desde Fogwill en adelante, ni identificarse con el relato testimonial. Las formas del relato bélico muestran diferentes grados de proximidad entre la experiencia y su narración: la inmediatez oral o escrita de *Trasfondo*; la escritura *a posteriori* con un marco que no la problematiza, en *Montoneros*, y la ambigüedad entre la inmediatez del diario y el distanciamiento de la elaboración literaria, en *Puerto Belgrano*. Las aventuras contemporáneas ponen en primer plano el relato de los hechos, que hace evidente la mediación de la construcción narrativa.

El viaje se define por sus motivos: por qué viaja el europeo, según Santiago (2012); por qué navega el marinero, según Eduardo Dumrauf; por qué los personajes de estas novelas

van a Malvinas. El protagonista de *Puerto Belgrano* concibe la guerra como aventura cuando se refiere a la primera en los términos de la segunda:

Las guerras implican viajes, un viaje material, pero también emocional y metafísico. Por una decisión inapelable el hombre militar o civil se ve arrebatado de la vida de todos los días y de la servidumbre del trabajo y la rutina.

La guerra moderna rompe la monotonía de una sociedad sedentaria y mecanizada. (Terranova, 2017: 235)

La circunstancia forzosa, la salida, la oposición con la vida cotidiana son los elementos que resuenan en la asimilación de la navegación al camino del héroe. Sin embargo, conviven con el sentido del deber: el soldado obedece, que es lo que el narrador dice para justificar su actuación durante la dictadura. El viaje a las islas no se reduce a eso. "Embarcar en un crucero de este tamaño me resultaba emocionante" (26). Si, antes de viajar, Dumrauf se pregunta por sus motivos para ejercer las prácticas que lo definen –“¿Por qué soy médico? ¿Para sanar a quién? ¿Por qué soy marino? ¿Para navegar por dónde?” (15)–, ir a Malvinas es la oportunidad que aprovecha para poner a prueba su doble acervo de habilidades profesionales.

Los submarinistas de *Trasfondo*, en cambio, se embarcan porque es su función. En ningún momento Ortega se refiere a la voluntad o el deseo de viajar. Sin embargo, la rutina a bordo, que Duizeide (2017) compara con la vida de oficina, toma la forma de una aventura de supervivencia como las que cuentan Mattio y Schierloh. El desafío es la espera, que no solo es parte de la experiencia particular de la guerra de Malvinas –por lo tanto, una forma de contarla–, sino que involucra una serie específica de habilidades y recursos: “necesito estar ocupado, como todos, mientras transcurre la espera, ese tiempo en suspenso del vamos-a-ver-qué-pasa” (Ratto, 2012: 72). Dumrauf, que comparte la experiencia del tiempo muerto, la concibe en términos de desafío y prueba: “embarcado la vida se hace todavía más exigente” (Terranova, 2017: 44).

En el extremo opuesto, el viaje y la participación en la guerra se plantean como aventura en la novela de Lorenz.¹⁹⁵ La guerra es “la posibilidad de coronar nuestros sueños, de concretar las esperanzas en nuestras fuerzas o morir en el intento” (Lorenz, 2012: 245); un desafío en el sentido de la ética de la aventura que se aprende en los libros, en este caso,

¹⁹⁵ El espacio patagónico que delimita la novela es parte de la construcción genérica. Sobre la inscripción literaria de la Patagonia en diálogo con textos del pasado a través del trazado de nuevos itinerarios y representaciones y de la reconfiguración del relato de viajes, ver Gasel (2012). Sobre su relación con la aventura, Livon-Grosman (2003) y Penhos (2018). También la novela de Feiling mencionada antes.

de la colección Robin Hood. Si la acción en las islas involucra la puesta a prueba de habilidades de combate, que son parte de la formación de los guerrilleros, la navegación es una tarea que tienen que aprender porque no son profesionales como los personajes de las otras novelas. “Durante la tormenta nos fuimos haciendo expertos en la jerga marinera y también en golpes en la cabeza” (243). La novela cuenta la iniciación, trama prototípica de los relatos de viaje por mar (Foulke, 2002), que permite exponer el oficio que la *literature of the sea* transforma en material de su poética del trabajo.

Trasfondo parece contar la vida de oficina porque la navegación también es el conjunto de prácticas rutinarias que conforman un *craft* que, solo a veces, frente al acontecimiento extraordinario que propone un desafío, requiere un despliegue especial. El narrador, profesional de la navegación, incorpora a su relato los detalles propios de la actividad. La explicación de las prácticas –“los momentos en que se hace snorkel el submarino se vuelve vulnerable” (Ratto, 2012: 46)– y los objetos –“radar, que es uno de los equipos que nos permite detectar al enemigo” (46)– construyen el verosímil y revelan la base testimonial de la construcción de la voz narrativa y del submarino –lo hacen diferente del imposible *Nautilus* de Julio Verne, que quizás sea lo más cercano a este tipo de embarcación en la experiencia de los lectores.

Puerto Belgrano distribuye esta forma de narrar entre las dos prácticas profesionales de su protagonista. Dumrauf demora su relato en la explicación de la práctica médica o de navegación. Para dar cuenta del gran logro que representa el rescate de los supervivientes del *Belgrano*, por ejemplo, lo confronta con una serie de contraejemplos que muestran cómo podría haber salido mal. En otro momento, describe detalladamente la apendicectomía que hace ni bien embarca para presentarla como una prueba. La operación como desafío es el modelo a escala de la guerra: “¿Qué iba a pasar, entonces, cuando tuviera que lidiar con las posibles esquiras, las bombas, el fuego y la metralla? (Terranova, 2017: 45). Su éxito define las virtudes necesarias para enfrentarse al naufragio y el rescate: “el cirujano militar debe estar tranquilo y sobre todo ser ordenado” (47). El hundimiento, no el combate, es el centro de la aventura que define la heroicidad durante la guerra.

El sentido de la aventura deriva del desafío, los problemas que se presentan y el modo de resolverlos. Dumrauf cuenta dos veces el naufragio: una como relato de experiencia y otra desde la distancia temporal que cambia la afectividad por los datos. En esta última, incluye

la forma del *craft* que ostenta cada vez que se refiere a la historia de los barcos y la navegación. En la primera, en cambio, la hazaña es una acción conjunta: “la velocidad de la Armada Argentina y el coraje y entrenamiento de sus hombres minimizó la pérdida de vidas [...]. Gracias a la preparación y a los reflejos de la Armada, más del setenta por ciento de los hombres que viajaban en el *Belgrano* pudieron volver a casa” (Terranova, 2017: 154-155). El rescate es la contracara de toda la literatura de Malvinas. Quizás en ninguna parte –ni siquiera en el relato pormenorizado de las grandes acciones– sea tan claro como en el momento en que, al subir a las balsas de rescate, un conscripto grita “¡Viva la patria, viva la Armada argentina!” (118). Su apelación a la doble pertenencia en el momento de peligro se escribe como el reverso del “Prólogo” de *Operación Masacre*, en el que Walsh liquida cualquier posibilidad de una épica de la institución militar, antes de Malvinas y de la última dictadura, en la escena en que otro conscripto, en lugar de gritar lo que él hubiera esperado, pide: “No me dejen solo, hijos de puta” (Walsh, 2007b: 18).

La épica de Malvinas aparece en el discurso militar, dentro y fuera de la ficción. El grito del soldado en *Puerto Belgrano* heroiza la institución, igual que los testimonios de militares que recorre Segade (2014).¹⁹⁶ El excombatiente que Dumrauf recibe en su práctica médica de posdictadura continúa la posición del de la balsa; refuta la representación habitual del conscripto: no se siente víctima de la dictadura, sino orgulloso de “haber peleado por su país” (Terranova, 2017: 226). Es casi imposible empatizar con la voz narrativa que justifica su participación en sesiones de tortura, por lo que es poco factible leer la novela como una reivindicación de la guerra; en todo caso, es la construcción ficcional de esa posición. Sin embargo, como estrategia, construye un relato heroico donde no había podido existir antes. Dumrauf lo dice por la negativa al referirse a la democracia, que rechaza: “la humanidad había entendido que era mejor evitar los grandes relatos. La épica había concluido” (Terranova, 2017: 237).

¹⁹⁶ La autora señala que los procedimientos básicos de la operación son la narración en tercera persona y el uso de iniciales para borrar la individualidad de las firmas de los testimonios, una despersonalización que está detrás de la hazaña colectiva que delinea la novela. En una fecha cercana, el mismo discurso aparece en la película *Soldado argentino solo conocido por dios* (Fernández Engler, 2016), que contó con el apoyo económico e institucional de las FF.AA., aunque también fue financiada por el INCAA y se estrenó en salas comerciales. Las FF.AA. de 2016 no son las de 1982. Sin embargo, frente a un *corpus* cinematográfico que recorrió todas las posiciones del lamento a la farsa sin nunca pasar a la épica, esta película gira en torno a la transformación del conscripto cobarde en soldado y del caído en héroe, a la vez que repara la precaria situación de los excombatientes a través de la superación del trauma individual.

La dimensión heroica de la aventura en la novela de Lorenz se ubica en la misma temporalidad, pero se desplaza del discurso militar al de una organización altamente militarizada.¹⁹⁷ El grupo disidente de Montoneros invade Malvinas como una estrategia “desmesurada” (Lorenz, 2012: 198) que combina el ataque a la dictadura con la reivindicación nacionalista. La contradicción que produce la coincidencia entre los dos sectores se resuelve en las islas, donde el objetivo gira hacia la venganza contra Romualdes, torturador y asesino de sus compañeros, que se transforma en la gran hazaña de los disidentes. No disminuye la desmesura de la acción, pero corre el foco hacia una disputa que ni siquiera es política, sino que responde a una demanda de justicia que la sociedad estaba por hacer parte de su identidad y su tradición. A la vez, la heroicidad se reintroduce a través de la figura del caído, que la vuelve tolerable: “Y mientras perdíamos las islas, acosté a Gari como un santo sobre la tumba, le acomodé el casco debajo de la cabeza y, arrodillado para acercar mi boca a su oído, le canté nuestro himno de guerra, de dolor, de victoria” (316). Ismael no le canta el himno nacional, como hubiera hecho el conscripto de Terranova, pero se refiere a la derrota en la guerra como una pérdida que lo involucra. La reivindicación de la causa, si no de la guerra, se ampara en los dos tópicos que parecen incuestionables: la muerte y la fidelidad al compañero, que Lojo (2012) entiende como el único tipo de épica posible en Malvinas.

En *Trasfondo*, el *ARA San Luis* se retira sin haber entrado en combate. Sin embargo, la “historieta ridícula” (Ratto, 2012: 22) de la que parece ser parte no causa gracia porque estar sumergido, a diferencia de estar bajo tierra, no sustrae el cuerpo de la guerra, sino que lo expone a una percepción limitada desde la que la amenaza es permanente:

la explosión del torpedo contra el barco enemigo, el fuego, el humo, el estupor, los heridos, la sangre, las cosas que alguna vez vimos en las películas pero que ahora pueden ocurrir en serio, aunque cómo saberlo, no vamos a ver nada, sólo vamos a percibir el eco del estallido y a sentir quizás algún cimbronazo. (75)

¹⁹⁷ La coincidencia contribuye a la incomodidad que produce el consenso en torno a las islas. Por un lado, la novela integraría el giro que, de acuerdo con Drucaroff (2011), se produce en la narrativa cuando deja de lado el “tabú del enfrentamiento”. Por otro, el disparador de la acción y el sustento de esta concepción épica de la aventura malvinense es el grado de militarización alcanzado por Montoneros, que tampoco ha ingresado a la discusión sobre el pasado reciente, siempre amenazada por las reivindicaciones de sectores militares y de derecha. Schwarzböck (2016) advierte sobre este problema en las políticas de la memoria. Calveiro (2014) analiza la militarización de las organizaciones armadas, especialmente de Montoneros.

La hazaña es la experiencia del estado de alerta que diferencia la guerra del juego sin heroísmo ni sacrificio que describe Kohan (2006) en la novela de Fogwill. Ortega usa la comparación para tomar distancia de esa representación:

Batalla naval, recuerdo de pronto mientras salgo de sala de máquinas, agua, tocado, hundido. Todo era limpio entonces, una cruz en un papel, algo de estrategia, un poco de suerte, otro poco de estudiar la cara del otro, pero limpio: lápiz, cuadrícula impecable trazada con la misma escuadra de madera que llevábamos a la escuela, barcos que eran sólo cuadraditos pintados con lápiz o birome o fibra Sylvapen [...]. Tocado, hundido, pero nada de sangre, ni de gritos, ni de fuego, ni de agua helada que corta la respiración, ni de miedo, ni de muerte. (96)

La amenaza de la guerra es real, aunque los hechos, que no llegan a ocurrir, se cuenten como simulacro, por referencia al cine o los juegos.

Ni siquiera la muerte es heroica.¹⁹⁸ Dice Ortega: “se me ocurre que lo mejor hubiera sido estallar en mil pedazos y no volver, así seríamos víctimas o héroes, no esta evidencia viva de lo que no funciona, de lo que está mal, del fracaso” (Ratto, 2012: 136). Desde su inscripción en la tradición de *Los pichiciegos*, la novela niega la épica junto con el lamento, que es la otra versión de la muerte según las categorías de grandes relatos establecidas por Blanco et al. (1994). El único muerto de esta historia es el narrador; una voz fantasma que desplaza la novela hacia otro registro. Mientras la “evidencia viva” de una guerra mal hecha, que encarnan los otros submarinistas, reitera los cuestionamientos, esta figura da cuenta de una experiencia del miedo que no es el terror del terrorismo de Estado ni el horror de la guerra, sino su forma específica: un gótico de la guerra en el mar.

La novela está sembrada de indicios: “soy como el lado oscuro de la luna” (Ratto, 2012: 60), dice Ortega, que no aparece en las fotos, y supone que no lo ven por “este overol oscuro y esta casi completa oscuridad” (62). La búsqueda de explicaciones racionales instala la incertidumbre que marca el clima de los géneros ligados al horror, según la ya clásica definición de Jackson en *Fantasy* (1981): la presencia de algo que no puede ser nombrado pone en duda la percepción del narrador, que intenta resolver la contradicción entre la razón y lo que no entra en su noción de realidad. La propia inexistencia que intenta asimilar Ortega

¹⁹⁸ Duizeide (2017) encuentra una “opaca épica” (78), que no tendría que ver con la guerra, sino con la formación de una comunidad solidaria en torno al trabajo. La afirmación resalta la comparación con *Los pichiciegos* como “épica de los de abajo” (78). Además, resulta semejante a lo que Cohen (2010) define como épica del trabajo en torno a la novela de Hugo, *Trabajadores del mar* (1866), que forma parte de la renovación modernista del género. En esta sección, el foco está en la transformación que la literatura del mar introduce en el *corpus* Malvinas, por lo que reservo el término “épica” para la guerra.

es un problema de este tipo, pero no es individual, sino que se extiende al contexto de encierro en el submarino y a la guerra.

El *ARA San Luis* es una tumba: “todos apilados estamos, acaso todos muertos, un ataúd sobre otro, sólo que aún no nos hemos dado cuenta” (Ratto, 2012: 71). El encierro es una experiencia central en la literatura del mar y de Malvinas: hay formas extremas del encierro en *Tres veces luz*, en *Los pichiciegos* y en las novelas escritas en la intersección de ambos géneros; también es la espacialidad del gótico, el castillo, la mansión, la casa donde aparece todo lo que permanece oculto o silenciado afuera. En la novela de Ratto, los elementos de este modo de representación introducen una imagen que anticipa el desenlace de la guerra, pero Ortega también ve lo que está oculto en el presente. Por ejemplo, en el sueño en que un conscripto deambula por la ESMA como un aparecido –la versión fantástica de quien podría ser un desaparecido en términos políticos–: “de noche, a tientas, semidesnudo, como recién levantado de la cama, el cuerpo de un adolescente camina a tientas como si buscara algo” (51). La realidad aparece como una visión fantasmagórica que solo puede captar otro fantasma. Esa mirada se traslada a toda la experiencia de la guerra como continuación del terror –de la política– dictatorial: “en este estado de silencio y de roce con la muerte, oigo todo lo que parece que los otros, las voces de los otros, van a decir, y nunca dicen” (118). Si en la lógica del *corpus* Malvinas el encierro aísla de la información de la realidad de la guerra, el barco gótico es una tumba habitada por un muerto que percibe una realidad que está más allá de lo que puede ser visto o nombrado en lo inmediato.

Esa forma de tramar un gótico de guerra está en la tradición de *Los pichiciegos*, que cuenta la experiencia del encierro en un ambiente ominoso en el que es posible sospechar que todos están muertos y en el que aparecen las figuras fantasmagóricas de las monjas francesas. Este modo recorre la literatura de Malvinas; aparece en escenas que oscurecen el relato, como las que Ansolabehere (2014) y Gramuglio (2002) reconocen en *Dos veces junio*, de Kohan –la ciudad vacía y el diálogo entre el conscripto y la presa en el encierro de la ESMA– y como lectura crítica: el “gótico del campo de batalla”¹⁹⁹ y las figuras monstruosas

¹⁹⁹ Tomo la reelaboración que Segade hace del “gótico del campo de batalla” de Hynes (1995). “Gótico de guerra” resulta más apropiado en estas novelas. En el mismo texto, aparecen aspectos que afectan su construcción, aunque no me detenga sobre ellos: la autoridad narrativa que se le confiere al soldado y su relato, la ruptura entre la experiencia bélica y la narración y la distancia entre la memoria y los hechos, que aparta estos relatos de la historia como disciplina.

que, de acuerdo con Segade (2014), dan cuenta de una experiencia que no se puede abarcar con los recursos del realismo y el terror como una de las ampliaciones genéricas que Souto (2018) registra en las últimas generaciones del *corpus*, en la que destaca la inmaterialidad de los cuerpos y del territorio.

Trasfondo agrega a esta tradición la forma específica del gótico en el mar. La profundidad no solo alude a la muerte, sino que implica la oscuridad, característica del modo estético y del espacio:

veo al submarino como si estuviera afuera sobrevolándolo, avanza a flor de agua, las crestas de las olas que se forman a babor y a estribor refulgen con ribetes de una fosforescencia que contrasta con la nave negra y el cielo también negro, una estela láctea que brilla como proyectada por un faro inmensurable. (Ratto, 2012: 126)

Margaret Cohen (2014; 2017) llama “gótico submarino” al uso de estas convenciones que hacen los discursos estético y científico para representar un espacio que, como la guerra, desafía los límites de la percepción y el conocimiento; Alder (2016) postula un gótico náutico dentro del que el barco sintetiza los motivos de la experiencia límite, el encierro y la transgresión propios del género; Foulke (2002) resume la atracción y el temor que produce el mar con el adjetivo “haunted”, que caracteriza los castillos y mansiones góticas. Los dos términos con que se intenta resolver la traducción en castellano definen la ambigüedad del espacio marítimo: encantado y embrujado.

Las novelas del mar de Malvinas construyen su ambiente y sus modos de acontecer en el cruce entre el gótico del campo de batalla, el de Malvinas y el náutico o submarino. En *Trasfondo*, la imagen del *ARA San Luis* alterna entre el barco fantasma, una figura del terror en el mar, y el castillo gótico. La niebla que lo acompaña y oculta en todo su recorrido es una ventaja para salir a la superficie sin ser detectado, pero también le da la sensación de irrealidad que amenaza a los submarinistas con su propia inexistencia: “una niebla densa que imagino de un gris compacto capaz de ocultar la silueta del submarino. Blanco gris plateado sobre el agua, la protectora niebla que nos desdibuja mientras navegamos rumbo al sur” (Ratto, 2012: 16). La embarcación invisible, poblada por muertos, acecha las islas que la representación oficial también ha velado de neblina. Si esta imagen puede leerse como parte de su idealización o de la carencia de representación de lo que está fuera del dominio territorial, la del barco es una denuncia. De acuerdo con Alder (2016), los barcos fantasma del siglo XIX remiten a un contexto en que el destino de los navegantes era incierto por las

condiciones precarias de navegación. En Malvinas, el submarino fantasma apunta, en términos no realistas, a una guerra que ignora a sus combatientes o los hace desaparecer y explora la angustia, que marca la experiencia de la guerra para los no combatientes en tierra.

El submarino comparte con el castillo gótico el ambiente opresivo del encierro; es a la vez una fortaleza contra la amenaza externa –la guerra, las noticias del país bajo la dictadura– y el lugar de encierro acechado por un fantasma –el narrador– que es capaz de ver y escuchar lo ominoso que no se dice: “hay aquí un silencio tirante y espeso, lo cual da para pensar que está por pasar algo más de lo que ya calladamente pasa” (Ratto, 2012: 12). La oscuridad que oculta el barco –“todo está negro afuera, completamente negro, ideal para esconderse” (12)– limita la visibilidad de lo que viene de afuera y produce la sensación de amenaza potencial que prepara la irrupción aterradora de lo real, que penetra el espacio aislado del submarino y el relato de aventuras.

Las otras dos novelas del mar de Malvinas comparten esta forma del gótico en el mar, que es el rasgo distintivo con el que se inscriben en la tradición fantasmagórica de las islas. Uno de los libros en que Lorenz trabaja con testimonios se llama *Fantasmas de Malvinas* (2008). Sus aparecidos están ligados a lo irredento; las islas imponen el doble mandato de preguntar por el pasado y de no olvidar a los muertos; por lo tanto, de hablar con ellos –“convocar a las ánimas” (2008: 20)– para redimirlos. En la novela, sin embargo, todavía no son estos, sino los asesinados por la dictadura. Su primera aparición es bajo la forma de voces que los vivos escuchan durante la tormenta patagónica que resisten encerrados en un ambiente dominado por la oscuridad y la soledad: “Entre los soplidos airados, las ráfagas traían lamentos de ultratumba, y por la noche –que solo reconocíamos porque la oscuridad se hacía mayor– oíamos voces, cabalgando sobre ellas como brujas medievales” (Lorenz, 2012: 206). En tierra, el ambiente gótico –oscuro y cerrado– también prepara una aparición que hace que los vivos duden de su propia existencia.

La sospecha que genera la capacidad para ver y oír fantasmas no es solo una marca del gótico, sino del contexto en el que, como en *Trasfondo*, el cuerpo está siempre bajo amenaza: “Capaz ya estamos muertos. Capaz que los milicos ya nos limpiaron a todos hace tiempo” (Lorenz, 2012: 207). La incertidumbre se puede pensar con uno de los términos con que Mark Fisher (2018) reformula lo *unheimlich* freudiano para dar cuenta de formas de irrupción que no pueden ser asimiladas. Lo espeluznante es un modo narrativo y de

percepción que se presenta como falta de ausencia o falta de presencia: lo que no está, los muertos, aparece, mientras que se vuelve dudosa la existencia de lo que debería estar presente, los vivos.

El modo gótico revela el vínculo de la política con la muerte. En *Montoneros o la ballena blanca*, los fantasmas aparecen en una imagen tomada de la literatura del mar: "Entre las cuerdas, enganchados en los arpones, cuerpos lívidos bamboleaban sus brazos y sus cuencas vacías; sus bocas abiertas en gestos de asombro y espanto" (Lorenz, 2012: 269). La escena reescribe el final de *Moby Dick*, cuando la ballena se muestra cubierta de arpones de ataques anteriores y con el cuerpo de Fedallah, tripulante de uno de los botes del *Pequod*, atado al suyo, para proponer otra dimensión de la monstruosidad. En la novela de Melville, *Moby Dick* es un monstruo con asociaciones bíblicas y un fantasma –un “hooded phantom” [fantasma encapuchado] (Melville, 2002: 7)–, según Ismael, por su inquietante color blanco. Casarino (2002) encuentra en ese modo de nombrarla una clave para entender su función en el texto. La ballena es la visión de la catástrofe futura, pero acecha como una pervivencia del pasado. Fedallah, en cambio, es descrito como un fantasma, pero lo que aparece al final es su cuerpo descuartizado.

En el mar de Malvinas, la ballena revela la dimensión gótica de la invasión a las islas como acción estratégica que hace presentes a los muertos para redimirlos. Los muertos enganchados en sus arpones tienen la apariencia de cadáveres en descomposición, pero son fantasmas que hacen visible lo que está oculto y sin nombre –sus cuerpos no están, son aparecidos, como el del sueño de Ortega o las monjas de *Los pichiciegos*–; su presencia junto al barco muestra, además, la continuidad entre el orden represivo y la guerra, que los tripulantes todavía no han sido capaces de ver. Los fantasmas no solo revelan el pasado y el presente, sino el futuro inmediato, como el submarino tumba de *Trasfondo*: anuncian el fracaso de la acción, de la guerra y su persistencia en los posicionamientos sobre el pasado y el presente de la “causa” Malvinas.

Puerto Belgrano desplaza la resonancia política del gótico. El ambiente que privilegia no es el horror político sino el mar: “Uno de los miedos más antiguos del hombre es la oscuridad. Y la más antigua y perfecta oscuridad está en la noche del mar” (Terranova, 2017: 38). El territorio de la novela se recorta y se define desde esa mirada: “El Atlántico Sur era el verdadero monstruo de todas las pesadillas de un marino. El peor mar. ¿El kraken, la

ballena asesina, el fin de una tierra chata sobre el lomo de cuatro elefantes? El Atlántico Sur era real. Era todos los monstruos imaginados y muchos más” (32). El mar, que es lo no dicho de la literatura argentina y de la guerra de Malvinas, aparece bajo la forma del terror. Lois (2018) describe la inquietud que produce el espacio incognoscible con los términos de lo espeluznante que define Fisher (2018): una “ausencia fuertemente presente” y una “presencia visiblemente ausente” (Lois, 2018: 193). Si en *El entenado* Saer daba cuenta de la imposibilidad de dominar conceptualmente el mar a través del deseo de ver monstruos para ver algo, Terranova se vale del modo gótico para crear esos seres que lo convierten en una región literaria representable. Este es el descubrimiento al final del viaje.

Reina, el sastre de a bordo que recuerda al arponero tatuado de Melville, aparece y desaparece a lo largo del relato. Su presencia intermitente hace que Dumrauf dude de su percepción porque rompe la estructura espacial y temporal, escapa a los límites aceptables para la razón. Las historias de marinos que cuenta no responden al saber profesional de Dumrauf, sino a la experiencia: “como si los hubiera conocido, como si los hubiese tratado” (Terranova, 2017: 73). Reina muestra el pasado, como las otras apariciones de estas novelas, porque viene de él; ve el futuro, como una versión degradada y marítima de las Moiras griegas, que tejían los destinos de la humanidad como él remienda la ropa de la tripulación – “Enhebró, sin esfuerzo, una aguja con hilo negro” (83), y, en presente, lee los pensamientos del cirujano después de que este le hace una transfusión de su sangre tras un accidente.

La corporalidad de la relación establece un lazo no filial de sangre, que es una afiliación con el gótico, y alude a otra forma de monstruosidad. En su última aparición, ya en democracia y en tierra, Reina discute con Dumrauf las variedades de lo sobrenatural y señala su preferencia por el hombre lobo, que no está particularmente ligado a la sangre –como el vampiro–, pero tiene un cuerpo, a diferencia de los fantasmas. El sentido político de este monstruo reside en la diferencia entre la forma en que aparece en dictadura y en democracia, cuando puede nombrarse. Silvia Schwarzböck (2016) llama “espantos” a las formas de permanencia de la dictadura en la postdictadura, apariciones que se representan con los códigos de la ficción y la estética del terror porque no pueden concebirse desde otros discursos; fantasmas del pasado que acechan un presente en el que, democracia mediante, ya no necesitan ocultarse. Los monstruos del mar de Malvinas, sin embargo, no son metáforas;

son los del terror de la literatura, que además designan el que ejerce el Estado en el continente y las islas.

Reina es una presencia más extendida que los fantasmas que hacen aparecer la dictadura en la guerra, como los caídos de *Montoneros*, las monjas de *Los pichiciegos* o el torturado de *Trasfondo*; es un monstruo de las guerras, que muestra su continuidad. En el último encuentro con Dumrauf, el sastre vincula al hombre lobo con una fuerza especial alemana que combatió en la Segunda Guerra Mundial; el cirujano los remonta hasta el Sacro Imperio Romano. Reina está inscripto en el relato histórico de una manera que no corresponde a la concepción racional del tiempo. La visión que tiene Dumrauf al final explica la ruptura desde el orden del género en una la imagen que conjuga sus convenciones –“vi un lobo corriendo por el bosque y sentí sus fauces húmedas” (Terranova, 2017: 246)– con el gótico de guerra: “vi hierros oxidados, basura, manos y cabezas cercenadas en torres y charcos de sangre en la tierra” (246).

Las islas son un territorio fantasma –una permanencia del pasado en el presente, la presencia espeluznante de la ausencia– que convoca otros. En la novela de Terranova, sin embargo, lo gótico es la combinación del mar y la guerra, no las islas ni la dictadura, que al narrador lo hace sentirse seguro. Reina invierte la función de los fantasmas de las otras novelas; mientras estos aparecen anticipados por la oscuridad y el encierro, él prepara el naufragio que crea ese ambiente, por eso desaparece durante el rescate para retornar recién años más tarde. El hundimiento convierte al crucero en una ruina semejante a las representaciones del gótico submarino que describe Cohen (2014; 2017). Cuando viaja a Malvinas años más tarde, Dumrauf imagina esos restos: “en la oscuridad más profunda de un abismo completo, el *Belgrano* todavía duerme su propia muerte y la muerte inamovible de una parte de su tripulación” (Terranova, 2017: 207); el barco es tumba, pero también un fantasma en potencia que espera –“todavía duerme”– el momento para aparecer: “la gran estructura de metal retorcida que esperaba a los sobrevivientes de una futura sequía universal” (207). Si las otras novelas llegan al mar a través de Malvinas, a un género con los recursos de una tradición local, *Puerto Belgrano* puede pensarse al revés: llega a Malvinas a través del mar.

La incorporación del gótico, que es un modo común a ambas tradiciones, diferencia las novelas entre sí. *Trasfondo* está en la línea de *Los pichiciegos*. Los fantasmas se sugieren;

aunque no apelen al rumor, como hacía Fogwill, no se nombran como lo que son.²⁰⁰ En la novela de Lorenz, en cambio, los personajes especulan sobre la pertenencia al orden de lo real de las voces en el viento patagónico y los cuerpos que cuelgan de la ballena, pero siempre se refieren a ellos como fantasmas. En *Puerto Belgrano*, aunque Dumrauf dude, la última aparición de Reina pone en discusión la categoría de lo sobrenatural que le corresponde, pero no su existencia: el monstruo confirma su pertenencia a la realidad no realista al nombrarse a sí mismo.

Las tres reparan una doble ausencia del sistema literario: el mar y el relato bélico sobre esta guerra. La doble oposición con las que en los 90 cuentan la desertión a bordo, por un lado, y otras posteriores a 2010, en que Malvinas se desplaza en el tiempo o el espacio, por otro, permite pensar que la literatura del mar es uno de los nuevos géneros que se incorporan a la representación del pasado reciente. El gótico tiene una función clave en ese giro. Si Mattio y Schierloh construyen aventuras de supervivencia a bordo con la estructura y el imaginario de otros géneros, la literatura del mar de Malvinas recurre a este modo para contar la guerra como aventura, incluso como épica, sin restablecer el Gran Relato que los textos anteriores habían impugnado.

Puerto Belgrano y *Trasfondo* invierten la función tranquilizadora que ese discurso comparte con el gótico. En la primera, los paisajes del barco hundido, el Atlántico sur, “la Patagonia extrema” (Terranova, 2017: 251) que encuentra Dumrauf en su viaje a Malvinas hacen visible la presencia aterradora de la guerra en el presente. En el final de la novela de Ratto, la coincidencia entre la revelación de que el narrador está muerto con el retiro del submarino sin entrar en combate extiende la amenaza de inexistencia a las islas y la causa que las reclama. *Montoneros o la ballena blanca*, en cambio, reproduce el mecanismo. La reorientación del objetivo de la operación restituye el límite entre el bien y el mal, aunque la “causa” quede atrapada en un espacio ambiguo compartido que produce monstruos. Fantasmas y hombres lobo funcionan en el marco de la inscripción política del terror argentino que señala Ansolabehere (2018): acechan la heroicidad y el nacionalismo de la causa Malvinas, que se revela espeluznante. A la vez, son la condición de posibilidad de la

²⁰⁰ Segade (2014) lee la novela como pesadilla. Creo que no hay indicios para sostenerlo, además impediría darles a los fantasmas la dimensión sobrenatural que efectivamente tienen.

literatura del mar de Malvinas porque su marca siniestra ampara la narración de la guerra infame como aventura.

El dinero: piratas y trabajadores del mar

Las razones económicas ocupan un lugar destacado en la literatura de viajes por mar. Las diferentes formas que distingue Santiago (2012) comparten la búsqueda del beneficio personal: la aventura, el trabajo, la conquista. Para Van Den Abbeele (1992), el viaje pone en juego una propiedad; el interés del movimiento y el relato es su pérdida o ganancia. Si Duizeide (2010) opone la narrativa clásica del mar a las versiones latinoamericanas, que la subvierten, sus novelas *Lejos del mar* (2012) y *La canción del naufragio* (2015) conservan la motivación económica, pero degradada como trabajo y piratería, que son figuras clave de su formación como género.

La primera narra el tránsito de una a otra. Hilario se embarca como grumete en *La Rosa Argentina* movido por el deseo de conocer el mar y la vida a bordo: “Aunque el río con horizontes y enconos de mar ejercía sobre mí un atractivo portentoso, nunca había estado a flote” (Duizeide, 2012: 12). Como Reina en *Puerto Belgrano* y los marineros de la tradición norteamericana (Bender, 2019) asume una de las posiciones más bajas en el orden del barco para poder navegar. La manera ilegítima en que accede a su puesto, “mintiéndome con elocuencia huérfano y sin techo” (11), ubica a Hilario en el orden del barco y en el de la picaresca, un tipo de aventura que se ocupa de la degradación. La novela de Duizeide replica su forma y sus peripecias. El trabajo de grumete es la primera relación de subordinación a la que sucede una serie de amos y amas: sus comandantes a bordo de varios barcos y las mujeres encumbradas que lo protegen durante su estancia en Europa. El maltrato del cuerpo, el hambre y los episodios de deglución salvaje, como el de la sirena o en el que obligan a Hilario a comerse su vómito, corresponden a este género.

La escritura de la navegación como picaresca inscribe la novela en una doble tradición. Por un lado, Cohen (2010) y Casarino (2002) identifican la picaresca marítima como una de las primeras formas de la *literature of the sea*. Si en esa etapa la superposición de los géneros se explica por su cercanía en el tiempo, la relación parece más extraña en la Argentina del siglo XXI. Sin embargo, dos novelas rioplatenses anteriores, que Duizeide (2010; 2017) incluye en la tradición de navegantes locales que arma en sus ensayos, toman

la forma de la picaresca. Los protagonistas de *Maluco* (1989), de Napoleón Baccino Ponce de León, y *El entonado* (1983), de Saer, también se hacen grumetes para salvarse de condiciones precarias de vida. Aunque solo la primera conserve los rasgos del género a lo largo de todo su desarrollo, está presente en las novelas como forma narrativa propia de la época en que se sitúa el relato. Si la picaresca marítima es la elaboración de una forma de contar la práctica a bordo, como afirman Cohen y Casarino, las novelas rioplatenses usan el género para trasladarse a la época de los grandes descubrimientos, en la que encuentran los hechos marítimos que permiten escribir el mar de la región. *Lejos de mar* sintetiza las operaciones: busca una forma específica para la navegación rioplatense que traslada el género en el tiempo y el espacio.

Ni la escritura ni la trama de *Lejos del mar* corresponden a la época de la picaresca. El anacronismo deliberado, que es parte de la poética de Duizeide, funciona en la novela como recurso para narrar aventuras. El vacío biográfico del poeta gauchesco, en el que se introduce la ficción, trae la literatura del mar a la región, pero también se remonta al pasado histórico y personal de Ascasubi en el que es posible esta trama: “Qué alivio si las palabras, hechas más de misterio que de tinta, llevaran a otro tiempo. Cuando todo era promesa. A escapar de la mirada paterna para echarle gusto al mundo. A vivir aquellas andanzas que nunca nadie contara” (Duizeide, 2012: 10). La vuelta atrás no responde a la degradación de la aventura por la tecnificación de la navegación, que preocupa y transforma la *literature of the sea*, sino a la necesidad de remontarse a los “tiempos épicos” de la historia que son, además, anteriores a la formación de una nación y una literatura centradas en el campo.

En una intervención en presente sobre sus recuerdos, Hilario dice: “sucede que por tales tiempos lo extraordinario era el pan de cada uno de nuestros días” (11); sobre el final del viaje: “Imposible ser otro, imposible ya el niño pirata en este siglo” (157). No existen más estas aventuras, pero tampoco la identidad abierta del niño, convertido en el poeta gauchesco de los comienzos de un sistema literario que privilegia el espacio de representación acorde con el rumbo del país. En la mitad del siglo XIX, los episodios náuticos se cuentan con el lenguaje de esa otra literatura –como sostiene Rojas (1948)–, mientras que los términos específicos de ambas se convierten en metáfora de escritura: “Con mis manos armo este barco de palabras roídas por la sombra. Soy el barco” (Duizeide, 2012: 35),

“Divago, me desvío por cualquier huella tentadora como quien galopa la pampa sin rumbo” (46).

En el tiempo de la Independencia, la emergente navegación nacional y la literatura por hacerse, Hilario viaja para volver enriquecido. La ganancia no es económica; a su regreso, dice ser tan pobre como cuando se fue, a pesar de que se embarca como trabajador en *La Rosa Argentina* y como pirata en el *Mors Liberatrix*. Tampoco se trata de la adquisición de conocimientos, aunque sea parte importante de la experiencia a bordo que, como en la trayectoria de todos los pícaros, incluye su verosimilización y, como mucha narrativa del mar, es un relato de iniciación. Con Yuan das Botas, Hilario aprende a navegar, el lenguaje de los barcos y lee, especialmente grandes aventuras marítimas: “fue para mí lo que para otros los claustros de Chuquisaca o de Córdoba” (Duizeide, 2012: 41).²⁰¹ El descubrimiento, la ganancia y el conocimiento, en cambio, coinciden sobre el territorio, que no es objeto de dominación, sino de reconocimiento. La literatura del mar, de aventuras, de piratas es un episodio de formación, su *Grand Tour* antes de volver a contribuir con la formación de la literatura nacional. *Lejos del mar* propone una doblez en el sistema literario, la posibilidad de una tradición alternativa; el *reboot* de la literatura argentina como relato de aventuras.

En el vacío del pasado se despliegan los elementos de la literatura del mar: el conjunto de habilidades que Cohen (2010) llama *craft* expuesto como relato de iniciación; el espacio incorporado a la acción que inventa Cooper, como en el regionalismo del mar que define Philbrick (1961; 1989). El primero funciona junto con la picaresca porque su trama de aprendizaje permite introducir la descripción detallada de las prácticas: “los nudos parecían complicados. ¿Cómo desatarlos sin soltar del mástil mis manos heladas por el viento y adoloridas por las astillas? Intenté atacarlos con los dientes. Abandoné enseguida cuando me pareció que se aflojaban en el empeño” (Duizeide, 2012: 18). El proceso transforma los detalles en un desafío; el trabajo se convierte en aventura. En el *Mors Liberatrix*, además, Hilario adquiere conocimientos menos prácticos, algunos igualmente ligados a la navegación: los nombres de los vientos y los tipos de embarcaciones junto con la clasificación de palabras y de géneros literarios. Aprende también sobre el espacio: la lectura

²⁰¹ La frase es una versión —prácticamente una localización, como se llama en el ámbito de la traducción a la modificación de las referencias culturales— de la que dice Ismael en *Moby Dick*: “a whale ship was my Yale College and my Harvard” (Melville, 2002: 93).

e interpretación de cartas náuticas, cuarterones, portulanos y “los derroteros y lo cifrado en el cielo” (53); el cálculo de latitudes y longitudes, el trazado de rumbos y proyecciones; pero, sobre todo, que el mapa no es el territorio: “Y no confundir, jamás de los jamases, lo que es nada menos y nada más que una muy bien dibujada pieza de papel, con el mar, las islas o los continentes” (54).

El vacío material que está detrás de sus variadas representaciones –en imágenes, en palabras– es lo que descubre durante el viaje. La iniciación en el espacio complementa la que el pícaro hace en la navegación, la piratería, la actividad sexual, la literatura. A partir de entonces, la aventura de Hilario consiste en llevar al extremo la diferencia entre los espacios. Yuan das Botas dice que la errancia de la *Odisea* le produce más admiración que el regreso a Ítaca y que los náufragos tienen más dignidad que los descubridores. La valoración coincide con la libertad que el pirata, de acuerdo con Gerassi-Navarro (1999), proyecta en la ausencia de límites. *El corsario* de Byron, del que el capitán cita otro fragmento, empieza con este ideal: “O'er the glad waters of the dark blue sea, / Our thoughts as boundless, and our souls as free, / [...] / These are our realms, no limits to their sway– [...] The exulting sense–the pulse's maddening play, / That thrills the wanderer of that trackless way?” (vv.1-16). Vista desde el agua, la falta de orillas que el mar –“boundless”– comparte con el Plata de Saer, no define el paisaje, sino la ética de la aventura en estado puro que, según Santiago (2012), evita la transformación del viajero en colonizador sedentario.²⁰² Errar en el mar es salir de un orden, como irse a los indios.

La opción errante traza el itinerario y el espacio, en el que no aplican las formas de conocimiento ni las leyes de tierra; el rechazo del mapa da cuenta de la particularidad de la materia móvil del agua. Yuan das Botas abandona el control del barco y las formas científicas de medición:

los pilotos ya no se molestaban en hacer observaciones astronómicas o al menos en llevar la estima. Lo mismo podíamos vagar frente a Terranova, las Azores o Nuku Hiva. La temperatura, la frecuencia y la intensidad de las lluvias, la dirección predominante de los vientos y su fuerza, la clase de peces y de pájaros que avistábamos, eran los únicos indicios para suponerle un marco a nuestra errancia. (Duizeide, 2012: 98)

²⁰² Rosa (2006) establece la asociación entre aventura y piratería cuando se pregunta si los conquistadores son descubridores que producen aventuras y descripciones de lo nuevo o corsarios y explotadores que buscan riquezas.

La virtud del marino errante es su capacidad para diferenciar esos indicios. Si el mar es irrepresentable con los protocolos de conocimiento desarrollados para la tierra, como sostiene Lois (2018), la navegación cambia la relación entre mapa y territorio: los itinerarios organizan y dan forma al mar (Cusack, 2016; García Redondo, 2012); inventan el espacio, como los recorridos de los personajes sobre el mapa en blanco de la región.

Sin embargo, Hilario participa de la experiencia del terror frente a lo incognoscible, que produce los monstruos que pueblan los mapas antiguos y el deseo del pícaro de Saer de que aparezcan para ver, por lo menos, algo. Aunque todavía encuentre “unos monstruos de cabezas carrilludas que de su odio hacían nacer los vientos” (Duizeide, 2012: 25) en sus cartas náuticas, los que enfrenta son otros más reales. Primero, el barco fantasma que aparece en medio de una lluvia de estrellas: “se nos manifestó un buque de porte respetable [...], no llevaba tripulación, al menos viva y capaz de resistencia” (83), “sólo cadáveres nos esperaban. Resecos. Renegridos. Consumidos. Fijados en gestos de un dolor apenas imaginable por el retorcimiento de sus caras” (84). El gótico de mar no es exclusivo de Malvinas. Además del vocabulario con el que Hilario narra la experiencia –el barco se “manifiesta”, es un “misterio”, lo aborda “temblando” (84)–, el relato trabaja la indeterminación cuando reconstruye las causas del fenómeno a partir del libro de bitácora, que vincula la muerte masiva con la lluvia de estrellas, que los navegantes consideran sobrenatural. Aunque no sea condición del terror ni del modo gótico, la explicación abre el ámbito de experiencia del mar a una ambigüedad que en el episodio de la sirena tenía otro sentido. A la vez, enfrenta a la tripulación del *Mors Liberatrix* con un miedo más real sobre su destino como espectadores de la lluvia de estrellas.

La segunda experiencia del miedo es el combate, una forma marítima del “gótico del campo de batalla” (Segade, 2017), compartida con las novelas del mar de Malvinas:

otra cosa fue estar ahí. Sobre esa tablazón más tétrica que el patíbulo, sobre ese trampolín al infierno [...]. En medio de la metralla que volaba a despenar madera, paño, huesos, piernas, brazos, troncos y cabezas; respirando como si cada vez fuera a ser la última en medio del olor a pólvora, a estopa quemada, a hierros y broces recalentándose y a carne en chamusquina, a entrañas volcadas fuera del cuerpo y a soretes que a tantos, también a mí, les corrían pierna abajo. (Duizeide, 2012: 24)

Los cuerpos, que resultan cómicos en la picaresca, producen horror cuando están desmembrados –uno de los elementos característicos que recupera Segade (2017)– o invertidos: la salida de lo interior al exterior es causa o efecto del terror –entrañas o soretes–

que se enmarca en el modo gótico, a diferencia de las experiencias del hambre y el vómito que involucraban el mismo proceso.

Al ámbito de lo indeterminado, en cambio, pertenece el hombre que se le aparece a Hilario a orillas del Támesis; un monstruo del espacio marítimo:

Le faltaba una pierna y la ropa le sobraba por todas partes. La piel de la cara, de color marrón oscuro y agrietada, recordaba la corteza de un árbol seco. Los ojos llorosos, sanguinosos, semicerrados, parecían otear hacia un eterno barlovento [...]. Aunque ese resto de hombre estuviera más cerca de la tumba que del muelle de embarque, se notaba que con esas manos había manejado la rueda de cabillas y había tirado de brazas, de drizas y de amarras, se notaba que había trepado a la arboladura, se notaba en algo indefinible de su andar que habría cruzado miles de olas. (Duizeide, 2012: 130)

El registro de las marcas de la navegación en el cuerpo es semejante al que muestra el capitán retirado Dieusayde, de “Volver” (*Noche cerrada, mar abierto*): “Su piel como cuero de foca, sus manos como espolones, sus ojos desesperadamente verdes naufragando en la calavera” (Duizeide, 2018: 37). La pertenencia al mar se define por la asimilación al medio en una forma diferente a la producción del espacio al final de *La canción del naufragio*. La acumulación de experiencias marítimas, que estos personajes comparten con Andersen, de *Tres muescas en mi carabina*, y el náufrago Dechaide, de *Kanaka*, produce una metamorfosis.

Las “miles de olas” que ha cruzado el aparecido del Támesis –una medida a la vez espacial y temporal–, los recuerdos personales de Dieusayde de tiempos remotos, cuando se dibujaban monstruos marinos en los mapas o del fin de la navegación a vela, y su capacidad para ver el Faro del Fin del Mundo, fuera de la época y la ruta del barco, exceden lo humano. Corresponden, en cambio, a lo inorgánico natural –el mar– o sobrenatural –como la ballena de Lorenz y el hombre lobo de Terranova. El aparecido de *Lejos del mar* comparte con los muertos y los heridos de la batalla el deterioro que los vuelve extraños; sus cuerpos renegridos, quemados, agrietados, consumidos, desmembrados los convierten en monstruos, seres ligeramente desplazados de la representación regular de la figura humana. El monstruo controla la errancia: su advertencia sobre el peligro del mar y los barcos marca el principio del camino de regreso.

Sin embargo, antes de iniciar el viaje de descubrimiento del lugar de salida como territorio de pertenencia, Hilario encuentra refugios en el mar, donde los únicos espacios habitables son los emergentes, fijos como las islas o móviles como los barcos. Uno de ellos

es la nave pirata que “a cada ráfaga de viento parecía estar unas cuantas brazas más cerca. Y cuánto más cerca, más irreal su apariencia” (Duizeide, 2012: 37). Barcos e islas comparten el modo gradual de aparición que caracteriza la poética insular (Graziadei, et al., 2017) y, en el marco de la aventura marítima, produce suspenso y una indeterminación similar a la de los monstruos: “leve y a la vez amenazador, como hecho con la materia de las tempestades o las pesadillas” (Duizeide, 2012: 37). Sin embargo, el barco resulta un hogar en el mar mucho mejor que *La Rosa Argentina*, más cercano a la prisión en la que se imagina Alberdi en *Tobías*: “El confinamiento entre los treinta y tantos metros de eslora del barco y los laberintos concéntricos del mar y la batalla eran a un tiempo la prometida libertad y aplazada condena” (19).

Las islas aparecen del mismo modo: “al filo del horizonte, veíamos, o más que ver sospechábamos, islas en la corriente, islas que las olas nos descubrían o borraban, islas que danzaban en el viento, islas misteriosas” (Duizeide, 2012: 65). Aunque sean más firmes que el agua, Hilario descubre su relativa inconstancia o inconsistencia frente a la tierra en el modo de hacerse visibles: una “se nos apareció como una tortuga marrón flotando quieta a ras del agua” (69) e Inglaterra aparece cubierta de neblina en una imagen que reúne la percepción gradual, el carácter fantasmagórico de las apariciones en el mar y el estereotipo: “la isla de las islas, por proa, se iba definiendo como una franja más oscura que las nubes bajas [...]. Era bruma en la bruma. Casi una fantasía de navegantes alucinados” (Duizeide, 2012: 123).²⁰³

Aunque todas sean “[i]slas, islas y más islas para nuestra ansia de perpetuos desterrados” (Duizeide, 2012: 65), la más concreta, paradójicamente, es la isla de los caballos con la que sueña Hilario.²⁰⁴ Su solidez es la pertenencia; la conquista que complementa la serie de aprendizajes de la picaresca para cerrar la aventura con el retorno, como en la

²⁰³ La otra descripción del paisaje de la isla desde el barco intensifica este aspecto: “La campiña acariciada por vellones de niebla, el dédalo de calles encantado por la niebla, la torre disolviéndose en la niebla, el puente que cruzaba de una a otra margen de esa niebla, los acantilados de un pueblo marinero que el sol blanqueaba cuando cedía la niebla, y un cementerio frente al mar con lápidas de niebla y blanco” (Duizeide, 2012: 81). La imagen parcial y estereotipada se puede confrontar con la que ofrece *Kanaka* para discutir el derecho a la representación y con el conocimiento de las orillas que declara tener el protagonista de *La canción del naufragio* para dar cuenta de la experiencia de navegación contemporánea.

²⁰⁴ La presencia de caballos en la única isla que retiene algún carácter utópico, en este contexto de referencias múltiples, podría remitir al país de los Houyhnhnms, con el que concluye *Los viajes de Gulliver*. Sin embargo, las islas cumplen funciones opuestas porque mientras a Hilario le despierta el deseo de retorno a una tierra que se le vuelve más amable que cuando salió, a Gulliver, este espacio que no coincide con su propia tierra le hace imposible volver a acostumbrarse a sus compatriotas.

narrativa clásica del mar. Los viajes se definen por la forma del regreso, además de los motivos de la salida. Hilario se embarca por el deseo que le despierta lo desconocido y vuelve por el de un espacio de pertenencia. Martín Reyero, en *La canción del naufragio*, difiere en sus razones y en la elección del espacio de pertenencia, pero coincide en el enriquecimiento final.

Frente al esquema convencional, la diferencia latinoamericana, que Duizeide (2010) defiende en los ensayos y practica en las novelas, consiste en que el punto de llegada no coincida con el de salida. En *Lejos del mar* y *La canción del naufragio*, el hogar no existe antes del viaje, sino que resulta del recorrido y el aprendizaje del territorio. En la segunda de estas novelas, todo el viaje está compuesto por una serie de variaciones sobre los elementos de la narrativa marítima, desde la degradación de la épica y de la *literature of the sea* moderna, con que cuenta la salida de la ciudad, hasta la construcción de una región en el mar. La aventura no se define tanto por los motivos de Martín Reyero para embarcar como por la incidencia de dos formas diferentes de acontecer. El primer barco en el que acepta navegar, después de rechazar varios de los que le ofrece la empresa Pleamar, es el *Bahía escondida*, al que se refiere como “[u]n fósil, una ruina, una bomba flotante. Siempre algo por el estilo se contaba de ese barco desgraciado” (Duizeide, 2015: 19). La navegación es un desafío; la aventura, la aceptación voluntaria de las oportunidades que se presentan. El barco es la ballena blanca del marino mercante argentino de fines del siglo XX: “ahora aquel fantasma se le aparecía como si lo persiguiera a través del agua y del tiempo” (19). Los términos son los mismos que caracterizan a *Moby Dick*, que no solo atraviesa barreras temporales y espaciales, sino que está dotada de agencia, actúa de acuerdo con su voluntad. En la novela, sin embargo, las ballenas y los barcos solo responden a esta descripción en las ensoñaciones aventureras de Martín, previas a su regreso al mar.

El viaje a bordo del *Caleta Leona*, después de la cancelación de la aventura convencional en el barco legendario por razones que pertenecen al orden desencantado de la navegación comercial, no es un desafío ni una oportunidad, sino un trabajo que obedece a la contingencia –es el primer puesto que aparece para remplazar la oferta caída– y la necesidad económica. “Con ese trámite tan sencillo se había convertido en un prisionero voluntario” (Duizeide, 2015: 33). El cambio de barco modifica la concepción de la salida y, sobre todo, el tipo de relato. *La canción del naufragio* cuenta la parte de la vida a bordo a la que se refiere

Hilario en *Lejos del mar*: “En trabajos de Sísifo es como se consumen casi todas las singladuras y no en trabajos de Hércules, según nuestra pobre ambición sueña” (Duizeide, 2012: 28); es la novela del trabajo que la picaresca y la piratería desplazan en el viaje del grumete; la “vida de oficina” que Duizeide (2017) reivindica en *Trasfondo*. Como en esta, los tiempos muertos parecen ser la antítesis de la aventura –“el *Caleta Leona* rolaba y cabeceaba con regularidad, y como en sincronía con él, cabeceaba adormilado el marinero de guardia” (Duizeide, 2015: 72)–, pero despliegan las habilidades y virtudes de las tareas de rutina: “Eran visiblemente inútiles y se llevaban adelante con tanta dedicación como falta de fe [...]. Eran más una manera de tener ocupada a la marinería” (95-96).

Si una de las modificaciones de la *literature of the sea* moderna de Melville y Conrad es que la aventura se sitúa en el barco y no en las tierras lejanas a las que conduce, en la forma rioplatense contemporánea las grandes hazañas tampoco existen ahí. En la novela de la cotidianeidad a bordo, los términos marítimos, que demuestran la incorporación de la navegación a la identidad y la experiencia de Hilario cuando los usa para referirse a la escritura, se aplican a describir cómo Martín se pone los pantalones “con tanta dificultad para embocar las perneras como si anduviese de nuevo a los corcovos sobre la marejada” (Duizeide, 2015: 14) y se los ata “dando una vuelta de escota” (14).

La pregunta que plantea *La canción del naufragio* en relación con la literatura del mar en la que se inscribe es si es posible contar como aventura un viaje que no se presenta como desafío ni oportunidad, que se emprende a cambio de un sueldo y en el que el único enriquecimiento le corresponde a la empresa y no es más que el resultado de una transacción comercial regular –ni siquiera una versión contemporánea y degradada de la piratería como en *Tres veces luz*. Martín se pregunta lo mismo en relación con la experiencia: “¿Era posible, todavía, el viaje? No el mero traslado físico, obviamente, sino una experiencia de lo distinto y lo remoto que pudiera convertirse, de algún modo, en liberación” (Duizeide, 2015: 113). El viaje circular del comercio no incluye el desembarco en el punto intermedio, que es solo el lugar de tránsito de los bienes; el orden mundial contemporáneo no deja lugar a la exploración de lo desconocido, las únicas islas misteriosas están hechas de basura. Sin embargo, el esquema se sostiene a través de sus variaciones. Martín acepta y sortea con éxito el desafío de navegar en las condiciones precarias de la marina mercante argentina a fines

del siglo XX, descubre el territorio del mar, expone una práctica y sus virtudes; existen la experiencia y su relato, aunque cambien sus formas.

En primer lugar, el barco. La antigüedad del *Caleta Leona* no tiene el valor legendario y casi sobrenatural del *Bahía Escondida*, sino que lo convierte en una amenaza del mar sin monstruos de la navegación de rutina. “Era una isla abandonada en la tormenta, una isla desventurada a punto de ser disuelta por un último relámpago de óxido” (Duizeide, 2015: 44). No es un refugio, sino un espacio de peligro en el que la vida está expuesta: “las dos lanchas tenían demasiadas rajaduras como para poder mantenerse a flote [...]. Las balsas, pese a la apariencia impecable de sus carcazas, y a la certificación de la prefectura, estaban podridas. Los anillos salvavidas, reseco, se le partieron en la mano” (68). La *gripping description*, que Cohen (2010) define en la literatura marítima de Cooper como mecanismo para crear tensión en el relato de combates y accidentes marítimos, se traslada a los objetos en reposo. La amenaza y la muerte están presentes en esos elementos desencantados; no en los monstruos y apariciones del mar de Malvinas o *Lejos de tierra*, sino en el botiquín, cuyo “color amarillo sucio lo hizo pensar en pus y en bilis. La cruz roja desvaída que lo identificaba bien podría estar pintada con sangre” (Duizeide, 2015: 69), y en una bolsa marinera en la que Martín encuentra “las instrucciones para armar un ataúd” (69). El *Caleta Leona* es un espacio entre la vida y la muerte como los barcos góticos del siglo XIX, con los que comparte la peligrosidad de la navegación en condiciones precarias que no son propias de la época, como las que considera Alder (2016), sino de la aventura periférica.

En segundo lugar, el trabajo. El primer peligro que advierte Martín es la negligencia de la empresa, “Nadie mencionó la posibilidad de un incendio al momento de la descarga, cuando tantas toneladas de trigo, convertidas en una brasa gigante después de ir pudriéndose durante días y días de navegación, reciben un golpe de aire al abrirse la bodega” (Duizeide, 2015: 52), y su falta de escrúpulos: le toca ser médico de a bordo porque, supone, los armadores limitaron la tripulación a 29 para no superar la cantidad que los obligaría por ley a embarcar un médico y “ahorrarse un sueldo, aunque no fuera de los más altos a bordo” (60). La navegación es “a los ponchazos”, como la guerra de Hilario en *Lejos del mar*, del lado de la empresa que especula y de la marinería que desarrolla la capacidad de sortear las limitaciones que impone la precariedad, el *craft* particular de los marinos mercantes de la región.

La variación de los elementos del género produce pequeñas aventuras de resolución de problemas en las que se exhiben las habilidades o virtudes personales. Tres ejemplos muestran el alcance de este procedimiento. Frente a la ausencia de un médico, Martín se arranca su propia muela infectada con la ayuda de una pinza y algunos tragos del alcohol del botiquín. La resistencia al dolor y la explotación de recursos limitados son las pruebas del valor personal. La práctica médica improvisada es muy diferente de la virtud profesional de Dumrauf en *Puerto Belgrano*, pero ambas están trabajadas como aventuras a través de las que sus protagonistas se convierten en héroes. En otro episodio, una falla eléctrica produce un “blacau machazo” (Duizeide, 2015: 97) –dicho en el lenguaje “a los ponchazos” de un marino. Un problema esperable en las condiciones de deterioro del barco se enfrenta con su misma precariedad: “nadie supo luego precisar lo que había pasado ni qué fue lo que tocaron para arreglarlo [...], se habían limitado a probar y probar a ciegas” (102). La figura heroica de quien logra operar en esas condiciones está basada en una virtud del marino completo a la que Cohen (2010) llama “*jury-rigging*”, la improvisación creativa que aplica el saber técnico a situaciones específicas de manera ingeniosa. La diferencia es que, en el contexto periférico y contemporáneo de navegación, esta es la virtud principal y necesaria en condiciones normales de navegación, sin que existan acontecimientos extraordinarios.

El tercer episodio ocurre cuando el barco se suelta de las amarras mientras todavía están en el puerto de Quequén. No hay negligencia en este caso, pero tampoco grandes fuerzas de la naturaleza, sino un cambio en la marea producido por la sudestada –un fenómeno común– que progresivamente afloja las amarras. El peligro de que el barco quede a la deriva exige que Martín despliegue su *craft*. Tras una descripción minuciosa del procedimiento, que combina elementos técnicos con la amenaza constante, una *gripping description*, el marino aparece como héroe: “Tenía salpicaduras de barro de la cabeza a los pies, tenía la cara y las manos como si volviera de una batalla cuerpo a cuerpo, tenía un calambre en el brazo derecho como después de manejar horas una espada” (Duizeide, 2015: 55). Los términos que comparan la resolución de un problema cotidiano con las acciones del caballero o el guerrero prueban que esa es la aventura que corresponde a este orden de navegación. Las hazañas no consisten en enfrentar enemigos, monstruos o a la naturaleza desatada, sino las condiciones normales a bordo. El barco se cierra sobre sí mismo como espacio de producción, desarrollo y narración de las aventuras.

Un cuarto desafío parecería funcionar como contraejemplo. El Cabo de Hornos, por el que pasan para llegar al Callao, se presenta como escenario de una aventura convencional. Martín, que conoce la tradición del lugar en la que resuenan las experiencias de navegantes históricos y literarios, sueña con un monje que le anuncia: “Ahora van a saber lo que es el mar” (Duizeide, 2015: 84). La novela roza el terror, pero se desvía para subrayar la aventura.²⁰⁵ El cabo es una amenaza externa al barco y un desafío personal para Martín, que está por primera vez al mando. La tensión narrativa está construida desde sus expectativas:

Iban a navegar el peor mar que existe. Un mar donde el viento más terco del planeta alza olas como edificios siempre listos para el derrumbe. Un mar en el que se perdió la cuenta de los naufragios. Iban por el Cabo de Hornos, por donde nunca había navegado. La boca de vientos que vomita catástrofe. El arpón de roca que desgarraba barcos. (46)

Sin embargo, la dificultad no consiste en atravesar “ese laberinto de islas, islotes, rocas y bajofondos” (82), sino pasar la noche a la deriva para evitar los inconvenientes técnicos del *Caleta Leona* mientras les mienten a los guardacostas y a los pilotos de los otros barcos para que no se den cuenta del rebusque. Las virtudes técnicas de los navegantes quedan opacadas por la picardía con la que logran sortear las limitaciones de su embarcación.

Las aventuras menores o que se apartan de sus formas convencionales defraudan las expectativas del género, como la experiencia en el Cabo de Hornos las de Martín. Desde el comienzo de la novela, hay anuncios que instalan una tensión que no encuentra objeto: supersticiones, como “la máxima náutica transmitida entre los pilotos de generación en generación, más exacta y más inmutable que las coordenadas de las estrellas: un capitán joven es la peor plaga del mar” (Duizeide, 2015: 39) y la que “promete desgracias para todo artefacto flotante que no conserve el nombre con el que fuera botado” (71), y amenazas latentes en lo que no se dice, como el misterio de por qué el tercer piloto anterior dejó el barco tras intentar dispararse una bengala en el cuello.

La novela no vacía el espacio de monstruos ni la navegación de desafíos, sino que los transforma en función del tiempo, el espacio y el régimen de verosimilitud de una aventura que consiste en enfrentarse a las condiciones de trabajo que su autor denuncia en crónicas y

²⁰⁵ En *Un poeta nacional*, de Feiling, el paso por el Cabo es el momento en que los navegantes cuentan historias de fantasmas que los marinos toman de sus propias tradiciones orales y el “poeta nacional”, de Algernon Blackwood. Entre los dos géneros que estructuran la novela, Duizeide elige la aventura.

ensayos.²⁰⁶ El procedimiento define la transformación de la *literature of the sea*. La trama sigue las etapas de la aventura marítima que Foulke (2002) define a partir del modelo de *Moby Dick*: el llamado a la acción, la iniciación, el lazo entre marinos, el reconocimiento del barco, las profecías que anuncian la catástrofe. Lo que falta es el objetivo. Prefijado por la empresa, el intercambio comercial no forma parte de la aventura, que consiste en episodios aislados en el marco del viaje de rutina. Si la demora de Melville para formular el de Ahab define la novela moderna del mar, su desaparición produce la forma rioplatense contemporánea.

La canción del naufragio puede leerse como la aventura hacia ese descubrimiento. La novela toma la estructura de *Moby Dick*, establece referencias internas al proyecto literario, con las que se cierra y se autonomiza, y sale de los dos marcos hacia otra trama, marcada por la diferencia en la confrontación con la ballena, y otra zona, la región acuática, que es el lugar de enunciación desde el que se modifican el género y la tradición regional. La literatura rioplatense del río-mar se define en torno de las tres constantes que me han ocupado hasta aquí: la aventura contemporánea, que pierde la estructura central y se disgrega en pequeños relatos a la deriva; los narradores, que los reconstruyen y entrelazan, y la invención de los territorios de la región: el río-mar y la región acuática. El capítulo siguiente propone el sistema de relaciones entre ellas como modo de lectura del género desde *Tres muescas en mi carabina*, en el que comienza, hasta los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto*, que lo muestran en funcionamiento.

²⁰⁶ Especialmente Duizeide (2017). Si bien el texto forma parte de la construcción de la figura de autor, también es relevante como contexto porque da cuenta de las condiciones de navegación sobre las que trabajan los textos de ficción.

Recapitulación: navegar, narrar, imaginar la región

La literatura rioplatense del río-mar cuenta la aventura de invención de un género. Las hazañas no son la materia prima de sus relatos, sino su modo de producción: para Andersen y Castellano, de *Tres muescas en mi carabina*, y el investigador de *La casa de papel*, que viajan para encontrar sus historias; para quienes logran construir relatos en las condiciones adversas de la guerra o la supervivencia; para los marinos de Duizeide, que manejan las palabras como los barcos, desplegando las habilidades y virtudes de la práctica, y para sus escritores, que elaboran las formas narrativas con que descubren la aventura contemporánea.

El espacio participa de este proceso. Los mapas son odisea porque presuponen una idea narrativa, dice Calvino (2015). Sobre el que abre *Tres muescas en mi carabina*, todavía en blanco, los itinerarios de los personajes y los paisajes que recortan terminan de dibujar la región; Martín Reyero, que cuestiona la reducción del territorio al plano, restituye las aventuras en el mundo contemporáneo sobre los trazos de un mapa que ya no cumple su función: “dibujos en blanco y negro invitan a navegar por un mundo todavía encantado” (Duizeide, 2015: 105). A la inversa, Foulke (2002) dice que la *Odisea* es un mapa porque hace un relato topográfico que permite la identificación de lugares puntuales. En la literatura del río-mar, los itinerarios son las prácticas que los inventan. La región se construye y se narra desde la intersección de las formas de representación de la tierra y el agua que, desde la cercanía material, no está tan vacía.

La región del río-mar no es solo ubicación o escenario, sino el producto de las prácticas y una determinación, en el sentido de Premat (2016), no del regionalismo: un punto de partida, una tradición literaria, un lugar de enunciación que define los proyectos literarios. En los textos, los personajes interactúan con el medio, no se someten a él ni luchan en su contra: Enrique resiste las tormentas y trabaja con ellas, Martín Reyero inventa un territorio en el agua donde se sumerge, el mar cubre la pampa para buscar al joven Gonzaga en la inundación de “Antes de antes”. El espacio es lugar de producción, escenario, participante y resultado de la aventura de narrar el río-mar.

El proceso del género está atravesado por la relación con tradiciones heterogéneas: la *literature of the sea*, que es una forma de contar el mar y la aventura, y el regionalismo, que es un conjunto de formas de entender las relaciones entre la literatura y el espacio y entre la humanidad y la naturaleza. Sin embargo, la construcción de los narradores y de la región del río-mar establecen otros vínculos. El lugar predominante que tienen los primeros está tan vinculado con la literatura de Onetti, quien delimita un área rioplatense desde una posición diferente a la del regionalismo, como con las novelas marítimas de Melville y Conrad. En los paisajes, que producen el espacio, la literatura del río-mar discute sus formas de representación: la construcción de la región, no solo como recorte, sino como trama de relaciones, que hacen los regionalismos; la configuración de la naturaleza desde la categoría estética de lo sublime, que está presente en la *literature of the sea*, incluso después del momento romántico. Este capítulo vuelve sobre el *corpus* para sistematizar el género literatura rioplatense del río-mar desde las categorías que se ponen en juego en las constantes que lo definen: la literatura del mar como relato de aventuras, la región como construcción espacial. Si los capítulos anteriores pueden leerse como el proceso de su formación, este se propone cerrar lo que la continuidad del relato fue dejando abierto con el análisis del producto: una unidad que agrupa textos sobre espacios terrestres y acuáticos, fluviales y marítimos en una poética común que interpela las formas narrativas y la delimitación espacial de las tradiciones central y regional del sistema literario rioplatense.

Algunos marinos narradores

El último cuento de *Noche cerrada, mar abierto* establece la figura del marino completo de la literatura rioplatense del río-mar a partir de su protagonista, el capitán Gonzaga. A la destreza profesional y virtudes heroicas de los marinos que definen las primeras formas de la *literature of the sea* (Cohen, 2010), “Noche cerrada, mar abierto” le agrega la práctica de la narración, que es la condición de posibilidad de las aventuras contemporáneas del río-mar. Gonzaga empieza a delinearse en *La canción del naufragio* a través de anuncios y recuerdos de diferentes personajes. Martín Reyero pone como condición en la empresa no navegar con él; el primer piloto que llega de reemplazo dice “[v]engo de un viaje con Gonzaga...Me fundió” (Duizeide, 2015: 62) como única presentación; en el capítulo “La voz del escobén”, que recoge una conversación entre marinos, es el personaje de varias

aventuras, al que uno de los narradores se refiere como “el hijo de mil putas de Gonzaga” (157).

La leyenda que genera la novela prepara los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto*, en los que aparece como referencia o personaje. Varios de ellos configuran su biografía discontinua: es piloto de guardia en el barco de “Volver” y capitán en el de “Ricercaire” y en el *Güemes* de la historia que cuenta uno de los navegantes de “Brindis”. Recién en este último tiene un rol protagónico, aunque mediado por el relato de otro marino en el marco de un intercambio de historias de navegación. En la anécdota que cuenta, Gonzaga es el héroe del rescate de un perro que la tripulación intenta disimular a bordo. No se trata de la continuidad de personajes e historias que le dan forma a las “sagas” que Foffani (2012) encuentra en Saer y Onetti, porque el procedimiento es menos sistemático y no recae solo sobre los personajes, sino que forma un acervo que integra a los lectores al ámbito de saberes compartidos por los marinos.²⁰⁷ Si, de acuerdo con Benjamin, la narración oral produce comunidad porque todo oyente puede convertirse en narrador en el futuro, el dispositivo ficcional de relatos en circulación produce la unidad del proyecto literario y de la literatura rioplatense del río-mar.

Duizeide desplaza la solución erudita de la representación hacia las referencias internas, que se ponen a la par del sistema literario del mar. Después de la frase en la que define un canon de textos y personajes marítimos, el narrador de “Nocturna” remata la construcción de su autoridad narrativa señalando que “[a]l fin y al cabo, soy alguien que navegó nada menos que con el capitán Gonzaga” (Duizeide, 2018: 27). El personaje se integra al universo de navegantes famosos y la literatura de Duizeide, a la del mar, a través de lo que Bender (1987) identifica como constante del género: la inclusión de los escritores en una hermandad que comparte y reivindica la experiencia directa. A la vez, la aparición de una figura que vincula los textos entre sí es un rasgo de la literatura de aventuras que recrea Álvaro Mutis en sus relatos y novelas sobre el navegante *Maqroll*. Aunque menor, la alusión establece una afiliación con el único latinoamericano de la lista, que falta de las que arman las otras novelas del río-mar. Desde la tradición continental, el género que se define en el proyecto literario de Duizeide se desvía de las determinaciones habituales de la literatura del mar. Gonzaga y la elección de su referente son parte del proceso por el que el género deja de

²⁰⁷ Los cuentos repiten los nombres de los barcos; el capitán Von Ohde se enamora de uno de los Liberty Ship de “Brindis”; “En círculos” narra el incendio fraguado que se esboza en una historia de la novela anterior, que también repite la de la isla poblada por mujeres de la que habla un marino europeo en *Lejos del mar*.

definirse por la confrontación con el modelo y la producción de diferencia para funcionar de manera autónoma.

En torno del personaje se organizan las referencias internas, que dan unidad a los textos y al género del río-mar, y se define al marino completo, que es su figura principal. Gonzaga no es solo el capitán que repele a los marinos, sino alguien capaz de sentimientos; es “el peor de todos los déspotas” (Duizeide, 2018: 16), pero concentra las virtudes de navegante: “tenía estilo”, en contraste con los nuevos tiempos de la navegación en los que impera otra lógica; maniobra “como si valiéndose del barco dibujara sobre el agua” (77) y cuenta “sus buenas historias” (63). Los navegantes de “Brindis” atribuyen las tres series de talentos al capitán: el carácter amenazante, la capacidad para la navegación y la pericia narrativa. Sin embargo, la anécdota que cuentan solo demuestra que es capaz de arriesgarse para salvar a otro –aunque sea un perro–, mientras que los cuentos de los que no es protagonista enfatizan su destreza en las maniobras náuticas. En cambio, “Noche cerrada, mar abierto” lo muestra como un navegante retirado en un geriátrico donde les cuenta historias del mar a sus compañeros “para que esta tripulación confinada se duerma tranquila” (Duizeide, 2018: 152). La narración es la única habilidad que subsiste al paso del tiempo y la que le permite preservar las otras, aunque ya esté lejos del mar: “De recuerdos gastados, perdidos, están hechas las historias” (Duizeide, 2018: 155).

Si el tiempo de la aventura no afecta la serie biográfica, según la definición de Bajtún (1989), el relato de sus episodios crea al aventurero, que encuentra una historia de vida en “Antes de antes” y “Noche cerrada, mar abierto”. Los cuentos toman dos momentos fundamentales: la infancia, en la que descubre el mar, y la vejez. Gonzaga es un producto del proyecto literario, como conjunto de textos que funcionan juntos, por lo que comparte sus rasgos. Su origen como navegante se enmarca en el relato mítico del espacio de producción de la literatura rioplatense del río-mar. El campo inundado, por donde navega un barco que llega a buscarlo, es la forma imaginaria del modo en que el género interviene en el sistema literario: el mar se superpone a la pampa o la invade. El final, que lo convierte en narrador de historias marítimas, establece la continuidad entre las dos prácticas.

La asociación entre navegantes y narradores no es exclusiva de estos cuentos; la relevancia del proyecto de Duizeide para esta investigación reside en que produce y sistematiza la literatura rioplatense del río-mar. En *Tres muescas en mi carabina*, la

reconstrucción de la historia del padre de Enrique solo es posible por la intervención de Andersen, quien le transmite al médico Castellano la pieza faltante de la historia que todos los personajes tratan de recomponer a lo largo de “Las tierras emergentes”, la parte de la novela que se ocupa de la fundación de la Juncal. El texto en que comienza y el que cierra el género terminan con las figuras de dos navegantes retirados de los barcos que evocan las aventuras del pasado.

Los narradores de Duizeide no acompañan al marino-explorador, como en las novelas de Julio Verne según Foucault (1968) y de Certeau (2000), sino que ambos se combinan en una sola figura. Gonzaga parece ser la excepción. Hasta los dos cuentos biográficos, es una figura que está siempre lejos en el tiempo y el espacio; concentra las virtudes del marino completo sin que el relato se detenga sobre ellas. Cuando lo hace, las funciones se escinden. En la anécdota de “Brindis” que protagoniza, es narrado como recuerdo por otros, alejados de los hechos en tiempo y espacio. Sin embargo, son marinos que comparten el espacio del barco. En “Noche cerrada, mar abierto”, el tiempo separa los roles para volver a superponerlos: Gonzaga ya no navega, pero narra sus propias aventuras, que continúan en el recuerdo y el relato. Las funciones se diferencian en torno a episodios particulares, pero no dejan de estar reunidas: todos los navegantes son narradores y viceversa.

Con la excepción de la novela de Mattio, que incluye la escena de narración, pero no está enmarcada por ella, la literatura rioplatense del río-mar sigue un protocolo dramático semejante al que Said (2014) define en la narrativa de Joseph Conrad, en la que importa más quién, cómo y a quién se cuenta que el qué: “toda experiencia comienza para él con la presencia del hablante para el oyente” (153). La triple alteración temporal –la época en que se escribe esta literatura, en la que se sitúan los relatos y la experiencia de la temporalidad– modifica la configuración de las escenas.

En la novela de Juan Terranova, el hablante y el oyente son el mismo personaje, el cirujano embarcado en la guerra y el lector del diario, que, años después, se convierte en el novelista que le opone Benjamin, igual que en *Montoneros o la ballena blanca*. En la primera, se podría pensar esa modificación desde la dificultad para narrar la guerra, el fin de la experiencia que es el centro de su planteo sobre el tema. Aunque Malvinas no pueda asimilarse a la Primera Guerra Mundial, críticos como Gamerro (2006) la han pensado desde el silencio de quienes regresan, que aparece en la literatura en algunos personajes clave:

Quiquito, en *Los pichiciegos*, y el concripto que atiende Dumrauf en *Puerto Belgrano*. Me interesa otra lectura de esas figuras: Quiquito no le habla a la psicóloga, pero sí al periodista –la novela es ese relato–; el concripto no habla con nadie, salvo con Dumrauf porque comparten la experiencia; el médico confunde sus recuerdos, descrea de su propia escritura y demora treinta años, pero cuenta el hundimiento del *Belgrano* como aventura heroica. La novela es la posibilidad de narrar a pesar de lo extremo de la experiencia y de hacerlo en ese registro a pesar de la particularidad de la guerra mal hecha. Esto último es lo que habilita la literatura del río-mar, ya que no aparece en el resto del *corpus* Malvinas.

En los cuentos “Combustión” y “Una conversación honesta”, de Carlos María Domínguez, en cambio, el narrador se ubica enfrente del navegante; no lo acompaña, como en Verne, sino que es su interlocutor, como en las crónicas. Si en estas la voz de los testigos y protagonistas presta su autoridad al texto que les hace lugar, en los cuentos, quien escucha las historias de los navegantes se apropia de ellas en su versión literaria. Si el barco preserva las formas desaparecidas, en los cuentos de Domínguez, que se sitúan en tierra, aunque las historias transcurran a bordo, los narradores adoptan la forma que Santiago (2012) llama “posmoderna”: un reportero o espectador que se interesa por otro al que hace hablar; establece una distancia entre narración y experiencia al mismo tiempo que la resuelve en la actividad verbal.

El encuentro no es el cronotopo de la aventura (Bajtín, 1989), sino de la narración. Piglia (2016) establece la oposición entre novela e información alterando los términos con que Benjamin explica el fin de la narración. En su lectura, no importa que el escritor esté solo frente al texto, sino la construcción de un espacio que escape a la lógica repetitiva de la vida cotidiana: “donde las cosas tengan sentido, es decir, donde se pueda narrar” (55). Ese espacio no es el barco, sino el intercambio de historias, que solo a veces ocurre a bordo, como en Melville, en quien Piglia encuentra el modelo: ir al mar para buscar la experiencia, pero encontrar, en cambio, al protagonista –Ahab– y, por lo tanto, la narración, como el narrador posmoderno de Santiago (2012). En la literatura rioplatense del río-mar, no hay remplazo, sino concentración: la narración es espacio y aventura.

La forma corresponde a la actitud nostálgica que comparten los marinos del río-mar. La diferencia entre Andersen, que vende sus historias a cambio de tragos en una fonda de Salto –la frontera norte que queda fuera de la región–, y Gonzaga, que lo hace para amparar

el sueño de los otros en un espacio que cumple una función de cuidado, es el tiempo en el que se sitúa su actividad como marinos y narradores. Andersen termina sus viajes a fines del siglo XIX, por lo que su experiencia corresponde a los tiempos de las grandes aventuras que añoran los navegantes profesionales de fines del XX, como Gonzaga; mientras uno vende la única habilidad que le queda, como antes usaba sus virtudes de marino para obtener beneficios económicos, el otro se retira como cualquier trabajador. “Lástima que al pobre Gonzaga lo hubiera traicionado la época. Por otros tiempos hubiera sido un pirata o un descubridor. En un mundo ya completamente cartografiado, amojonado y reglamentado, era una especie de camionero de los mares” (Duizeide, 2018: 123). La misma distancia separa sus razones para embarcar, para narrar y las historias que cuentan.

La actitud narrativa se configura a lo largo de la historia del género. Casarino (2002) la identifica como tema y objeto de la literatura de Conrad, cuyos narradores asisten a un proceso de cambio. Los navegantes de Duizeide, situados en un tiempo ligeramente anterior al de la escritura, añoran una multiplicidad de pretéritos imprecisos en que son posibles las aventuras. El capitán Dieusayde, en “Volver”, narra sin parar un pasado que recorre toda la historia de la navegación, desde los monstruos de los mapas al fin de los barcos a vela, mientras viaja hacia su muerte; los navegantes de “Brindis” recuerdan “tiempos increíbles. Cuando había transatlánticos llamados *Presidente Perón*” (Duizeide, 2018: 66).

La nostalgia es una sensibilidad antes que un juicio de valor sobre una época: “cada generación de navegantes suele convencerse de que la suya es la última época heroica” (118). Es, además, la pose que se retrotrae a la fundación para discutir el presente; la vuelta contemporánea a un origen desde el que se establece un nuevo comienzo. Es decir que no es solo el tono del relato, sino la razón que justifica la práctica que preserva la aventura y sostiene el género. Por eso, la virtud narrativa del marino completo atraviesa los cambios en las prácticas de navegación e incluso gana protagonismo a medida que la aventura retrocede, como señala Cohen (2010) en relación con las sucesivas transformaciones de la *literature of the sea* a lo largo del siglo XIX. En la narración coincide lo irreconciliable: la aventura, que contribuye al desarrollo de la novela en sus comienzos (Moretti, 2015), y la literatura rioplatense contemporánea, en la que se impone desde la década del 60 (Drucaroff, 2000). Los textos del río-mar superponen el pasado y el presente; usan el prestigio que la forma tiene en el sistema para actualizar un género fuera de circulación.

Las novelas contemporáneas plantean una contradicción con el género, al que Moretti (2014) define como máquina de movimiento perpetuo: la situación narrativa interrumpe o ralentiza el desplazamiento hacia adelante con sus intromisiones. Cohen (2006) retoma la definición de Bajtín, que opone la aventura a la lógica biográfica, para señalar la coincidencia entre el vacío del espacio marítimo y el tiempo a bordo, sobre los que se destaca el héroe que resiste los cambios que suceden a su alrededor. Toda la historia de la *literature of the sea* es la invención de diferentes formas narrativas que permitan sortear el retroceso de la aventura. Foulke (2002) incluye el tiempo de espera de acontecimientos que pueden o no llegar en la estructura de la narrativa de viaje por mar. El vacío de acción se ocupa con la meditación, que amplía el alcance de una narrativa circunscripta al itinerario fijo y al espacio cerrado. Cohen (2010) traza un recorrido desde Cooper hasta la modernización de Melville y Conrad: el primero inventa una forma de heroísmo propio del trabajo mecanizado como recurso para generar aventura en un mundo que no las tiene y los otros dos ponen, en el lugar del marino aventurero, al escritor, que desafía los límites de la creación, y al narrador en busca de sentido, que es la forma de la aventura que introduce Conrad en los viajes de rutina. El barco, señala Casarino (2002), es el refugio de una forma arcaica, el dispositivo que permite captar prácticas de navegación, trabajo y narración próximas a desaparecer. La diferencia de las novelas rioplatenses del río-mar es el énfasis sobre esta contradicción que en parte se debe al paso del tiempo, a lo largo del que se profundizaron la mecanización y rutinización, y al cambio en el lugar de enunciación del género. En el Río de la Plata, no hay episodios heroicos en el pasado, por lo que la nostalgia cambia de objeto y de forma. La aventura de los narradores de la literatura del río-mar es la búsqueda del espacio y del modo narrativo del género.

La experiencia del fracaso es una tradición rioplatense. Frente a la riqueza que redundaba en fama que obtienen los conquistadores de otras zonas americanas, los caminantes que estudia El Jaber (2011) producen una escritura de la decepción. La ganancia es el efecto de los textos que producen el espacio, la biografía del sujeto conquistador y el relato. La literatura del río-mar hace lo mismo a través de las estrategias que recorrí en los últimos dos capítulos. Primero, inventar el espacio de la aventura: *Tres veces luz* y *Donde termina el desierto* apelan a poéticas de género que cierran el espacio del barco sobre sí mismo para volverlo autónomo de la inscripción regional; *Montoneros o la ballena blanca*, *Puerto*

Belgrano y Trasfondo encuentran una tradición marítima nacional en la guerra de Malvinas y *Lejos del mar, La canción del naufragio y Noche cerrada, mar abierto* interpelan al sistema literario con la creación de la región marítima, que está ausente de la tradición centralista y del regionalismo, a la vez que interrogan la posibilidad de las aventuras y su relato en el mundo contemporáneo.

Después, producir la experiencia. Este eje permitiría reorganizar el *corpus* en función de otra polaridad entre el cuestionamiento y la afirmación de la posibilidad de la aventura como tipo de acontecimiento y de relato. En este extremo podría ubicarse *Montoneros o la ballena blanca*, en la que el narrador explicita el tipo de acontecimiento que narra e invoca su tradición en la colección Robin Hood. En el contexto de la literatura sobre Malvinas, la apelación es problemática porque supone la figura del héroe. Sin embargo, se repite en *Puerto Belgrano*, que es parte de la misma serie. Ambas novelas contrabandean la aventura y sus personajes en la guerra infame con la misma estrategia: narradores cuyas posiciones ideológicas, aunque diferentes entre sí, fuerzan una comprensión de los hechos que estuvo ausente de la elaboración literaria y del sentido común posteriores. En la de Lorenz, los disidentes montoneros creen sucesivamente en la heroicidad de la causa nacional que van a defender, en el ataque al gobierno militar que representa y en el ajusticiamiento del torturador de sus compañeros. La narración desde la inmediatez contribuye a sostener esta perspectiva como reevaluación constante de las condiciones objetivas. En *Puerto Belgrano*, la elaboración del pasado que hace Dumrauf reivindica la figura heroica de los combatientes en contra de la falta de convicción de la jerarquía. En lo específicamente literario, la comparación del marino con el caballero medieval inscribe su relato en un género muy distinto del que cita el narrador de *Montoneros*, pero igualmente asociado a la aventura.

La tercera novela que toma esta posición es *Donde termina el desierto*. La destrucción de la ciudad es el acontecimiento que Traven experimenta como motor de una acción que busca el bien común. No se trata de una ética personal, sino de la negación del desencantamiento; el retroceso de la civilización reinstala los “tiempos heroicos” (Schierloh, 2012: 76) porque es una circunstancia excepcional, como la guerra. La coincidencia del futuro en el que ocurre con el pasado al que se asemeja el mundo después del fin, sin embargo, hace del reencantamiento heroico una forma de la nostalgia. La inscripción de la otra historia de supervivencia en el género es ambigua. *Tres veces luz* traslada la estructura de resolución

de problemas al policial negro y la administración de recursos escasos a bordo; usa los elementos de la aventura, pero pone en duda el carácter heroico de la jueza que ocupa el lugar del detective y confina a los polizones en un viaje inmóvil. La introducción de la *Odisea* como un relato incrustado que lo refracta hace evidentes sus diferencias con el modelo clásico.

Las novelas y cuentos de Duizeide, a pesar de la relación directa que establecen con la *literature of the sea*, cuestionan la posibilidad de la aventura. *Lejos del mar*, porque la hace depender de la vuelta al pasado. Hilario solo puede contar sus andanzas como rememoración elegíaca; el retorno a un tiempo anterior es la condición de la literatura rioplatense del río-mar para imaginar una tradición marítima con la que inscribirse en el sistema literario. La desaparición de las grandes hazañas, que Hilario fecha en la primera mitad del siglo XIX, se confirma en la perspectiva que asumen los navegantes de las otras ficciones, quienes hacen explícito el cuestionamiento. En *La canción del naufragio*, a pesar de la heroización de la rutina, Martín Reyero pone en duda uno de los pilares del relato de aventuras cuando se pregunta por la posibilidad del viaje; los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto* consagran la nostalgia como cualidad inherente de los navegantes.

“En círculos” funciona como prueba del cambio de orden de la navegación que implica la transformación de su relato. El episodio central es el incendio intencional de un barco para que la empresa armadora cobre el seguro; una forma de obtener rédito económico opuesta a la ética de la aventura. Este es el límite interno al proyecto de escritura de Duizeide. Tampoco el trabajo de la tripulación tiene una dimensión heroica; los marinos cumplen con la tarea para la que los contratan e intentan salvarse del naufragio remando en mar abierto, pero no pueden construir un relato con esta experiencia: “Ninguno habla. ¿Qué iremos a contar, y cómo, si es que volvemos?” (Duizeide, 2018: 88). La pregunta sobre la posibilidad de la aventura en la navegación contemporánea recorre estos textos. Sin embargo, tanto la *literature of the sea* como la literatura rioplatense del río-mar inventan formas de contar el trabajo a bordo como aventura a través de las particularidades de la tarea y del *craft* narrativo de los navegantes.

El límite de esa posibilidad se encuentra en los mismos textos. En el cuento “La trampa de arena”, de Carlos María Domínguez, la práctica de los marinos que están obligados a permanecer a bordo del barco encallado, en el marco de un régimen laboral que preserva la

ganancia de la empresa sobre la vida de los trabajadores, requiere virtudes y habilidades; la navegación contemporánea en el Río de la Plata es un “oficio terrible” o un desafío heroico según el contexto narrativo. En “Combustión”, el incendio a bordo del petrolero *Skena* durante la Guerra del Golfo produce una aventura que consiste en el control de la situación de crisis que ejerce el protagonista, Gari, mediante el despliegue de sus habilidades y virtudes profesionales.

La construcción heroica de su figura en el marco de un relato de aventuras establece un contrapunto con dos textos que trabajé en esta última parte. A diferencia de “En círculos”, el incendio es una aventura porque tiene quien la cuenta. El restablecimiento de la figura del narrador permite que se cuente de esta manera a bordo del *Caleta Leona* en “La voz del escobén”. El encierro en el barco, que abstrae de la guerra en “Combustión”, y el desafío son semejantes a los de *Trasfondo*: así como Gari responde al incendio que desencadena el impacto de un torpedo, los submarinistas responden a la detección de uno que se dirige hacia ellos. La diferencia es narrativa: mientras el cuento se concentra en este episodio, en la novela, la experiencia de crisis como falta de tiempo contrasta con el que sobra en la cotidianeidad.

El torpedo pasa de largo, pero lo que dura su trayecto alcanza para crear tensión narrativa mediante la descripción técnica y pormenorizada de cada acción, lo que Cohen (2010) llama *gripping description*, y la reacción emocional de la tripulación –uno reza mientras Ortega imagina el choque que se aproxima: “no habrá tiempo para nada, ni para huir, ni para oír, ni para ver” (Ratto, 2012: 78). La aventura de *Trasfondo* podría ser esa escena, la alteración narrativa que produce el peligro en el mar (Cohen, 2006). Sin embargo, mientras su excepcionalidad dentro del texto enfatiza, más de lo que modifica, el ritmo de oficina que impera en tiempos normales de navegación, la combinación de la tensión con lo cómico cuestiona ese modo narrativo. El drama de la anticipación del naufragio no excluye que la maniobra de evasión sea eyectar un Alka-Seltzer para desorientar al torpedo; que haya que hacerlo desde el baño, de donde primero hay que expulsar a un submarinista que sale “en pelotas” (Ratto, 2012: 77); que la válvula esté trabada, haya que forzarla y que todos los que participan de la operación terminen chorreando agua. Lo que no funciona y lo ridículo son tópicos de la literatura de Malvinas; parte de la construcción farsesca con la que ese conjunto de textos cuestiona el heroísmo de la causa. La de Ratto es la única de las tres novelas del

mar de Malvinas que se inscribe deliberadamente en esta tradición. Aunque la guerra sea un chiste que no causa gracia, el contexto literario del *corpus* sobre las islas funciona como límite de la aventura en *Trasfondo*, así como obliga a Lorenz y Terranova a construir estrategias para inscribir la guerra en el registro de la heroicidad.

La canción del naufragio define la forma de la literatura rioplatense del río-mar porque convierte la superposición entre marinos y narradores en un dispositivo literario que resuelve la desaparición de las aventuras que se atribuye al presente; inserta las historias de los marinos en el marco de la navegación contemporánea dominada por “los trabajos de Sísifo” y la vida de oficina. Los comentarios y rumores entre navegantes son la forma mínima de la narración que organiza la comunidad, como los chismes de pueblo de *Tres muescas en mi carabina*. Los recuerdos son otra forma en que las narraciones extraordinarias interrumpen el viaje de rutina. Martín Reyero, que es la perspectiva dominante en gran parte de la novela, rememora el cruce del Pacífico que sirve de antecedente al que se disponen a hacer. Se trata de un episodio clave de su biografía marítima, que en la novela cumple una multiplicidad de funciones. Por un lado, señala que la circulación de relatos es una forma de construcción y transmisión de saberes que generan expectativas sobre el viaje: “Vamos a ir por el estrecho de Magallanes. Nunca navegué antes por ahí. Apenas conozco un puñado de historias. Las suficientes” (Duizeide, 2015: 76). Por otro lado, destaca las habilidades del tercer piloto, que refractan sobre la autoridad narrativa de Duizeide, sobre quien el texto de solapa dice lo mismo que Martín sobre esta experiencia: “Volvió a nacer otro verano, al sudoeste de las islas Malvinas, navegando por el Banco Burdwood”, el primer texto; “un mediodía en el Burdwood al que consideraba su segundo nacimiento” (73), el segundo.

El procedimiento se condensa en el capítulo “La voz del escobén”. El narrador de la novela define el sentido de la expresión que se usa a bordo: “esa trama interminable de historias que se cuentan y se vuelven a contar de barco en barco, y a veces saltan a tierra para sobrevivir en una lengua intrusa” (Duizeide, 2015: 19).²⁰⁸ Bajo la consigna de contar lo más feo que hayan vivido a bordo, los navegantes elaboran variaciones del relato de aventuras. Algunas pertenecen al orden realista de la navegación contemporánea, como la que cuenta la operación de los armadores para incendiar un barco y cobrar el seguro; otras se apartan de él

²⁰⁸ El escobén es la tubería por donde pasa la cadena del ancla. La expresión se refiere a su ubicación por debajo de cubierta y a la capacidad de la estructura para transmitir el sonido.

a través de versiones de algunos tópicos del relato de aventuras: el barco fantasma, que parece ser producto de un envenenamiento masivo; la isla paradisíaca poblada por mujeres, que podrían ser Amazonas o una alucinación.

El capítulo establece la condición de posibilidad de la novela y de la literatura del río-mar porque muestra la escena de producción de las historias de navegantes que reinsertan lo extraordinario en la navegación de rutina. En la novela, Martín Reyero se refiere a los modos narrativos a bordo:

No hay viaje por mar en el que no sucedan cosas que no se asientan por escrito. A la exaltación fervorosa de las viejas crónicas, por las que pululaban serpientes marinas, calamares gigantes, leviatanes, islas errantes, lluvias de peces y buques fantasma, la sucedió un realismo que al desterrar de las páginas la extrañeza del mundo puede resultar mucho más artificioso. Tan inverosímil como una geometría demasiado pura. (Duizeide, 2015: 103)

La palabra “realismo”, aunque ligeramente desplazada de su contexto –el libro de bitácora no pertenece a la literatura–, ubica la discusión en la órbita de la poética del género. La literatura del río-mar les hace lugar a elementos y formas narrativas que no corresponden a ese registro. Leviatanes e islas errantes conservan su lugar en el relato, aunque cambien de forma, mientras que las supersticiones, creencias y leyendas dan cuenta de todo aquello que escapa a las convenciones de lo real.

Los rumores y saberes compartidos, los recuerdos y las historias que se intercambian son formas embarcadas de los dos tipos de relato que circulan en *Tres muescas en mi carabina* y, como ellos, forman una comunidad y la unidad del texto. Sin embargo, la novela de Duizeide pierde la estructura central: los relatos no se entrelazan para producir conocimiento ni impulsan la trama hacia adelante; que son las funciones que cumplen en la novela de Domínguez y en la *literature of the sea* como resolución encadenada de problemas. La aventura vuelve a la forma más antigua que define Bajtín: la serie infinita de relatos encadenados. Sin embargo, lo que las conecta no son las fuerzas irracionales que gobiernan el suceso, sino la práctica narrativa, que crea el contexto en el que la acumulación es verosímil. Por debajo de la cubierta y al margen de las prácticas reglamentarias, la narración es una reserva de aventuras frente al desencanto que no corresponde al mundo o a la navegación, sino a su registro.

La narración marítima comparte la forma precaria de la navegación y la improvisación creativa que la resuelve de manera virtuosa. Cesare Casarino (2002) encuentra

un recurso similar al de “La voz del escobén” en la novela *White Jacket*, de Melville, en torno al barril de agua que funciona como espacio de sociabilidad. Si el barco, dice Casarino, es el refugio del artesanado tras la dispersión que, según Benjamin, marca el fin de la narración, Melville produce una modernización de la literatura del mar en el encuentro entre una práctica de navegación desaparecida y una forma narrativa residual. El dispositivo de Duizeide le agrega a esta contradicción temporal las condiciones precarias de la marinería mercante de un país periférico. La tripulación del *Caleta Leona* cuenta grandes aventuras en y sobre viajes de rutina con la misma destreza con la que es capaz de resolver problemas técnicos y dentales sin saber nunca de qué se tratan.

La producción de aventuras con materiales precarios organiza la serie de narradores que sostiene la unidad de la literatura rioplatense del río-mar. En la novela que funda la región, su figura no es Andersen, quien pertenece al pasado que es objeto de nostalgia para los que vienen después, sino Castellano, que es la fuente principal de los chismes que nunca alcanzan versiones completas o definitivas. Lo que parece un defecto es su función narrativa y social: hace avanzar la trama, define posiciones de poder. Dentro de la sociedad enteramente masculina del barco, la práctica narrativa no produce diferencias, sino una comunidad de narradores y oyentes que alternan sus roles. La narración aplana la jerarquía e interrumpe la acción. Como forma de circulación, se parece más a la transmisión de tradiciones de padres a hijos, que supone la presencia estable en el espacio y el grupo de pertenencia. Los marinos de Duizeide no salen a buscar las historias porque el movimiento es parte de su práctica específica; en esto, se parecen más a Andersen que al médico. Sin embargo, como los artesanos de Benjamin, más que como sus viajeros, los relatos construyen la tradición, la comunidad no familiar y la identidad de los embarcados que es condición de posibilidad de la continuidad de la práctica.²⁰⁹

En el análisis de Benjamin, el trabajo artesanal es el contexto de distensión de la narración, el tiempo de aburrimiento que se presta a la escucha, y es ella misma un trabajo artesanal sobre la materia de la experiencia. En las novelas de Domínguez, recorrí la serie de actividades manuales que acompañan la narración: el bordado en el cenáculo de Nueva

²⁰⁹ “Distancias”, otro de los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto*, hace confluir las dos figuras de Benjamin en los navegantes: un capitán que viene del mar — “[e] recién llegado trajo a la conversación lugares lejanos” (Duizeide, 2018: 55)— y un botero del Riachuelo — “habló del esplendor de las mañanas de verano, [...] de los miles de colores del agua que cada día atravesaba [...], recordó voces, miradas, asombros” (56).

Palmira, el tejido de Ema en *La costa ciega*, las redes de los pescadores. Todas esas prácticas habilitan la producción de relatos de los que son metáforas porque componen algo nuevo tramando la materia preexistente. En las formas de navegación que capta la literatura del siglo XIX, Hester Blum (2010) y Casarino (2002) reconocen una forma particular de trabajo en la que son posibles las condiciones desaparecidas del orden terrestre en plena industrialización y, por lo tanto, los tiempos vacantes para la narración. En el contexto rioplatense de fines del siglo XX, no puede decirse que las tareas de navegación sean artesanales, salvo por los recursos a los que obliga la precariedad, pero comparten con el trabajo manual de los artesanos los tiempos muertos en que la literatura del río-mar sitúa escenas de producción narrativa.

Los cuentos de *Mares baldíos*, de Domínguez, abren el espacio cerrado del barco a la aventura. “Una conversación honesta” es la evidencia de que, como uno de los prácticos de *Las puertas de la tierra* le demuestra al cronista, los barcos tienen historias que contar, incluso anclados en puerto: la única aventura del cuento resulta del encuentro entre dos narradores durante una larga noche a bordo. En *Puerto Belgrano*, el diario que lleva Eduardo Dumrauf mientras permanece embarcado durante la guerra de Malvinas no solo le permite sobrevivir a las condiciones adversas, sino procesar la experiencia del tiempo detenido para convertirlo en relato de aventuras. Del mismo modo funciona la rememoración de Hilario en *Lejos del mar*, después del fin de los tiempos extraordinarios; la convalecencia en *Montoneros o la ballena blanca*; incluso la muerte de Ortega en *Trasfondo*, desde la que puede ver y narrar porque ya nunca es su turno de trabajo en el submarino.

Los que navegan para sobrevivir llevan diarios de su reclusión a bordo, como el cirujano.²¹⁰ En *Tres veces luz*, Patrice, que también escribe uno, le cuenta a Chuckle una versión de la *Odisea* para soportar la inacción del encierro y proyectar su experiencia como acción heroica, aunque parezca su antítesis. Finalmente, en *La canción del naufragio*, “La voz del escobén” enmarca los relatos de viajes en el tiempo muerto que reúne a los navegantes. Esta situación narrativa interrumpe la historia principal con las aventuras que le

²¹⁰ La literatura de navegantes incluye diarios desde *Robinson Crusoe*, que es uno de sus posibles inicios (Peck, 2001). La filiación del género con los relatos de marinos famosos que escriben con los protocolos de su práctica profesional, entre los que está el diario de bitácora (Cohen, 2010), puede explicar esta particularidad, aunque en el siglo XVIII no sea exclusiva del género. El sentido del dispositivo varía según el contexto. En las novelas rioplatenses, convierte en aventura el ejercicio de la disciplina en vez de dar lugar a las fabulaciones que son características de los textos de la modernidad.

faltan e introduce un marco genérico que resignifica las pequeñas hazañas cotidianas de la precariedad a bordo, del mismo modo en que Patrice comprende su fuga como empresa heroica a partir del relato de la *Odissea*. La contradicción se resuelve en la forma: lo que detiene el movimiento perpetuo introduce la acción por otros medios; la narración es la máquina de producción de aventuras.

Como “Noche cerrada, mar abierto” convierte al capitán Gonzaga de marino en narrador para preservar sus historias frente al envejecimiento propio y de la práctica, toda la literatura rioplatense del río-mar da cuenta de la puesta en cuestión de la aventura en los varios contextos desencantados de los viajes marítimos de la periferia, pero se constituye como género a través de la recuperación de su modo narrativo, alterado por el tiempo y el espacio. El trabajo artesanal, según Richard Sennet (2009), es una serie de hábitos que componen un ritmo entre solución y descubrimiento de problemas; lo contrario de la aventura en el mar, definida como la resolución encadenada de problemas. En esa contradicción, los narradores extraen problemas-aventura de lo que la navegación, el viaje y el mundo contemporáneo presentan resuelto y aplanado. Así como la presencia de la literatura del mar en un sistema literario no está sujeta a la determinación directa de la actividad económica, sino que es producto de relaciones literarias, la aventura no depende de los tiempos, sino del trabajo sobre la materia del agua, la experiencia y la narración.

Hilario en *Lejos del mar* y el capitán Gonzaga en “Noche cerrada, mar abierto” usan la navegación como metáfora de la práctica narrativa. Al primero, la escritura se le dispara hacia adelante como deberían hacerlo los hechos: “Como un velero desarbolado que corre el temporal, no puedo detenerme ni cambiar de rumbo. Haya islas de buenaventura allá adonde la proa apunta o bajofondos espumeantes y voraces, no puedo torcer el rumbo” (Duizeide, 2012: 125); para el segundo, “[l]as palabras son peces en fuga por un agua turbia” (Duizeide, 2018: 154) a las que persigue como a la ballena blanca. La superposición preserva la aventura como materia y objetivo del relato. La novela *Variaciones Turner* (2013), de Danilo Albero, convierte la metáfora en práctica. Si bien no forma parte del *corpus*, permite establecer algunas precisiones sobre lo anterior porque marca el límite en que la narración como aventura se vuelve autónoma de las prácticas y los espacios materiales, que son centrales en la literatura rioplatense del río-mar.

El narrador aventurero reconstruye la historia del barco *Great Eastern* como una serie de hazañas técnicas. Isambard Kingdom Brunel es el héroe de la técnica que lleva adelante el proyecto del barco. No se pone a prueba frente a los peligros del mar, pero imita el modelo clásico que es epítome del marinero (Burucúa, 2013) y de la inteligencia práctica, que Cohen (2010) convierte en fundamento de la *literature of the sea*, cuando se hace atar al mástil durante una tempestad “como Ulises para medir en la escala Beaufort la fuerza del viento y el balanceo del barco” (Albero, 2013: 171). El investigador, por su parte, persigue al *Great Eastern* y a su constructor a través de sus lecturas. En la biblioteca, el héroe-lector sigue el mismo camino que los navegantes: se encuentra con el barco y el mar y despliega los conocimientos, habilidades y destrezas, que forman el *craft* del investigador completo. El narrador avanza a través de los pequeños hechos accidentales y la asociación de lecturas que producen grandes descubrimientos, regidos por el azar o las fuerzas irracionales, de acuerdo con las formas que definen Green (1979) y Bajtín (1989). Su desafío es ordenar el material en torno del tema central, de donde resulta la estructura del relato de investigación como resolución encadenada de problemas; es decir, como aventura.

La novela está escrita desde la consciencia de la doble falta en torno a la que gira la literatura rioplatense del río-mar: la aventura y el espacio acuático. Al comienzo, frente al vacío de tradición que tiene que salvar antes de escribir lo que llama “mi ficción naval” (Albero, 2013: 26), el narrador se pregunta:

¿cómo integrarnos con aquello que no forma parte de nuestro imaginario nacional para transmitírselo al lector sin ser pesados y hacer naufragar en el tedio nuestra escritura?
¿Cómo llenamos ese vacío de verdad, ficción, tradiciones, frases hechas, arquetipos, perogrulladas, sobreentendidos, chistes y lugares comunes para integrarlo a nuestra manera de ver esa realidad específica? (23-24)

La primera estrategia establece la forma de la novela: investigar y narrar como si navegara. El vacío de tradición, imaginario y literatura, como el vacío del mar –o del desierto–, se cubre con una red de textos. Como *Tres veces luz*, la novela contradice la tristeza que Foucault (2010) atribuye a los países sin barcos. La investigación se los inventa a la literatura de la región para continuar la aventura por otros medios. *Variaciones Turner* sintetiza el procedimiento de construcción de la literatura rioplatense del río-mar: escribir los textos que ocupan el espacio vacante de la representación y del sistema literario de la región. El *craft* del navegante y el del investigador se parecen. El narrador se refiere a “mi decisión de

embarcarme en esta singladura” (Albero, 2013: 19) y al “mar de la incertidumbre en el comienzo de un viaje al pasado” (21). Sin embargo, cambian los aspectos materiales de la práctica: la naturaleza de los indicios, el tipo de problemas que presentan y, sobre todo, sus aspectos materiales. La navegación es solo metáfora, sin la experiencia que está detrás de las que usan Hilario y Gonzaga. Esa diferencia define la literatura del río-mar como una aventura territorializada. Las regiones acuáticas son el objeto de conocimiento y conquista de los personajes que las inventan con sus prácticas y de la literatura que las hace irrumpir en el sistema literario.

Formas del espacio

Más allá (del regionalismo), la inundación

El recorrido por la formación de la literatura rioplatense del río-mar empieza en la isla Juncal, donde se sumerge y después se entierra el cuerpo del fundador en *Tres muescas en mi carabina*, y termina en la zona marítima donde flota el tercer piloto del *Caleta Leona* al final de *La canción del naufragio*. Las dos escenas paralelas establecen los límites de la región del río-mar, entre el km 0 del Río de la Plata y el mar abierto. El cuerpo vivo de Martín y el cadáver de Enrique se convierten en parte del territorio; Enrique es uno más de los sedimentos que forman la isla; Martín, “uno con la bahía” (Duizeide, 2015: 191). La incorporación señala la pertenencia y produce la región, ese espacio imaginario al que se le puede ser fiel (Saer, 2001): el cuerpo de Enrique es la piedra fundamental de una tierra con historia y tradiciones que le dan identidad a la sociedad de isleños que pretende continuar Julia; el de Martín descubre la forma transitoria en que es posible habitar el mar.

Las dos formas de inmersión de la literatura rioplatense del río-mar interpelan al sistema. El procedimiento podría definirse con la transformación del postulado de Viñas sobre el comienzo de la literatura argentina: “El matadero” empieza con la inundación, la “violación” es el final. El giro no cuestiona la fórmula anterior, sino que le imita la forma desbocada para proponer algo diferente: si la violencia sobre el cuerpo del unitario define la inscripción política de la literatura argentina, que es lo que sostiene Viñas, la inundación establece la conflictividad del agua, que es la causa de todos los males que se exhiben en el

matadero como teatro del país y, desde entonces, en la literatura de la región.²¹¹ La inundación es la desgracia de la picaresca costumbrista de “Los inundados”, de Mateo Booz; el acontecimiento, más semejante al diluvio universal que a un fenómeno climático, de “La inundación”, de Martínez Estrada; el desastre natural que revela las condiciones precarias de vida en la crónica de Walsh sobre el Delta, en la de Conti sobre isla Paulino y en los discursos de la inundación a partir de los que Valli (2006-2007) define el suelo-lugar como constructo espacial que cuestiona la definición tradicional de región.

La diferencia de *Tres muescas en mi carabina* y *La canción del naufragio* con estos textos es que el agua no es un elemento que haya que combatir o del que haya que refugiarse, sino con el que se establece una relación de cooperación. Andermann (2018) ubica en el regionalismo de las primeras décadas del siglo XX una forma de resistencia al avance civilizador capitalista. La “insurrección ambiental” es la forma en que la naturaleza argumenta en contra de la intervención humana y de la distinción entre ambos dominios. En esos textos, el enfrentamiento sostiene la diferencia, aunque invierta la dirección del ataque. La literatura rioplatense del río-mar, en cambio, la suspende sin eliminar la violencia de los dos actores. La inundación define las variaciones del regionalismo porque es el espacio-tiempo en el que se negocia la relación de la humanidad y de la literatura con la naturaleza.

“Antes de antes” cuenta el origen mítico del marino completo y de la región literaria. La inundación durante la que el mar cubre el campo convierte la comparación de los viajeros ingleses en un fenómeno natural que cuestiona la división entre tierra y agua de una manera específica al sistema literario. La entrada del mar a la llanura –o “desierto”– es el episodio que no tiene lugar en *Hombres de mar*. La novela de Marcelo Constant, que muestra la productividad narrativa del tópico de la falta, termina mientras los habitantes de Pastos Grandes esperan su regreso a los espacios secos desde un tiempo anterior a la humanidad. El desorden espacial y temporal, en cambio, es un hecho en el cuento de Duizeide: “Ha entrado el mar a la llanura como un deseo de algo ocurrido hace millones de años” (2018: 147).²¹²

²¹¹ En el capítulo 1 comenté una operación semejante de Kohan (2002), que propone establecer *Amalia* como comienzo de una literatura que privilegia el Plata (solo que no como espacio de representación).

²¹² La literatura de la playa, en el límite del mar y sus géneros, propone otras figuras de síntesis, como *Pampa de Mar*, donde transcurre *Puras mentiras* (2001), de Juan Forn. Más allá del posible referente, el nombre establece una continuidad entre lo que otros textos separan como oposición o comparación.

La inundación hace el camino inverso a la emergencia de la Juncal, que el técnico del gobierno que mide la isla explica como una insurrección de la tierra frente al avance del agua: “las tierras anegadas reclamaban su antiguo derecho al sol desde que los polos se derritieron y el mar inundó el antiguo valle” (Domínguez, 2002b: 71). Los dos relatos del origen de la región del río-mar –histórico y mítico; la tierra en el río, el mar en la llanura– remiten a ciclos geológicos que exceden la escala humana. Vermeulen (2017) asocia el giro contemporáneo de la *literature of the sea* con la consideración de esta temporalidad, que altera la concepción de la naturaleza, de la humanidad y de la relación entre ambas. En la literatura del río-mar, la referencia a un mundo anterior, además, cuestiona la oposición entre los elementos y los espacios que definen; tierra y agua interactúan o se superponen: la isla sale del agua, el mar reemplaza o se identifica con la extensión terrestre.

Las zonas que segmentan la región empiezan con inundaciones: la Juncal; las costas del mar que forman la frontera norte de la región –siempre más brava, aunque varíe su ubicación– en *La costa ciega* y *La casa de papel*, también de Domínguez; el mar abierto de la navegación en este cuento, que proyecta su pampa-mar regional sobre la literatura anterior de Duizeide. La sequía, en cambio, marca la salida de Martín García en *Kanaka* y del Delta en la novela *El ojo y la flor*, de Claudia Aboaf: el personaje de la novela de Duizeide y la versión novelada del escritor dejan los espacios intermedios para buscar las aguas abiertas del Río de la Plata y el Atlántico. La región se define por el agua, que no es un límite o un espacio de intercambio, sino su territorio.

Como en la novela de Constant, en “Antes de antes”, el mar es una idea fuera de lugar que traen los únicos libros del pueblo. El cuento es el relato cosmogónico de la región, la iniciación del futuro capitán Gonzaga y de la literatura del mar fuera de lugar en un sistema centrado en la pampa. El barco en el que el chico se reconoce “[h]ijo extraviado del océano” (Duizeide, 2018: 148) –la novela familiar del navegante– responde al deseo creado por las historias que cuenta la abuela a partir de los libros que traen los viajeros de Buenos Aires: “Supieron de Gulliver y sus viajes, supieron de Robinson y su naufragio. Supieron del mar [...] y de los barcos que andan por el mar como si fuera un camino. Supieron que la llanura donde viven fue alguna vez mar” (144-145). El espacio que falta de la tradición literaria del centro y del interior está en los libros; la ciudad y la abuela son mediadores que preparan la síntesis.

La inundación cuestiona la distribución de los espacios –mar/pampa, agua/tierra– y de los géneros literarios. Su reiteración en tres puntos clave del *corpus* de esta investigación traza la línea de continuidad que da forma a la región donde se funda la literatura del río-mar. *Hombres de mar* propone una reparación imaginaria del confinamiento terrestre que se percibe como carencia –lo que llamo tópico de la falta–, “Antes de antes” imagina un tiempo mítico en que ese episodio tiene lugar y las novelas de Domínguez exploran formas posibles en que la inundación transforma el paisaje de la costa del río, en *Tres muescas en mi carabina*, y del mar, en *La costa ciega*. Si el regionalismo narra la insurrección de la naturaleza para oponerse a la vanguardia modernizadora (Andermann, 2018), estas novelas usan la convergencia entre las agencias humana y natural para dar forma a una región que disputa la distribución espacial del sistema literario.

La configuración convencional está dramatizada en una escena de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, que confirma la continuidad de la representación rural en torno a la que Montaldo (1993) define la corriente principal de la literatura argentina. Durante el recorrido con los reseros, Fabio descubre el final abrupto donde el campo “había vuelto a su calidad de desierto” (Güiraldes, 1989: 132). La playa es un espacio ambiguo, un “colchón amable” (121), pero también la zona a la que se desplaza lo que el sistema de propiedad de la tierra, del que forman parte sus trabajadores, había erradicado de la pampa. En la frontera con el agua están los cangrejales en los que “no podían aventurarse sino los que eran muy baqueanos” (119) y los “animales materos que sabían esconderse” (119); produce terror porque es lo opuesto del “campo limpio” del trabajo o, como sostiene Sergio Pastormerlo (1996), el límite de la pampa y de la utopía, lo que queda afuera de la construcción del mundo sin conflictos que sostiene la novela. El mar que está más allá ni siquiera se puede percibir; es un tercer elemento agregado entre cielo y tierra que solo se nombra por asociación con los otros planos del paisaje: “De abajo para arriba, surgía algo así como un doble cielo”, “Llegaba tan alto aquella pampa azul y lisa, que no podía convencerme de que fuera agua” (Güiraldes, 1989: 120-121).²¹³ La metáfora de los viajeros ingleses no sirve para entender y representar, sino para señalar el límite de la posibilidad o el interés de hacerlo.

²¹³ La reciente novela *Bajo lluvia, relámpago o trueno* (2019), de Fermín Eloy Acosta, confirma la continuidad del recorte: el desierto que atraviesan los personajes durante algún momento del siglo XIX se interrumpe en un acantilado desde el que la oscuridad impide ver la playa o el mar.

La literatura del río-mar cuestiona esta organización espacial. La playa no es el final del campo, sino donde los personajes de *En la orilla* y *Kanaka*, de Duizeide, se preparan para salir al mar y al río como mar; un espacio de permanencia, aunque transitoria, en *La costa ciega* y *La casa de papel*, de Domínguez. Estas orillas son espacios entre la tierra y el agua, que cuestionan el binarismo desde la posición intermedia en la que Steinberg (2013) instala la reconceptualización de las categorías geográficas y Yamashiro (2014), la redefinición de la *literature of the sea*. Su carácter ambiguo resuelve la imposibilidad de la región acuática y la exclusión de los espacios de afuera, que no pertenecen al centro ni al interior regional.

Producir la inundación: paisaje de tormenta

El campo inundado de “Antes de antes” es la versión mítica del espacio intermedio. En cambio, las inundaciones de *La costa ciega* y *Tres muescas en mi carabina* están ubicadas en territorios reconocibles de la región. Ninguna de las novelas narra la invasión del agua sobre la tierra como enfrentamiento de la humanidad con la naturaleza –sea insurrección ambiental, desgracia o problema social. Sin embargo, la confrontación de los modos en que tierra y agua se superponen en la playa de mar al Norte de Uruguay y la isla del Plata expone la configuración de la región como sistema de oposiciones internas.

En *La costa ciega* la tormenta está al final. Arturo llega a la playa de Las Malvinas para superar dos relaciones amorosas: una fallida en el pasado y otra incipiente, pero prohibida, con la hija del hombre para quien trabaja como jardinero. En el capítulo 2, este viaje forma parte de los cruces entre las dos orillas del Plata. En este, lo que importa no es de dónde viene Arturo, sino a dónde va, la dirección y el sentido de su incorporación a la región. Su paralelo no es el argentino Doghram, sino Camboya, quien llega a la costa desde Montevideo para dejar atrás un amorío con un hombre casado, un aborto, la pelea con su familia. Los personajes coinciden dos veces: en el parador de la ruta, donde ella hace dedo y él llega con su auto, y en el rancho de la costa, donde se refugian de la tormenta y reconstruyen la historia que los reúne en el pasado a través de un personaje en común. El clima afectivo que produce la conversación durante la que se revelan secretos de ambos y la identidad de las hijas de Doghram coincide con el paisaje que se despliega afuera del rancho. “¡Estás en el confín del mundo –se dice Camboya– y esa cosa ensopada y loca es tu realidad!” (Domínguez, 2009b: 164).

La tormenta en el mar tiene una tradición de representación dentro del código de lo sublime; es objeto del placer estético que produce el terror y confronta a sus espectadores con la finitud humana frente a la inmensidad y el poder de las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, la de esta novela no ocurre sobre el agua, sino en la playa, lugar de contemplación y refugio frente al diluvio, que es el referente de su representación (Corbin, 1989). La definición del paisaje costero como un doble límite –la playa entre tierra y agua; las nubes entre agua y cielo– contiene en potencia el desorden que causa su desaparición. La superposición de agua y orilla produce un espacio que ya no es intermedio, sino híbrido. “En pocos segundos la playa se convirtió en una confusión de cuajos que saturaban el aire y se le adherían al cuerpo” (Domínguez, 2009b: 167). Lo que no se entiende, lo confuso, es el colapso de la distribución binaria, como la inundación: “Hay quien asegura ha visto un puma navegando encima de un tronco. [...] Hay quien vio un hombre sentado sobre un barril a flote, leyendo como si nada” (Duizeide, 2018: 146). Así como el mar complejiza la representación terrestre de los habitantes de la llanura –el mar como pampa o cielo de *Don Segundo Sombra*, “como otro cielo, un cielo de perfil” (Duizeide, 2018: 141), para Gonzaga–, la tormenta borra el horizonte como línea de demarcación y eje que ordena los planos del paisaje en *La costa ciega*:

Parecía que un pedazo de cielo hubiese caído y aislado el horizonte. El mar estaba alto, de un color terroso, casi rojo, y la rompiente exudaba gruesos vellones de yodo que giraban en la orilla y se derramaban en sucesivas capas lechosas, luego aireadas y trémulas, igual que un inmenso rebaño de corderos empujado contra los médanos. Más allá podían verse unas cabañas inclinadas y otras sumergidas en el suelo bajo una luz amarillenta, otra violácea y otra verde, que por momentos semejaban gruesos cilindros sostenidos en el aire. (Domínguez, 2009b: 161)

El cielo baja –cae–, el mar sube –está alto sobre la orilla o sobre el cielo– y las cabañas de la franja intermedia, que deberían recortarse sobre el horizonte, se sumergen por el avance del suelo hacia arriba y de la luz que las aplasta hacia abajo, mientras que los cilindros las remplazan en el eje vertical.

En el Río de la Plata, la tormenta que enmarca la fundación de la Juncal en *Tres muescas en mi carabina* produce un paisaje semejante que une el agua con el cielo. Las franjas, que definen las vistas del río desde la costa, desaparecen durante la tormenta. La inmersión no produce solo una imagen que confronta con la convención, sino la experiencia física de confusión de los espacios: “alcanzó a ver gruesos torniquetes de espuma [...] que le

dieron la impresión de hallarse en el fondo de un mar aborascado” (Domínguez, 2002b: 88). La tormenta lleva el mar a la isla; el cielo, que los jóvenes Gonzaga y Fabio usan de punto de comparación de la inmensidad acuática que no pueden definir, es “ese mar que había descendido sobre la Juncal” (91). El desorden confunde todos los elementos: tierra, agua y cielo, mar y río. El cuestionamiento a las divisiones convencionales se extiende del paisaje al cuerpo y, finalmente, a la delimitación de los espacios. La región se define en el momento de ambigüedad: la inundación de la tierra continúa el “sublime pampeano” que Gamarro (2015) les atribuye a Sarmiento y Echeverría, pero agrega el agua como presencia disruptiva.

La semejanza entre las imágenes de río y mar no es una metáfora o un recurso frente al espacio incomprensible –como los binomios entre pampa, mar y cielo–, sino que recorta la región que se caracteriza por la continuidad entre ambos. En el “Prólogo” de *Escritos en el agua* (2002), que funciona como manifiesto regional, Domínguez define esta mirada sobre el río:

Desde que Juan Díaz de Solís lo descubrió por error en 1516 y fue cena de los indígenas, la muerte y el equívoco no le han sido ajenos. Los bañistas conocen su bondad, fulgor y desahogo, pero un inglés lo llamó ‘el infierno de los navegantes’ y los marinos entendieron que le hacía justicia. No sólo es capaz de subir cuatro metros de marea, provocar grandes inundaciones y mostrar furias marinas. Sus bancos de niebla abandonan los barcos a la suerte de temerosos silbatos, el Sur lo violenta y el Norte lo fuerza a retirarse varios kilómetros de ambas márgenes y, así como las tormentas alcanzan olas de dos metros en la superficie, su lecho desplaza lentas pisadas de arena. (Domínguez, 2002a: 7)

El río es un mar por su nombre –Solís lo llamó “mar dulce”, es mar u océano para los uruguayos–, sus características y su comportamiento. Por eso, el vocabulario marítimo y el énfasis en la violencia de las aguas, que Bachelard (2000) atribuye al mar por oposición a la “supremacía del agua dulce” en las ensoñaciones naturales ligadas a lo benéfico. El Plata no se parece al mar solo por su extensión y su apariencia sin orillas, sino porque es un espacio terrible.

La tormenta desordena y confunde playa, cielo, mar y río. Como las vistas del puerto que Domínguez incluye en *Las puertas de la tierra* y *La casa de papel*, el paisaje de tormenta está mediado por las artes visuales. En *La costa ciega*, Camboya explicita esta forma de entender y representar el espacio:

Copos y gaviotas volaban por la playa, el mar estaba henchido y el este mostraba finas cortinas de lluvia, entre manchones lanosos, sin que ninguna presencia humana sumara

una confianza sobre el sitio al que se dirigía. Parecía una de esas marinas que se encuentran en los consultorios de los médicos y los estudios de los abogados, salvo por el viento. (2009b: 49)

La referencia cambia con el espacio; Torres-García modela la representación de la costa portuaria, mientras que la del mar confronta con el género pictórico de las marinas. Su forma descriptiva, establecida entre los siglos XVII y XVIII, permite apreciar las particularidades de las embarcaciones y las circunstancias climáticas, geográficas e históricas. La frase de la novela de Domínguez toma distancia de la forma convencional en el remate, en que el viento agrega el elemento dinámico y la dimensión táctil que están ausentes de la imagen apta para la decoración de interiores.

La impugnación de las marinas recorre los textos del río-mar. Bautista, en *El ojo y la flor*, la justifica por la diferencia con el referente: “Tenía doce años y se preguntaba por qué el Atlántico se veía marrón y revuelto casi siempre. Su abuelo español había pintado mares azules y quietos, tal vez los había inventado” (Aboaf, 2019: 110). En cambio, en la novela que define los puntos de partida del género, Kanaka cuestiona su capacidad para dar cuenta de la experiencia del espacio marítimo. Frente a los “cuadros con barcos de todas las épocas y naciones” (Duizeide, 2004: 95) que cubren las paredes del bar *The Snark*, donde encuentra a Melville, construye su autoridad narrativa, que es también la de Duizeide, en base a lo que no registran:

eran correctas las formas, y no eran inexactos los colores. Pero...// ¿Dónde estaba el olor de la brea llenando los intersticios de la tablazón para impedir el paso del agua enemiga? [...] ¿Dónde el grito del gaviero que cae desde la arboladura, va a zambullirse en el azul helado y sabe, porque otras veces lo ha visto sin posibilidades de hacer nada, que cuando emerja, si es que logra emerger con sus pesadas botas y su encerado, sólo será para ver la nave alejándose porque debe llegar primero que otras, y así conseguir que valga más su mercancía? [...] ¿Dónde el terror de quien por primera vez sube, en una guardia nocturna, a aferrar una gavia cuando la tormenta comienza? (Duizeide, 2004: 97)

Los tres ejemplos trazan el inventario de los reclamos al género pictórico. Por contraposición, definen la forma en que se construyen los paisajes de la literatura rioplatense del río-mar. El viento que siente Camboya, los colores que ve Bautista y el olor, el sonido y el terror que definen la navegación para Kanaka oponen la experiencia al código; definen el lugar de enunciación que produce la región.

El cuestionamiento es parte de la poética de la literatura del mar. Margaret Cohen (2010) señala que, de Cooper en adelante, la representación romántica del mar se enfrenta al carácter informativo de las marinas. Poetas como Samuel Taylor Coleridge, en quien centra su análisis, vacían el mar de toda actividad productiva para tornarlo literario. La *literature of the sea* comparte con el romanticismo la estetización de las fuerzas descontroladas e incontrolables de la naturaleza, una forma particular de lo sublime que da cuenta de la experiencia del límite, que el género centrado en el trabajo combina con la práctica, de la que proviene el cuestionamiento que le hace Kanaka a los cuadros de *The Snark*. La construcción del medio como una fuerza activa, que Philbrick (1989) le atribuye a Cooper, parte del mismo supuesto que asocié con el regionalismo: la representación del mar depende de la interacción con él; los paisajes son una de las prácticas que definen la región.

Aunque el movimiento estratégico con el que Kanaka autoriza su voz convierta a Melville en blanco de la misma impugnación que a las pinturas que lo rodean, Ismael, en *Moby Dick*, tiene una posición semejante a la de los personajes rioplatenses. Frente al óleo que contempla cuando entra a Spouter Inn, donde se hospeda, lo primero que nota son las “unaccountable masses of shades and shadows” [masas de sombra y de oscuridad tan inexplicables] que lo hacen pensar en una representación del “chaos bewitched” [caos maldito] (Melville, 2002: 11); el mismo desorden que en los paisajes de Domínguez y “la tormenta más terrible que hubiera pasado a bordo de cualquier buque”, a la que se refiere Melville como personaje de *Kanaka*: “donde tendría que haberse visto mar, se veía cielo” (Duizeide, 2004: 96).²¹⁴

En la pintura, el caos no define solo el paisaje como recorte, sino su representación, que necesita distorsionarse para dar cuenta de él. Lo que Ismael logra desentrañar del cuadro, que en principio le resulta incomprensible, combina tres amenazas marítimas: un barco a medio hundir se enfrenta al huracán y a una ballena que le salta por encima como si, dice Ismael, estuviera a punto de empalarse en sus mástiles, agente y víctima de la violencia. La écfrasis podría leerse como puesta en abismo de la novela, que termina con el naufragio del *Pequod*. Sin embargo, ante todo, es una declaración de principios, que cobra sentido en relación con otros pasajes; por ejemplo, los capítulos dedicados a las representaciones de las

²¹⁴ En el paso por el Cabo de Hornos de *La canción del naufragio* la confusión es visible en la inversión de los lugares comunes: “Estaba revuelto el cielo, estaba empañado el mar con un color exánime” (Duizeide, 2015: 95).

ballenas, en uno de los que Ismael dice que la única manera de lograr “a tolerable idea of his living contour” es yendo a cazarlas, aunque eso implique correr el peligro de ser “eternally stove and sunk by him” (Melville, 2002: 222).²¹⁵

Lo primero que destaca Ismael en el cuadro de la posada es el caos, el desorden, lo incomprendible; características y valores que corresponden al código sublime. Si bien el concepto es anterior, a mediados del siglo XVIII, Kant y Edmund Burke lo convierten en el centro de las dos teorías estéticas que sostienen la renovación del lenguaje con que el romanticismo buscaba dar cuenta de una nueva forma de concebir la naturaleza como fuerza exterminadora (Argullol, 1987). Ambas amplían el objeto del placer estético (Eco, 2004) a la experiencia del límite, que tiene en el mar una de sus ubicaciones características. Para Burke, las emociones fuertes, como el dolor y el peligro, son fuente de goce cuando el espectador de los fenómenos que las provocan no está realmente expuesto. Kant establece una gradación de la amenaza que distingue dos formas: lo sublime matemático, que se refiere a formas de la inmensidad que no implican peligro, y lo sublime dinámico, que permite imaginarlo en los fenómenos que humillan la naturaleza humana con su infinita potencia, como la tempestad.

Graciela Silvestri (2011) organiza los paisajes de la región rioplatense con las tres categorías entre las que distribuye el placer estético: lo bello, lo pintoresco y lo sublime. Este último se reserva para los escenarios que reflejan el destino de grandeza de la patria, entre los que no figura el mar, fuera de la representación paradigmática de la argentinidad. Las novelas del río-mar incorporan el paisaje excluido a la representación de la región con el código estético de la grandeza, pero al margen de la identidad nacional. *Montoneros, o la ballena blanca*, de Lorenz, usa la definición de esta experiencia para construir el paisaje:

La belleza escalofriante del espectáculo me había paralizado y lloré de pura emoción. A pesar del peligro no quería bajar. [...]. El velero cabeceaba como un potro salvaje, trepaba a la cresta de la ola, y luego parecía colgar del aire para caer en picada al pozo entre dos ondas. La cabellera espumosa quedaba entonces bastante más arriba de la antena del mástil: las olas superaban los doce metros. (Lorenz, 2012: 265)

²¹⁵ “una idea de su contorno viviente —aunque solo fuera una idea más o menos aproximada”, “despedazado y hundido para siempre por ella”.

Aunque el espectador esté en peligro, a diferencia del que postula Burke, la “belleza escalofriante” y las emociones que produce remiten a la diferencia que la representación del desarreglo que provoca la tormenta establece con las marinas.

La crítica Sarah Monks (2013) sostiene que la fórmula del género, al que considera un lugar común, igual que Camboya, está definida por la ubicación de la línea del horizonte a la altura de los ojos del espectador. Por eso, la reconfiguración y revitalización de la representación del mar que lleva adelante J. M. W. Turner está centrada en su destrucción. La descripción que hace Monks de esta operación coincide con el desorden del paisaje rioplatense de las novelas de Domínguez: Turner sugiere la experiencia de estar debajo –del horizonte, del agua, de la pintura–; lo sublime es la experiencia de inmersión. En sus tempestades, el cielo y el mar se funden o se superponen por el movimiento de uno de los elementos y por los colores que tienden a la indiferenciación.²¹⁶ (Imagen 1) Turner reinventa las vistas marítimas a través de la perturbación violenta que caracteriza el sublime romántico; las novelas rioplatenses del río-mar redefinen los espacios de la región mediante sus variantes locales, la inundación y las tormentas, en las que el agua invade la tierra. Los paisajes de inmersión cuestionan el binarismo tierra-agua, el reparto espacial de la literatura de la región y el orden de la representación estética que, según Penhos (2005) y Silvestri (2011), codifica la belleza nacional.

²¹⁶ Es visible la pérdida gradual de la definición de la línea del horizonte desde las obras de principios de siglo y las de 1830-1840. Puede consultarse el catálogo virtual de Tate Gallery: <https://www.tate.org.uk/>.



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

Varios críticos han señalado la relación estética entre Melville y Turner por las innovaciones que producen en la representación de paisajes marítimos, entre las que se cuenta la naturaleza indiscernible de la representación (Hokanson, 2016), sobre la que especula Ismael en *Moby Dick*, y la relación violenta entre la naturaleza y la humanidad, que Takacs Toth (2010) atribuye al marco teórico compartido por ambos artistas.²¹⁷ Las novelas rioplatenses del río-mar reconocen el lugar que ocupan en la construcción de los géneros marítimos para introducir variaciones que responden al cambio de contexto de producción. En *La costa ciega*, Domínguez construye imágenes maquínicas que instalan un registro sublime diferente del establecido por el romanticismo en el siglo XIX:

A medida que se acercaban, pasaban de la luz cobriza a un umbral de acero, agrisado y duro, como una inmensa máquina que usara el cielo de polea y el mar por yunque, y al cabo de andar doscientos metros bajo agua entraban al relumbro de bronce, igual que peregrinos dentro de una luminosa fragua. (Domínguez, 2009b: 165)

²¹⁷ La autora plantea la comparación en el catálogo de la exhibición que el MET dedicó a las pinturas e ilustraciones de Turner sobre la actividad ballenera. Aunque ninguna imagen se ajuste a la descripción de Ismael, lo que ha sido objeto de debate, gran parte de ellas muestra la confusión de la materia y la dinámica a la que se refiere el personaje. Por otra parte, Hokanson señala la voluntad de Turner de construir paisajes marítimos para una nación que lo había hecho un elemento clave de su economía e identidad. Sobre la relación estética, ver Sten (1991), especialmente el artículo de Wallace, que prueba el conocimiento que Melville tuvo de la obra de Turner y traza relaciones estéticas entre ambos.

No se trata de la renovación de la sensibilidad que Santamaría (2005) traza de lo natural a lo maquínico, lo nuclear y lo tecnológico, porque no varía el objeto de contemplación, sino la procedencia de las imágenes que dan cuenta de la naturaleza.

El movimiento y la confusión se mantienen como características centrales de los fenómenos acuáticos. Sin embargo, la inmersión no es una sensación que sugiera la imagen, sino el lugar de enunciación. Los espectadores son protagonistas; producen sus representaciones mientras caminan, o sienten que caminan, bajo el agua. Si el requisito para que lo sublime produzca placer estético es el resguardo, como sostiene Burke, el cambio de posición produce paisajes diferentes.

La acción es el segundo aspecto que destaca Ismael en el cuadro de la posada; la “vacuidad dinamizada” del mar con que Turner reinterpreta la tradición marina holandesa (Corbin, 1989). Sten (1991) sostiene que, en estos comentarios, Melville defiende la proximidad entre el artista y la naturaleza como vía hacia la verdad en el arte. No la cercanía contemplativa, sino la interacción con el medio en el que se desarrolla una actividad; ir a cazar ballenas para representarlas, como dice Ismael, exponerse al peligro. La inclusión de la acción en el paisaje prueba la posición de peligro que autoriza su lugar de enunciación. La contradicción entre actividad productiva y representación que Williams (2001) establece en el campo no se comprueba en el mar. Su literatura produce paisajes desde el lugar de enunciación de los trabajadores a bordo que no congelan una imagen ideal, sino que lo incorporan a la acción porque obtienen información y extraen sentido de él. A diferencia de Kanaka, al que Duizeide construye como paralelo de su figura de autor-navegante, Ismael es un marino más experimentado que Melville, quien solo navegó durante unos pocos años. Su comentario sobre el cuadro reivindica la experiencia como forma de conocimiento pero, en la novela, enuncia una posición estética, que define el giro modernizador de la *literature of the sea*, que codifica el trabajo del narrador y el artista como aventura y acción heroica (Cohen, 2010).

Los espectadores bajo el agua de las novelas de Domínguez no navegan, pero Arturo y Camboya, en la playa de *La costa ciega*, y Enrique, en la isla de *Tres muescas en mi carabina*, están amenazados por el agua que cae del cielo y la que sube del mar y el río-mar. En la primera, el rancho es un refugio, pero sus ventanas están tapiadas; el único punto de vista es el exterior, la experiencia directa de la tormenta. En la segunda, el árbol en que resiste

Enrique está enraizado en la tierra inundada; el resguardo que ofrece frente a la inmersión lo expone al viento y el frío. La distancia necesaria para extraer placer estético del fenómeno sublime es la que establece la narración: el relato separado en el tiempo y en el espacio, reconstruido en el parador de la ruta a partir de lo que cuenta Camboya, que logra ponerse a salvo, y el que teje Enrique con su propia experiencia reelaborada como leyenda para transmitirla años después a su familia.

La producción de paisajes desde y sobre la proximidad sugiere una diferencia entre pintura y literatura. La multiplicación del espectro sensorial dinamiza las imágenes estáticas a las que tiende lo visual. Lo táctil y sonoro convierten la descripción en narración: “Los recibió un aire helado y húmedo, adormecido por la campana de la costa que hacía sonar el badajo del mar y lo derramaba en un largo trueno” (Domínguez, 2009b: 162). El sonido agrega la dimensión temporal; el frío, los cuerpos presentes que dan cuenta de él. El paisaje es parte de la acción, como la *gripping description*, con que Cohen (2010) caracteriza la alteración que Cooper introduce en la relación entre narración y descripción de la novela realista para construir suspenso. El efecto es el mismo, aunque el objeto cambie. Durante la tormenta de la Juncal, la acción es producto de la sucesión de imágenes sensoriales: “El aire de la isla había desaparecido en el puño de una mano”, “Vi pasar varias bandadas de patos rumbo a la costa, pero no escuché sus parpeos, aunque sabía que en su vuelo sobre el río debían gritar, lo que me llenó de asombro y enseguida de terror” (Domínguez, 2002b: 86), “el río se había erizado de estrías y enseguida llegó otra racha más fuerte” (87), “Minutos después, las rachas calmaron y regresó el silencio. Pero esta vez fue un murmullo suave, interrumpido por una rebrama de truenos que estremecía el cielo para volver a recogerse en una falsa mudez y una falsa asfixia” (88), “A la madrugada, las rachas comenzaron a distanciarse, perdieron fuerza y dejaron sobre el estuario un viento franco y helado bajo una lluvia delgada” (93).

A diferencia de las marinas, que congelan el instante de peligro, los paisajes de las novelas cuentan la historia completa. Si, de acuerdo con Corbin (1989), este tipo de pinturas exhibe el espectáculo de pueblos en lucha con el mar, el paisaje-acción de las novelas capta el momento anterior a la domesticación. La tormenta no subraya momentos de intensidad dramática, sino que es parte de ellos. En *La costa ciega*, la escena de llegada de Arturo y Camboya a la costa del mar anticipa el final. En el camino de ida, el rastro de tormentas

pasadas que ve Arturo es indicio de la fuerza de la naturaleza y un anuncio del futuro. El “árbol arrastrado por la marea, con el lomo cubierto de conchillas y una rama inclinada que parecía pulida por un orfebre” (Domínguez, 2009b: 20) es el mismo que, en el final, sostiene su cuerpo muerto como una más de sus adherencias. Si esto solo se puede reconocer retrospectivamente, los otros signos preparan la destrucción que los personajes van a buscar: “Levantados sobre la playa, torcidos por los vientos y las mareas, los lejanos ranchos de Las Malvinas libraban su condenada guerra en la lluvia” (19). El árbol y los ranchos son un paisaje en movimiento que contiene todo el desarrollo narrativo.

Habitar la inundación: el naufragio

Las inundaciones y las tormentas trasladan al ámbito terrestre el naufragio, que es uno de los episodios principales de la narrativa de navegantes. Los tres fenómenos alteran la percepción y la experiencia del espacio.²¹⁸ Margaret Cohen (2006) resume los episodios y paisajes de violencia acuática en el cronotopo *white water*: la espuma, el hielo, la niebla y los cuerpos muertos tienen en común el color que inquieta a Ismael en *Moby Dick* y a Arthur Gordon Pym en la novela de Poe. La transformación del agua de medio o recurso en fuerza cambia su apariencia, define la relación de la humanidad con la naturaleza y produce una crisis narrativa; por lo tanto, en el Río de la Plata, define la forma del regionalismo.

En las inundaciones, naufraga la pampa; en las tormentas, los espacios de tierra –la isla, la playa– y, sobre todo, las construcciones que hay en ellos. La casilla de Enrique en la Juncal es como un barco en la tempestad: “se acostó sobre las olas, giró bajo la presión de un torniquete y se partió en pedazos” (Domínguez, 2002b: 93); en *La costa ciega*, en cambio, quedan “inclinadas y otras sumergidas en el suelo” (Domínguez, 2009b: 161). La primera imagen equipara la casa con el barco, no por la cualidad que hace de este un fragmento de tierra en la inmensidad del agua, sino, al contrario, por su capacidad de naufragar, de ser invadida y destruida por el agua. La isla, con que también se comparan los barcos, está igual de amenazada por los elementos que la invaden: “En mar abierto no hay más que asegurar las velas y correr la tormenta, así como en el río fondeábamos a resguardo. Pero entonces

²¹⁸Comparten lo que Riding (2013) llama “master narrative” del naufragio: el sufrimiento humano, el viento y el mar turbulentos, el contraste de luces y sombras.

esta isla no levantaba un palmo del agua y debía quedarme clavado frente al temporal” (Domínguez, 2002b: 90).

La segunda define la pérdida de los límites espaciales que es la condición de ambos naufragios: las casas pueden sumergirse en la arena, que pierde su solidez para asumir las características del agua. La inundación borra aún otro límite: el que separa el espacio difuso e intermedio de la playa y el pueblo, que la espuma invade “hasta tomarlo por completo. Durante dos días permaneció estacionada sobre la calle principal, sobre el bañado, los laterales, recostada contra las puertas y ventanas de las casas tapiadas” (Domínguez, 2009b: 171). La inundación de mar es diferente a la del río; si esta superpone el agua a la tierra que cubre, la espuma traza una continuidad que unifica mar, playa y pueblo en una “cosa ensopada y loca” (164), como llama Camboya al paisaje de tormenta.²¹⁹

En *La casa de papel*, la casa del título también naufraga en la costa norte de Uruguay. La diferencia es que, aunque Arturo y Camboya viajen hacia Las Malvinas para dejar atrás ciertos episodios del pasado, la tormenta y el naufragio son una resolución imprevista. En esta *nouvelle*, en cambio, Carlos Brauer construye una casa con los libros de su biblioteca con el propósito de destruirla. “Levantó el rancho en la primera línea marina, entre la laguna de Rocha y el océano. [...] Es una franja de médanos solitarios, expuestos a los vientos, a las crecidas del mar” (Domínguez, 2007a: 49); en la zona que, según el narrador de *La costa ciega*, “se encarga de hacer cumplir la ordenanza que prohíbe edificar a menos de doscientos metros de la costa” (Domínguez, 2009b: 19). El narrador, que llega durante otra tormenta, describe un paisaje semejante a los anteriores, aunque despojado de su carácter dramático. El punto de vista distanciado no es el lugar seguro del placer estético, sino el de una experiencia vicaria que le permite comprender la historia del otro: “Ahí estaba el mar, turbulento y agitado, [...]. Y el yodo en el aire y las cortinas de arena, y grandes troncos arrojados a la playa al cabo de un viaje inconcebible. Qué haría un libro allí sino enterrarse en el médano” (Domínguez, 2007a: 61). El yodo confunde el mar con el aire; las “cortinas”, la arena con el agua de lluvia, pero la playa vuelve a ser el espacio sólido donde los libros pueden “enterrarse”.

²¹⁹ *Diario de la arena* (2010), una novela del uruguayo Hugo Burel, propone una imagen de síntesis entre las dos confusiones territoriales: la arena de la playa “inunda” el pueblo de Arenales.

El tópico del mar como sitio privilegiado de una naturaleza destructora no se limita al romanticismo al que se atribuye su invención. Corbin (1989) la ubica como imagen primigenia, a partir de la que traza la historia de las prácticas de playa. El rechazo que produce el paisaje antes del siglo XVIII se explica por su asociación con el diluvio y el caos anteriores a la civilización. Incluso más adelante, el territorio limítrofe aparece como un archivo del mundo en el que son visibles las etapas que le dieron forma. Aunque despierte fascinación en lugar de rechazo, el mar continúa siendo, hacia el siglo XIX, un espacio de naturaleza intacta donde es posible encontrar el vínculo entre lo humano, animal, vegetal y mineral. Los románticos toman estas imágenes para formular el discurso que subsiste como una adherencia del paisaje; definen el mar tanto como la representación de ese espacio condensa las principales líneas estéticas del movimiento.

W.H. Auden (1967), autor de la segunda parte de esta idea, identifica el imaginario de conflicto y desorden que hace del mar el lugar de alejamiento y rechazo de la civilización que no termina con el romanticismo. Por fuera de los movimientos estéticos particulares, la simbología que organiza Bachelard (1978) establece la asociación entre el agua salada y la amenaza, por oposición a las virtudes del agua dulce. Bender (1984) retoma el símbolo en su lectura de la tradición norteamericana del mar para rechazar la determinación simple de la industria marítima sobre el género, en el que encuentra una “essential romantic attitude towards the sea” (230). En su estudio sobre narrativa uruguaya reciente, Gatti Riccardi (2003) inscribe la simbología acuática en la construcción literaria de los pueblos de la costa Este uruguaya, en los que confluyen el escenario de desolación, que considera “*topos* idiosincrático”; la literatura de balneario, que eleva a tradición nacional, y el agua como elemento de regeneración y promesa de peligro.²²⁰ Aunque sea un enfoque estratégico, porque permite ampliar el alcance temporal de la literatura del mar, en el primer caso, y dar profundidad a una literatura tildada de superficial, en el segundo, lo simbólico aplanan la especificidad literaria y contextual de los textos.

Sin embargo, desde una perspectiva materialista, Cohen (2010) toma el vaciamiento romántico del mar como una precondition para el desarrollo de la *literature of the sea*, un

²²⁰ La imagen es frecuente: en contra de la banalización del imaginario turístico del balneario, la literatura sobre la playa vuelve a la representación de la orilla del mar como espacio informe. Aunque la tradición de cada una sea diferente, la configuración espacial común a la narrativa argentina y uruguaya recientes permitiría delimitar un género rioplatense en torno de este espacio.

momento de producción intensa de las imágenes que, integradas a la forma de la novela, convierten el espacio inabordable en literatura. Interesa, entonces, intentar una articulación que muestre el funcionamiento del imaginario en la configuración del paisaje regional. En las novelas de Domínguez, la oposición entre diferentes zonas de la región continúa este conjunto de representaciones: Arturo muerto en la rama de un árbol después de la tormenta en *La costa ciega*; Enrique trepado a otro, vivo “[p]ara sentir la humillación de una fuerza que le mostraba de lo que era capaz” (2002b: 93); un paisaje arrasado y otro emergente. Uno de los libreros de *La casa de papel* define la costa del mar: “Si usted no está muy seguro del sentido de su vida y quiere ponerlo a prueba, o quiere olvidar sus reflexiones y convertirse en otro hombre, ése es su lugar” (2007a: 49). La tormenta de la Juncal, en cambio, parece destructora, pero acumula los sedimentos que forman la isla. Las imágenes no son producto de la simbología del agua ni de una esencia, sino de la acumulación y reelaboración de paisajes que dan forma al género; la representación de cada espacio no se explica por su carga simbólica, sino por las necesidades de la construcción regional.

No hay oposición entre estas formas de considerar el espacio. Como cronotopos, el mar, el río y la orilla son a la vez *topoi* y geografías delineadas históricamente (Cohen, 2006). El imaginario forma parte de la construcción social de los espacios acuáticos (Steinberg, 2014), que se redefine de acuerdo con los contextos históricos y geográficos a los que se incorpora según las necesidades de los textos. En la literatura del río-mar, la diferencia entre los paisajes no repite la oposición simbólica entre aguas dulces y saladas que explican Bachelard (1978) y Corbin (2018), ni la representación romántica del mar como espacio de separación y destrucción (Auden, 1967), sino que sus personajes actúan de acuerdo con su interiorización y producen el sistema de oposiciones que organiza la región, delimitada por las dos aguas.

Los naufragios más convencionales que protagonizan quienes navegan las aguas abiertas de la región trazan otras oposiciones. En *Los naufragos*, de Susana Aguad, el río que cruzan Rodolfo y César es “río-mar” (Aguad, 2015: 94), diferente del paisaje que los amigos contemplan en Puerto Madero. Desde su punto de vista privilegiado, dominan el paisaje pintoresco, naturaleza controlada, cargada de símbolos de estatus, como los veleros amarrados. Cuando navegan hacia Colonia están expuestos a las fuerzas del río y la sudestada. No existe el resguardo desde el que se puede experimentar el placer estético frente

a lo sublime. Sin embargo, el paisaje replica el carácter informe e incontrolable de las otras tormentas de la región: “cómo el río se transformó de repente, cómo se enfureció sin oscurecerse, cómo se ahuecó y luego se infló aún antes de cubrir el piso del velero, y cómo se fundió con el viento en una fuerza destructora colosal ante la que nada valía” (133). La inmersión, para quienes conciben el río como una frontera que hay que salvar –antes que un espacio de permanencia–, es el fracaso de la voluntad y la potencia humana frente a la naturaleza.

Otros dos naufragios corresponden al mar de Malvinas. El de *Puerto Belgrano* es una experiencia de desorden, aunque la causa sea la guerra que reemplaza a las fuerzas de la naturaleza, como en el Río de la Plata que cruza Sarmiento: “Es el hombre midiéndose con el hombre. / Las máquinas chocando contra las máquinas” (Terranova, 2017: 228). El efecto es el mismo: el barco pierde su función de refugio porque la inundación rompe la oposición entre los elementos que aparecen fuera de lugar: “El mar ya estaba adentro” (115). Rompe, también, la superficie del agua con el movimiento vertical que interrumpe el desplazamiento pautado: “una enorme burbuja blanca subió hasta la superficie y nos alejó del crucero que ya había empezado a generar un remolino haciendo un pozo enorme en el mar” (119). Si bien los signos de la destrucción son semejantes a los del mundo después del fin que contempla Traven en *Donde termina el desierto*, el naufragio del *Belgrano* no produce un paisaje porque la experiencia del peligro toma toda la escena: “El agua estaba llena de fierros rotos y basura. Cualquier fragmento de acero podía agujerear la balsa y cuando se hundiera, el buque podía generar una succión hacia abajo y hundirnos con él” (118).²²¹

En *Trasfondo*, el naufragio se cuenta como figuración de algo que no llega a ocurrir. La ausencia de representación espacial no responde a esto ni al peligro, sino a la imposibilidad de ver el mar. Desde adentro –del submarino y del agua– la respuesta frente a un ataque potencial que los haría naufragar se imagina como un encadenamiento de maniobras defensivas, una *gripping description* en el sentido de Cohen (2010). La inmersión no es producto del naufragio, sino la cotidianeidad a bordo que, sin embargo, constituye una experiencia de lo nuevo: “Tanta, tanta agua que tengo la sensación de que somos lo primero

²²¹ El segundo relato del mismo episodio elimina la amenaza, pero no restituye el paisaje, sino que organiza los hechos en una crónica más bien técnica desprovista de dramatismo –en sentido emocional y narrativo. El remate es elocuente: “El *Belgrano* se hundió en menos de una hora” (Terranova, 2017: 152).

que alguna vez ha irrumpido dentro de este mar silencioso” (Ratto, 2012: 99). Hay un giro con respecto a la imagen de Saer del mar dulce como “un vacío inminente” (2006: 27) que se descubre y funda a cada paso, pero que no registra sus marcas. La superficie del mar se representa como paisaje desde el barco o las islas que la vuelven habitable, se cubre de los trazos de itinerarios anteriores que toman la forma de un mapa. Lo desconocido es la profundidad, donde el paisaje es imaginario –“El mar también debe estar negro, imagino, acompasadamente negro” (Ratto, 2012: 12)– o producto de sensaciones que involucran todo el cuerpo: “El submarino oscila, el mar debe estar encrespado en la superficie; el submarino rola, seguro hay mar gruesa” (22). La experiencia de los polizones del *Propp* de *Tres veces luz* es semejante. Aunque el barco esté a flote, la situación de Patrice y Chuckle se define por la distancia material y simbólica con la superficie y la luz: viajan de manera ilegal encerrados en la bodega que está debajo de la línea del agua, separada del resto del barco. Lo único que captan los sentidos es el sonido de la lluvia, que llega atenuado y no produce imágenes, sino que se usa para medir el tiempo. La ausencia de paisaje no es producto de las experiencias extremas (la guerra, la supervivencia), sino de una posición en el espacio o frente al relato (el efecto sensorial de la inmersión, el énfasis técnico).²²²

La inmersión es la norma en estas formas de navegación; la distorsión del paisaje se produce sin tormenta ni naufragio porque las profundidades alteran la percepción y la experiencia del espacio. El modo gótico con que *Puerto Belgrano* construye el paisaje submarino del barco hundido es una de las variantes del corrimiento hacia abajo del límite de la representación. En relación con la narrativa del mar, mientras Cohen (2014; 2017) trabaja esta dimensión ominosa, Yamashiro (2014) propone la profundidad como nueva frontera de expansión que amplía los límites temporales del género en un mundo sin más espacios terrestres por descubrir. En la región rioplatense, que no tiene el viaje de descubrimiento inscripto en su historia ni en su literatura, todas las formas de inmersión en el mar, el río y la tierra desplazan los límites del sistema literario.

En *Lejos del mar*, Yuan das Botas formula una imagen del náufrago como ideal del navegante, que tiene más dignidad que el descubridor y conoce mejor el mar. Desde esta perspectiva, la experiencia del espacio no consiste en la inmersión, sino en lo contrario: la

²²² En las narraciones de la guerrilla que trabaja Andermann (2018), la acción anula el paisaje de la selva a veces, mientras que otras lo convierte en escenario material y lugar narrativo.

lucha por permanecer a flote. En la siguiente novela de Duizeide, *La canción del naufragio*, Martín Reyero contradice al pirata porque cuestiona este supuesto: “los únicos que podrían hablar con pleno conocimiento del mar, estaba convencido, son aquellos que fueron enmudecidos por el mar” (Duizeide, 2015: 90).²²³ La inmersión es una forma de conocimiento que oscila entre esta muerte y el descubrimiento de formas de habitarlo. El submarino hace posible la experiencia sumergida porque replica la tierra en las profundidades, como el barco en la superficie. En *La canción del naufragio*, en cambio, Martín Reyero entra al agua sin más recursos que su cuerpo. Las formas extremas de inmersión no producen paisaje. En el submarino, que es más precario y menos confortable que el *Nautilus* de Verne, la oscuridad y el encierro anulan el sentido de la vista y el peligro desplaza el foco de atención. Martín recuerda “ver la ciudad desde esa perspectiva única” (Duizeide, 2015: 184) cuando nadaba cerca de la costa; mar adentro, produce el territorio de la región como experiencia corporal sin imágenes.

En otro plano: lo fijo y el movimiento

Los paisajes de la literatura del río-mar producen la región porque forman parte de la experiencia de y en el espacio. A diferencia de las marinas, que solo dan cuenta de aspectos visuales e informativos, las novelas multiplican los aspectos sensoriales. En ellas, los paisajes interactúan con otras formas de representar el espacio: los itinerarios y los mapas. En la última novela de Duizeide, hay otra escena como las que discuten el código de los paisajes marinos. En el despacho del jefe de personal de Pleamar, Martín Reyero encuentra un decorado que es la versión contemporánea del mar lejos del mar que rodea a Melville en *Kanaka*: “una habitación de paredes forradas en madera oscura, sin otro adorno que algunas fotos de barcos en blanco y negro enmarcadas con sobriedad” (Duizeide, 2015: 21). La función es idéntica: cuestiona la desconexión con la práctica y disputa el derecho a la representación, pero por otro camino. Martín restituye las historias de los barcos que aparecen en las imágenes: “[r]econoció al *Esito*, al *Imbaha*, al *Aurea Conte*. Naufragados todos, si no recordaba mal. Le pareció que otro [...] era el *Pampero*, último barco del capitán Von Ohde.

²²³ Sin embargo, en la serie que va de *El río oscuro* (1943), de Alfredo Varela, a *El río* (2016), de Débora Mundani, los muertos que lleva el agua no dan cuenta del río, sino de lo que ocurre en tierra, igual que el ahogado que devuelve el mar en la novela *En la orilla*, del mismo Duizeide; quizás porque son los vivos quienes dan sentido a los cuerpos.

Famoso, por lo menos, para la voz del escobén” (23). En estos naufragios vistos desde afuera, no hay experiencia física del peligro ni de los sentidos, sino un conocimiento de la navegación, la región y su narrativa: los barcos encallados en la zona de Quequén –los mismos que en la novela *En la orilla* identifican los recorridos por la ciudad y su costa–; el personaje de *Noche cerrada, mar abierto*.

La oposición entre la experiencia del espacio y su representación convencional es la enseñanza más importante de Yuan das Botas en el viaje del que participa Hilario: no confundir el mapa con el territorio; la reivindicación del conocimiento situado que hace Martín cuando “[s]onríe ante la presencia compacta, innegable, de todo eso que jamás aparece en las cartas náuticas ni en los derroteros. Manchas de luz cálida a la deriva por lo azul” (Duizeide, 2015: 104) y lo que sabe el piloto de “Ricerca”, que interrumpe las imágenes técnicas del radar con las del recuerdo: “En la pantalla del radar dos líneas paralelas aparecen y se borran, aparecen y se borran, aparecen y se borran. A primera vista las identifica el piloto. Son las escolleras. Durante años, casi a diario, seguido por su perro saltó por ellas de piedra en piedra” (Duizeide, 2018: 102).

La oposición de los recuerdos a las imágenes del radar replica la que Graciela Silvestri (2011) establece entre el paisaje, una figura material que articula la subjetividad y la naturaleza, y el mapa, la proyección horizontal del espacio. Como en el cuento, el primero interrumpe el segundo (Andermann, 2018). Sin embargo, de Diego (2008) reconcilia la reducción del mapa, que integra los espacios en un todo homogéneo, con los “trozos de mundo”, que resumen la totalidad en un espacio representacional reducido. Los paisajes de tarjeta postal a los que se refieren de Diego y Silvestri acumulan las capas de sentido que producen quienes habitan el territorio contenido en el mapa; la relación material con los elementos como lugar de enunciación desde el que se produce la región.

El espacio literario se construye con mapas imaginarios, inexactos pero productivos, y paisajes afectivos, que los itinerarios conectan entre sí sobre el recorte de los primeros. Así como las razones para embarcar definen las características del viaje y su relato, su continuación les da sentido a los puntos del recorrido. El Río de la Plata de las novelas del cruce del capítulo 1 es diferente del que navegan Kanaka o Hilario. Si, como afirma Santiago (2012), de quien retomo el disparador de las razones del viaje, el turismo es la negación del espíritu aventurero porque burocratiza el acceso a lo desconocido, los viajes que buscan lo

pintoresco, lo apacible o lo seguro de la orilla de enfrente ignoran la materialidad del agua que es, en cambio, la que los otros convierten en el espacio de la aventura, semejante al mar porque admite las mismas prácticas de navegación y sus peligros.

En el capítulo 2 propuse definir la región literaria a partir de la oposición que plantea de Certeau (2007) entre mapa e itinerario como formas de descripción espacial: la exhibición del producto y la narración de su producción. En la literatura rioplatense del río-mar, todas las formas de representación llevan inscriptas las prácticas, pero los itinerarios tienen la función específica de poner en relación los espacios que definen las otras dos. Este movimiento opone las dos orillas del Plata en las novelas del cruce del capítulo 1 y traza la continuidad entre ellas en las de cruce del 2; integra los diferentes puntos de la región intermedia que Domínguez define en torno de la isla Juncal –pueblos, islas, fronteras internas y externas–; conecta el río con el mar, por tierra en las novelas *La casa de papel* y *La costa ciega*, o por barco, en *Lejos del mar*, y, finalmente, integra el espacio marítimo a la literatura de la región porque establece sus vínculos con las extensiones terrestres que lo identifican y los puntos de referencia que lo vuelven representable.

Si la definición de lo rioplatense a través de los viajes entre Argentina, Uruguay y sus puntos intermedios fue trabajada extensamente en los primeros capítulos, la incorporación del mar, que define el otro límite de la región, merece más desarrollo. Las oposiciones internas están marcadas por la discontinuidad entre algunos puntos, como el río y el mar, que falta del mapa de *Tres muescas en mi carabina*. El viaje de Arturo desde Palmira, en la costa del río, a la playa de mar en *La costa ciega* une los dos puntos, pero la novela no lo cuenta, en contraste con la precisión con que construye otros itinerarios. Por ejemplo, cuando Arturo vuelve a Uruguay, después de un período en Buenos Aires a fines de los 70, sale de Tigre en lancha de pasajeros hasta una isla del Guazú desde donde cruza a Palmira con los contrabandistas; Camboya sale de Montevideo en ómnibus y después hace dedo en la ruta. En cambio, los dos simplemente aparecen en el acceso a Dallas, donde sus caminos se cruzan, y de nuevo camino a Las Malvinas. Las regiones literarias están hechas de esas circulaciones que definen el sentido de cada espacio. En este caso, el vacío en el mapa y el silencio del itinerario señalan la misma ruptura que Arturo y Camboya presuponen cuando deciden viajar para dejar atrás el pasado: el mar está siempre afuera.

En las novelas de navegantes, en cambio, los itinerarios lo conectan con la costa que define su inscripción en el territorio y en la literatura de la región. La ausencia de referencias en *Donde termina el desierto* refuerza este propósito mediante su inversión, el mar del mundo después del fin no pertenece a ningún lugar específico. En *Tres veces luz*, es un espacio internacional –una suma más que una ausencia de pertenencia– y una extensión sin marcas entre los lugares de salida y llegada, que son los únicos que llevan nombre. En ambas novelas, sin embargo, el mar es un espacio de tránsito hacia un destino que supone una mejora de las condiciones de vida. Como el Río de la Plata en *Los naufragos*, es un obstáculo que hay que salvar, una de las concepciones que, de acuerdo con Steinberg (1999), impiden su conceptualización como región.

El mar de Malvinas, por el contrario, pertenece al territorio nacional; es el “Mar Argentino” al que se refiere Dumrauff en *Puerto Belgrano* y la extensión que conduce al que se pretende incorporar en términos políticos, no literarios; una frontera que, como el Plata, puede ser un obstáculo o una zona intermedia y ambigua. En las novelas de Terranova y Lorenz, es ambas a la vez; se transita como parte de una acción bélica nacional o nacionalista, pero se representa con el imaginario de aventuras y monstruos ajenos a su tradición. Los itinerarios definen el sentido de la acción que, a su vez, les asigna un valor a los espacios en los que se desarrolla. El *ARA San Luis de Trásfondo* y el *General Belgrano* y sus sobrevivientes siguen trayectos pautados por otros porque participan de la guerra como un deber. Los montoneros de la novela de Lorenz, en cambio, trazan su propio itinerario, que organiza la novela. El recorrido espacial y textual de la guerra como empresa heroica selecciona el sur y el mar que definen su inscripción en el género de aventuras.

En los textos marítimos de Duizeide, el itinerario establece el sentido del viaje, del espacio del mar y la intervención sobre el género. En *La canción del naufragio*, tiene la precisión de la navegación profesional –de Quequén a Callao por el Cabo de Hornos, a lo largo del que aparecen el Estrecho de Magallanes y Punta Arenas, entre otros. Sin embargo, los imprevistos a bordo, los relatos y recuerdos de otros viajes son fugas imaginarias que interrumpen no solo el mapa y la estructura central del relato, sino la fijeza del itinerario. *Lejos del mar*, por otra parte, rechaza el trazado previsible porque la piratería y la picaresca alteran los recorridos según se presentan las oportunidades, como en las aventuras que definen Green (1979) y Auerbach (2014).

Las dos novelas comparten la llegada al lugar de pertenencia como fin del viaje. El de Hilario es el espacio de síntesis en el que Duizeide imagina el posible origen de otra literatura argentina que incluya la del río-mar. El de Martín Reyero es, en principio, la región más acotada que define a lo largo de todo el proyecto literario, desde *En la orilla* a los cuentos de *Noche cerrada, mar abierto*. Los dos libros que cierran el recorte del *corpus* cuentan el regreso al mismo lugar de la costa atlántica bonaerense de donde sale Juan en la anterior. En los cuentos “Ricercaire” y “Volver”, el viaje no es físico. En el primero, el piloto, en su imaginación, “salta millas de tiniebla y desembarca. Pisa la arena sobre la cual aprendió a caminar. Cruza la avenida costera y se asoma a aquella casa que en las noches de temporal asustaba con lamentos de navío embrujado” (Duizeide, 2018: 108). En el segundo, la voz “ya sin cuerpo” (45) del capitán Dieusayde aparece cuando pasan por el faro Quequén para nombrar el lugar al que retornan todos estos personajes

Su muerte a bordo del barco puede pensarse, no como fracaso del proyecto de volver a morir a su lugar natal, sino como su identificación más precisa. El itinerario se parece al que Martín Reyero traza en vida. Si bien reconoce un territorio de pertenencia en la ciudad de Quequén desde donde zarpa, no vuelve allí al final del viaje, sino al mar, que convierte en un hogar opuesto a la ciudad: “De aquel lado las luces y los ruidos, de acá la noche y la música del mar” (Duizeide, 2015: 184). Si toda la región está construida como un conjunto de oposiciones internas –la costa de río y de mar, la costa y los pueblos, Montevideo y Buenos Aires–, la que cierra el recorrido por el *corpus* introduce un término nuevo: el mar abierto como región.

Así definido, deja de ser un espacio en blanco porque sobre él se trazan recorridos. Igual que el vacío del desierto, sucesivamente mapeado y convertido en literatura y paisaje pictórico (Prieto, 2003; Malosetti Costa y Penhos, 1991), el espacio que navegan los personajes de Duizeide está cubierto por las marcas de viajes anteriores. Estos trazos no siempre son visibles. Si el Cabo de Hornos o el banco Burdwood son accidentes registrados en los mapas, lo que interesa de ellos es el sentido que tienen para los navegantes: la peligrosidad que establece la acumulación de viajes y relatos anteriores y su función formativa en la biografía de navegante de Martín Reyero. Los lugares con una toponimia reconocible son, como los barcos hundidos, marcas en el espacio, visibles para todos, pero con historias y sentidos particulares para quienes pertenecen a la región de la costa y el mar.

Si, de acuerdo con Tricia Cusack (2016), mapear y cruzar son las formas de imaginar el mar como espacio social; si los paisajes marinos o *sailscapes* que define García Redondo (2012) se forman con el tejido de itinerarios, el giro espacial que propone la escena final de *La canción del naufragio* consiste en hacerlo habitable. El descubrimiento de la región, no el paisaje, detiene el itinerario.

Bajo el mar: habitar la región

Según Van Den Abbeele (1992), el viaje supone la existencia de un *oikos*, un hogar al que se regresa después de la experiencia de pérdida o ganancia. La novela de Duizeide desafía esta estructura mediante la invención de un *oikos* que difiere del lugar de salida. En la navegación laboral contemporánea, donde el rédito económico no pertenece a los navegantes, el viaje es intransitivo: solo se gana el lugar de llegada. La novela en la que se autonomiza la literatura rioplatense del río-mar reemplaza el regreso con la interposición de un espacio nuevo; inventa una región acuática que modifica el género que es el punto de partida del proyecto literario. Penhos (2018) define la “invención” de un espacio como un recurso de representación en el que coexisten el descubrimiento y la creación de algo inexistente, un “cruce entre lo real, lo vivido y lo imaginado” (38). La inmersión de Martín Reyero en el final de esta novela de Duizeide invierte la invención de Tierra del Fuego durante el viaje del *Beagle*, que estudia Penhos; no involucra una operación de dominio, sino que se hace “parte del gran cuerpo de esa madre” (Duizeide, 2015: 90).

La inmersión final es semejante a la de Enrique en la inundación de la Juncal; ambos están sumergidos pero vivos, son transitoriamente habitantes del agua en torno de la que definen un espacio de pertenencia y su integración en la región. El nadador de Duizeide no hace del mar un recurso –material, económico, estético–, sino que lo habita; Enrique no lucha contra la naturaleza, sino que coopera con ella –“[t]rabajar con la voluntad del río era el único secreto” (Domínguez, 2002b: 71)– y, encaramado a un árbol y protegido del frío por las garzas con las que cubre su cuerpo, se convierte en uno más de sus elementos: “Un hombre y un árbol. Un hombre y unas cuantas garzas en medio del temporal y la noche” (Domínguez, 2002b: 93). Su forma de estar a medio sumergir durante el temporal es simétrica del entierro que lo convierte en un sedimento de la isla; la incorporación a la naturaleza es el principio y el fin del proceso de fundación de la Juncal.

Andermann (2008) usa el término “ensamble” para referirse al paisaje como espacio de interacción entre lo humano y lo no-humano. La relación implica la creación de imágenes, aunque cuestione el control de la representación. Las tormentas de la Juncal son el producto del relato posterior, el lugar seguro del placer estético sublime. Durante el episodio, en cambio, los elementos del ambiente son indicios que Enrique interpreta en base a los conocimientos con que los habitantes de la región del río-mar construyen el espacio literario y su lugar dentro de él; aunque reemplace la lucha por la cooperación, la naturaleza es, para el colono, un recurso.

Martín no ve ni muestra nada durante su inmersión; tampoco lucha contra el agua, como los nadadores románticos (Corbin, 1989) o el náufrago ideal de Yuan das Botas. En cambio, produce una sucesión de imágenes que dan cuenta de la experiencia de fusión con los elementos; menos control representacional de los elementos que “imaginación poética del territorio”, la forma en que la lengua se deja afectar por la materia (Maccioni, 2016). La inmersión expande el límite de la experiencia, de la región y de la literatura del río-mar. La pregunta por el lugar del mar en el género, sobre la que trabajé en el capítulo 4, implica también indagar en esta contradicción. Más allá del uso como superficie, la materialidad del agua no es objeto de representación de la literatura del mar, salvo cuando constituye una amenaza, el cronotopo que Cohen (2006) llama *white water*, como en el naufragio del *Pequod* o la confrontación de Arthur Gordon Pym con el hielo. La literatura rioplatense del río-mar es un ejercicio contemporáneo de revitalización del género porque, como las narrativas marítimas que define Mathieson (2016), produce el encuentro entre dos materias fluidas: el mar y las estrategias textuales para narrarlo.²²⁴ En los términos que usa Duizeide (2010) para referirse a la renovación del regionalismo, es una literatura territorializada en la que coinciden innovación y arraigo porque el lugar de enunciación fuerza la exploración literaria que le da forma a la región.

De acuerdo con Anderson (2014a), la interacción con el medio acuático produce una convergencia que desdibuja los límites entre objetos materiales, cosas vivientes y prácticas. A diferencia del ensamble, ideado desde una perspectiva terrestre, que produce un todo en el que cada elemento conserva su unidad, este otro concepto define una entidad o proceso

²²⁴ El concepto abarca todas las formas textuales escritas por, a través y alrededor del mar (cartas, novelas, discursos científicos). La lengua poética anfibia que plantea Maccioni podría integrarse a ese conjunto para leer los textos de la región acuática desde la doble materialidad del territorio y la literatura.

limitado en tiempo y espacio.²²⁵ Anderson lo llama “lugar relacional”, Martín se refiere a él como casa y, en esta argumentación, define la región acuática que forma parte del río-mar. Este espacio y la literatura que se produce desde ahí no se caracterizan por la relación entre especies de la tradición vitalista norteamericana (Bender, 1987), sino por la incorporación a su materialidad. Enrique no establece esta relación con el agua durante la tormenta porque los elementos permanecen separados, aunque colaboren entre sí. La convergencia, en cambio, sucede cuando su cuerpo se convierte en sedimento. La isla Juncal se puede pensar con un concepto propio de los espacios acuáticos porque es un punto intermedio entre ambos: una tierra en medio del agua y con su misma fluidez. El final de *La canción del naufragio* hace de una zona específica del mar un territorio habitable en el que las prácticas producen respuestas cognitivas y emocionales más permanentes que la experiencia. Participa, también, de un giro que Vermeulen (2017) registra en las versiones centrales de las literaturas del mar: la confluencia entre humanidad y naturaleza cambia las condiciones y las posibilidades narrativas.

La región acuática que encuentra su imagen al final de la novela resuelve una serie de contradicciones: la exclusión de la materialidad del agua de los recortes espaciales centrados en ríos y en mares, que señala Steinberg (2013); su ausencia de la literatura rioplatense, el tópico de la falta, y el carácter fuera de lugar de la narrativa de navegantes en el sistema literario local. Por eso, es el cierre del proyecto literario de Duizeide y del género que defino en torno de estos espacios terrestres y acuáticos. Como el comienzo, el cierre es una construcción crítica que define las líneas principales para pensar el conjunto anterior y las escrituras del mar que se están produciendo en el torbellino contemporáneo. Es decir, traza las coordenadas dentro de las que se recorta la literatura del río-mar que me propuse construir a lo largo de esta tesis.

²²⁵ Anderson (2014a) define la relación a partir del surf; la ola es el lugar relacional dependiente de la práctica, efímero y difícil de localizar.

Conclusiones generales

Literatura del río-mar: región e imaginario material

Va creciendo sereno desde el fondo,
sabiamente creciendo,
Lentamente, hondamente, largamente,
pausadamente,
mar,
arduo, cansado mar
(Idea Vilariño, “Tan arduamente el mar...”)

Un tercer efecto de la lectura del final de *La canción del naufragio* como cierre del género es la construcción de la región acuática: una síntesis que altera las delimitaciones espaciales y las dos tradiciones que participan en la elaboración de la literatura del río-mar como forma contemporánea específica del Río de la Plata. Lo que aparece ahí es una imagen concreta de su modo de producción, que se proyecta hacia atrás para definir el objeto de esta tesis. La región acuática es el lugar de enunciación desde el que se establece un recorte que está entre varios espacios (tierra y agua, río y mar) y entre dos países y se produce el género con las herramientas de las dos formas literarias de las que se apropia: la *literature of the sea* (evocada por las islas y los barcos, los navegantes, los modos del relato) y el regionalismo (que resuena en el modo de entender y representar el espacio como paisaje y territorio).

La transformación que ocurre al final de la novela de Duizeide es una ampliación del límite de la primera en función de la redefinición del segundo en el espacio acuático. Esta es la razón por la que tomo esa escena como el momento en que el género rioplatense encuentra una forma autónoma. El ámbito de la *literature of the sea* y de las aventuras marítimas es la superficie del agua; donde se desplazan los barcos, donde sobreviven los naufragos. Las vistas de la costa y los paisajes sublimes se enmarcan en estas prácticas. Dentro del agua, donde nada Martín Reyero, las imágenes no son visuales ni responden a un código preestablecido. La profundidad es una nueva frontera, no para la expansión, sino para la percepción y la producción de representaciones que no resultan de la contemplación, sino de la intimidad con la naturaleza, que borra los límites entre el espectador y el espectáculo. Martín está entre la superficie donde trabaja y el fondo del mar de los muertos; no solo cambia la representación del mar, sino su modo narrativo: el paisaje y la aventura desaparecen juntos.

La literatura rioplatense del río-mar, que está a destiempo y fuera de lugar frente a las principales literaturas del mar, hace de este cambio su forma particular.

A lo largo de esta tesis, recurrí a los estudios sobre el agua hechos desde la geografía y la antropología para dar cuenta del tipo de experiencia física –material y corporal– que está detrás de la construcción del río-mar como espacio literario. Una breve recapitulación con énfasis en la conceptualización de la experiencia del agua sirve, ahora, para introducir el cierre del recorrido, la formulación de certezas y las líneas de continuidad de la literatura del río-mar. El agua, según sostiene James Linton (2006), es el resultado de las prácticas sociales que la tienen por escenario u objeto, de modo que se la entiende de diferentes maneras según las circunstancias. En una línea similar, Steinberg (1999) distingue las formas de reificación que invisibilizan el agua como medio de transporte, recurso o lugar de consumo turístico, por un lado, de las relaciones económicas y materiales que sostienen con ella quienes desarrollan actividades en sus espacios, por otro. La literatura del río-mar hace visible el espacio negado de la tradición literaria rioplatense en el marco de esas prácticas desde las que las extensiones como el río-mar no son un objeto que pueda conocerse, sino un espacio experimentado (Steinberg, 2014) o corporeizado (Brown y Humberstone, 2015).

En el recorrido crítico que me permitió construir la literatura del río-mar como objeto, cada una de las zonas que se recortan a partir de los espacios que proponen los textos define una relación con el agua y una práctica literaria en torno de ella. La región es la misma pero diferente para quienes viven en sus costas continentales o insulares, de río o de mar; para quienes navegan por ella en diferentes posiciones y con objetivos diversos. Cada experiencia, con sus relaciones de oposición y superposición, produce las formas narrativas que dan origen a los subconjuntos en que está organizada esta tesis. El territorio, el lugar de enunciación y el género aparecen juntos como forma de escribir la incógnita que el imaginario y el sistema literario rioplatense colocan en las extensiones acuáticas.

El objeto puede repensarse en base a la tensión entre invisibilización y experiencia. El río es el límite que se cruza sin verse y se contempla sin interacción (capítulo 1); la frontera productora de identidad, el hábitat y el espacio de interacción que transforma lo humano, lo no-humano y sus relaciones (capítulo 2) y la región literaria donde se definen los proyectos de escritura y la posición en el sistema literario regional y mundial (capítulo 3). El mar, por otra parte, es el espacio material y el escenario del género que se incorpora a la región a través

de estrategias de apropiación y transformación que incluyen nuevas formas corporeizadas de interacción (capítulos 4 y 5). Tramado como relato, el proceso de la literatura del río-mar va del tópico de la falta a la región acuática; el género es una forma de leer el *corpus* y un uso literario del agua que interpela los modos de representación y los repositorios y archivos de los diversos imaginarios a los que recurre. El último capítulo organiza la multiplicidad que compone la unidad de la literatura del río-mar: una región y su poética del espacio y la narración.

El objeto que construye esta tesis se instala en el vacío que existe en dos áreas. Su aporte al estudio de la literatura rioplatense es la ampliación de los espacios de representación que, a su vez, cuestiona la organización del sistema entre el centro y las regiones: el río-mar es un espacio de afuera, pero marginado del centro y construido con características semejantes a las que asumen los territorios y zonas del regionalismo. Por otra parte, la propuesta interviene en la definición de la literatura del mar: la proyecta en el presente, le agrega otros espacios y transforma el conjunto de tramas y procedimientos que la caracterizan como género. La literatura del río-mar no es el traslado de una forma narrativa importada a la que se agrega materia local. Al contrario, la materialidad del río-mar afecta la totalidad de los elementos del género. Si la región, como se la definió antes, es un sistema literario, el proceso de regionalización implica la interacción con tradiciones narrativas que producen un impacto más extenso y complejo que el que puede registrarse en la introducción de nuevos espacios y prácticas. Al mismo tiempo, la revisión contemporánea del género cuestiona la línea de corte que un sector de la crítica establece en el siglo XIX. En este aspecto, propongo que la literatura del río-mar participa de la transformación de la construcción espacial y las posibilidades narrativas de los géneros del mar, que también está en curso en las tradiciones centrales.

El ensamble de estos dos ejes le da forma y sentido al objeto, pero se proyecta más allá de él porque cuestiona la distribución de los géneros, una politización de la literatura mundial a la que Margaret Cohen (2010) se refiere como “relaciones geopoéticas”. Es decir, muestra que no hay por qué separar los dos ámbitos. La disputa sobre la representación de lo que está al margen del centro y sobre la delimitación –espacial, temporal– de la literatura del mar son las formas conceptuales de la irrupción de la literatura del río-mar en espacios de los que estaba excluida. En el Río de la Plata, el río-mar redefine lo que se entiende por región

más allá del interior y hace su aporte a la reelaboración constante de sus formas literarias. En un marco geopoético más amplio, interviene en el debate sobre la originalidad y la diferencia latinoamericana; comprueba la capacidad de producir transformaciones que se proyectan hacia afuera del contexto local, pero rechaza el mandato de originalidad, que no es solo el “acto suicida” de negarse a la modernidad, del que hablaba Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, sino la alteridad como única identidad posible de los sujetos y la literatura de la periferia, que imponen los estudios culturales contemporáneos. Ambas son cuestiones políticas, como todas las que involucran derechos y modos de circulación, y están presentes en la forma de los textos, como todas las que tienen lugar en la literatura.

En los términos de la disputa dentro del sistema literario rioplatense, la literatura en la que el agua es la experiencia de un espacio habitable es un regionalismo del mar en un sentido diferente del que le di al término a partir del planteo de Philbrick (1961; 1989) sobre Cooper; no se trata de que el agua (el río o el mar) intervenga en la acción, sino del cuestionamiento a las formas en que el regionalismo imaginó la relación entre ambas. En la literatura rioplatense del río-mar las inundaciones cambian de sentido porque se vuelven inmersiones, formas de permanecer en el agua –como Enríque en *Tres muescas en mi carabina*– o de llegar a ella –como en “Antes de antes” y *Hombres de mar*. Así como *Lejos del mar* vuelve al origen de la literatura argentina para redefinir sus espacios y géneros, estos textos vuelven a un tiempo anterior a la humanidad para inventar un territorio de superposición de la tierra y el agua y a formas literarias del pasado para confrontar con sus representaciones del episodio. La reconciliación de los términos de la oposición binaria desarma la que divide la literatura entre centro e interior: la llegada del mar a la Puna y a la pampa implicaría la salida del interior hacia afuera o la irrupción del afuera en el interior sin pasar por el centro, que no se define solo por la exclusión de las provincias, sino por la ausencia de espacios acuáticos.

Si esta disputa se dirige al sistema literario, la relación entre la humanidad y la naturaleza que enmarca las inundaciones reformula el enfrentamiento que el regionalismo imagina entre ambas fuerzas; no es violencia irreflexiva ni insurrección ambiental. La región del río-mar empieza dos veces con la intervención del agua. Primero, en el tiempo mítico o geológico de los textos de la inundación; después, en la tormenta que funda la Juncal, que es el centro de la región literaria en torno de la que se recorta el género. Ninguna de las dos es

una venganza de la naturaleza ni se resuelve con su dominio. Se trata, en cambio, de la cooperación. De la misma manera, el proceso de formación de la región termina con el remplazo de la figura del navegante, que usa el mar para desplazarse y trabajar, por la del nadador, que establece una relación de convergencia.

La literatura del río-mar articula estos territorios mediante la operación que expone *Kanaka*: la adaptación interesada de la navegación y sus prácticas literarias. El kayak en el que el hijo rioplatense de Melville pretende volver al continente no es una forma autóctona; la transformación del género también es una convergencia, la fusión y adaptación mutua circunstancial entre el navegante, el bote y el agua y entre la literatura, el repositorio o archivo del imaginario y la región.²²⁶ Así como el lugar relacional produce un efecto permanente, aunque su materialidad sea efímera, cada texto del río-mar inventa una región y un género con las estrategias tentativas y los materiales precarios de los que dispone.

Cesare Casarino (2002), uno de los críticos en los que apoyé la construcción de la *literature of the sea* como punto de comparación y horizonte de expectativas de la literatura del río-mar, señala que la operación de Melville sobre el género consiste en correr los límites de la práctica marítima y de la escritura, que se expanden para incorporar el mundo del que pretende dar cuenta. La literatura rioplatense del río-mar amplía los conjuntos en los que debate su inclusión y, por lo tanto, los pone en crisis. Por un lado, cuestiona la exclusividad anglosajona sobre los espacios y las narrativas marítimas a través de la intervención directa que hacen las reescrituras y de la apropiación de sus lecturas, temas y procedimientos. Incluso la versión determinista del género que elabora Peck (2001) define la historia del género como las sucesivas transformaciones de una forma siempre anterior: el navegante y el desafío en un contexto que constituye la dimensión social y política de las narrativas del mar. La literatura rioplatense del río-mar, como espacio-tiempo que pone en crisis los límites del modelo, produce algo nuevo: reinventa las aventuras de navegación con el desafío de explorar una *terra incognita* que carece de representación y expone a los peligros de la geografía y la precariedad de la navegación. En la contemporaneidad rioplatense en que se produce esta inclusión, las aguas navegables ya no son el lugar de exploración y colonización

²²⁶ Anderson (2014b), en quien basé la construcción del río-mar como lugar relacional, define el kayakismo como una actividad centrada en el actor porque puede variar su forma, propósito, ubicación y hasta el tipo de embarcación utilizada. La transformación que hace Kanaka mantiene su único rasgo fundamental, la inmersión, que Anderson encuentra en los testimonios de los kayakistas que describen el mar como casa.

que la literatura narra como aventura y exhibe como paisaje. El género modifica su práctica narrativa, que se vuelve sobre sí misma para sostener la continuidad del relato, y la relación de los navegantes con el espacio, no solo en términos laborales, sino en el marco de los nuevos paradigmas para pensar la relación entre la humanidad y el ambiente.

Por otro lado, pone en crisis la espacialidad del sistema literario regional. La escritura del río-mar es, como la que practica Verne de acuerdo con de Certeau (2000), una semantización de los vacíos. La dimensión no es universal ni se refiere a la expansión de la actividad económica y científica, a la que el novelista francés abre camino. Se trata, en cambio, de los blancos en la representación de la región: lo que no es centro ni interior, los espacios acuáticos, la frontera entre las dos orillas, la inmensidad semejante a la pampa, pero opacada por su centralización. El sistema literario rioplatense desplaza sus fronteras hacia ese límite. Desde los espacios marginales al centro, al interior regional y a la literatura mundial, la literatura del río-mar desafía la resignación de los géneros del mar frente a la falta de aventuras del mundo contemporáneo.

En esta tesis me propuse construir un género que diera cuenta de este proceso: una lectura conjunta de los textos que no se habían pensado antes como *corpus* que no se agotara en su formación. Uno de los procedimientos centrales consistió en el tramado de formas de agrupar los textos que no propusieran solo un recorrido por la serie, sino también las categorías para definirlos y organizar el sistema de relaciones que sostienen entre sí y con otras zonas de la literatura. La construcción del objeto funciona como un mapa: establece textos, que son sus posiciones fijas; arma una serie de conjuntos a partir de las relaciones entre ellos, a los que da nombre, y traza un itinerario, que es un modo de recorrerlos que les da sentido al todo y sus partes, la práctica de lectura produce el género como las prácticas del espacio producen la región: lo inventan porque combinan el descubrimiento con la creación.

La definición de la literatura del río-mar supuso también la organización de los elementos que la rodean y delimitan; un sistema de relaciones de inclusión, afinidad y oposición que la caracterizan desde afuera.²²⁷ En ese espacio se produce el encuentro de dos conjuntos mayores: el sistema literario rioplatense, con el que establece una relación conflictiva, de confrontación e intervención que cuestiona sus fundamentos (la distribución espacial, la polarización entre el centro y las regiones interiores), y el sistema mundial, dentro

²²⁷ Sobre el funcionamiento de los géneros como sistema desde una perspectiva pragmática, Altman (2000).

del que disputa el derecho de representación y la apropiación del espacio y los géneros del mar. Dentro de ellos, aparecen otros menores, como la novela de aventuras, con la que tracé el paralelo contradictorio en el capítulo 5; la *literature of the sea*, que sostiene todo el conjunto como espacio de inclusión y exclusión, como punto de comparación y repositorio de imágenes, tramas y otras herramientas del género; los regionalismos y la literatura del Delta, que están presentes especialmente en el capítulo 2 como objeto de discusión y transformación, el primero, y como modelo de un género acuático y de su forma de construcción, el segundo; la literatura del cruce al Uruguay, más amplia que el recorte que estudia el capítulo 1, pero siempre constante en sus operaciones; la literatura de la playa, que establecí como límite terrestre de la narrativa del mar. Finalmente, la tercera forma organizativa es la serie, que no aspira a la conceptualización ni a la exhaustividad: los textos sobre islas, barcos e inundaciones que señalan tradiciones y tendencias con las que dialoga la literatura del río-mar, especialmente en los capítulos 3, 4 y 6, respectivamente. Tanto los conjuntos menores como estas series son el *corpus* de investigaciones posibles o existentes que, según el caso, hubo que esbozar o recuperar en relación con los propósitos de esta tesis. Algunas de ellas son objetos que la literatura del río-mar permite repensar o transformar, como la literatura del mar a nivel mundial y la de Malvinas, en el local; otras son el horizonte hacia el que puede extenderse esta investigación con la formulación de una literatura de la región acuática que integre la de zonas fluviales, como el Delta, y los espacios liminales, como la playa, en una poética común ligada a la representación de la experiencia del agua.

Si esto último proyecta el futuro de la literatura del río-mar, los conjuntos antes formulados construyen sus vínculos con el pasado, a través de los que los escritores y la crítica establecen su contexto de lectura. Por un lado, las tradiciones que unen –por afiliación más que por derivación– a Duizeide y Domínguez con Haroldo Conti; las novelas isleñas con utopías y robinsonadas y las de navegantes con la *literature of the sea* y la narrativa de aventura. Por otro, las series temáticas o espaciales –ríos, barcos, islas– que parten desde el presente hacia el pasado en busca de continuidad y ruptura. Las dos son reconstrucciones críticas organizadas en función del centro que ocupa la literatura del río-mar. Lo que las diferencia es si se establecen hacia adentro del sistema literario de la región o tienden vínculos hacia afuera; su carácter sincrónico –las redes, los segmentos del *corpus*– o diacrónico –la historia de esas formaciones, las afiliaciones, genealogías y precursores– y el

lugar desde donde se formulan: los proyectos literarios o la lectura que construye el género a partir de ellos. Dentro de esta última, la primera opción es objeto de estudio de esta investigación (la intertextualidad crítica, la relación entre ensayos y ficción dentro de los proyectos, la construcción de la figura de autor, los sistemas de referencias o redes textuales en que se apoyan las novelas) y la segunda, su método y su convicción: la idea, leída en Ángel Rama (1986), de que la crítica no escribe los textos, pero crea la literatura, y la intuición, esbozada en el capítulo 3, de que esa construcción puede tener ser una actividad conjunta de escritores que piensan sus proyectos y críticos que los leen y escriben sus versiones.

La trama de tiempos superpuestos define la contemporaneidad de la literatura del río-mar; el género es una pausa del remolino que es su proceso de producción; un recorte que, como el de la región, genera exclusiones, que son los otros conjuntos que la definen desde afuera. Por un lado, aquello del presente a lo que se enfrenta: la organización del sistema en el binomio centro-interior, la distribución geopoética del espacio y los géneros marítimos, las representaciones convencionales del río y el mar y la negación de ambos (el tópico de la falta). Por otro, las series y las tradiciones que son el trasfondo del presente. No es solo que lo anterior no haya sido leído de manera articulada, el fundamento de la presencia del río-mar como ausencia que señalan Rivera (2002) y Duizeide (2010; 2017), sino que hay un hecho nuevo: los espacios y las prácticas que aparecían en segundo plano o de manera ocasional y fragmentaria pasan a ocupar un lugar privilegiado en un conjunto de textos del presente que coinciden en sus referencias, sus formas narrativas y las estrategias textuales con que replantean la relación de la literatura con el territorio y de la región con el mundo. Eso es el río-mar y sus modos de uso; las prácticas sociales que lo convierten en región y las literarias que lo ponen en el centro de un género que discute con el conjunto de la literatura.

El espacio de síntesis del mar con el Río de la Plata, que de por sí es un río como mar, es la unidad que organiza la región. El río-mar contradice la determinación geográfica y la tradición literaria que ubican el Plata en continuidad con el Paraná y los otros ríos de su cuenca porque cambia el recorte y el sentido del recorrido y del enfoque: privilegia la conexión sobre la división, el agua sobre la tierra, la desembocadura del río en el mar y la salida del interior como única región posible. La dirección de la continuidad del estuario está señalada en dos textos periféricos del *corpus*: es la que sigue el barco del mapa de *Tres*

muecas en mi carabina, incipit de la novela, de la región y del género, y la de Bautista en *El ojo y la flor*, de Claudia Aboaf. La ficcionalización de Juan Bautista Duizeide, que objetiva su proyecto de escritura, traza un recorrido completo por el espacio regional: del Delta del Paraná a la costa de Ensenada para seguir hacia Mar del Plata –que es puerto y mar, no ciudad balnearia. La definición del *corpus* según los cursos de agua no es una metáfora, como la que organiza la literatura en “corrientes” o las ramificaciones con que Viñas se sale de ellas – “meandros, lecho, afluentes y embocaduras” es la sección con que interviene sobre sí mismo en *Literatura argentina y política* (1995)–, sino un método para establecer el recorte: la selección de los textos en los que se produce la región que propone una salida al mar para la estructura fluvial del sistema.

La literatura del río-mar cuenta ese movimiento. Kanaka deja la orilla de la isla hacia el río que convierte en el mar navegable de la región: establece un comienzo del género con la reconceptualización del espacio y la apropiación de la *literature of the sea*. Al revés, Juan, de *En la orilla*; Lander, de *Tango del viejo marinero*, y los navegantes de Malvinas salen al mar sin pasar por el río, con lo que establecen el vínculo de la literatura del río-mar con los espacios marginales al centro –la ciudad balnearia, la Patagonia– y con el mar global –donde imaginariamente tienen lugar las aventuras, sean en islas desiertas, paradisíacas o en guerra. Los personajes de *La costa ciega* y *La casa de papel*, de Domínguez, van del Plata al mar por tierra; conectan el agua con los espacios de tierra adentro, aunque eludan la representación de los itinerarios. Si la continuidad entre el río y el mar define el eje de la región, estas fugas lo ramifican y expanden los límites del espacio literario. El mar siempre está hacia afuera. Sin embargo, se integra a la región como una frontera habitable que esta literatura abre para el sistema rioplatense.

La salida continúa el itinerario que sigue Anaconda en el cuento de Horacio Quiroga e invierte el que hace Horacio en *El río*, de Débora Mundani, dos textos que narran la construcción de la región fluvial a través del desplazamiento de sus personajes. En “El regreso de Anaconda”, los animales se desplazan por la cuenca del Paraná desde el Paranaíba, en Brasil, hasta la desembocadura en el Plata, donde el cuento marca el límite de la región con la violencia del espacio dominado por la humanidad. En la novela de Mundani, el protagonista navega río arriba en una porción menor, pero que está comprendida en la región

que traza Quiroga: del Delta al Alto Paraná, el recorrido señala la pertenencia de las islas a ese espacio “interior” que se inscribe como región en la literatura.

La diferencia en el trazado de sus itinerarios marca la relación de la literatura del río-mar con el regionalismo, al que se integra como desacuerdo y ampliación. Su espacio no es el de tierra adentro, sino mar afuera. La primera diferencia, entonces, es el recorte que define la región. La segunda, el uso, las prácticas que tienen lugar en el río-mar y forman parte de su construcción. La navegación al ras del agua de *Kanaka* y *Tres muescas en mi carabina* define dos posiciones en la región: la que retoma la tradición de las lanchas y balandras que salen del Delta al río-mar y la que inventa otras diferentes con objetos extraños, como el kayak que usa el río como un mar. Visto desde el agua, el movimiento no es de salida; la navegación es hacia el interior del espacio acuático, una región que se puede habitar. La importancia que varios de los textos estudiados le atribuyen a la intervención del agua en los espacios donde viven los personajes es parte de su invención. El río-mar ayuda a construir la tierra, la casa y la región en la Juncal de *Tres muescas en mi carabina*; destruye la tierra y la casa en la costa del mar de *La costa ciega* y *La casa de papel*; afecta la vida de todos los embarcados –incluso los sobrevivientes del capítulo 5 que casi no lo registran– y se vuelve casa del navegante nadador de *La canción del naufragio*.

La inversión del sentido de la inundación es la imagen más contundente con que la literatura del río-mar establece su posición en el regionalismo y en el sistema literario. El paisaje acuático no es tanto una intervención humana sobre el ambiente, sino el conjunto de imágenes que definen la participación de sus elementos en las formas de vida y en la historia de las personas; uno de los puntos en que el imaginario simbólico y las relaciones materiales colaboran de manera productiva. La naturaleza no es la fuente de la que se derivan significados; ni la fuerza con la que luchan o que se vuelve en contra de los seres humanos para cuestionar su intervención –como en el regionalismo fluvial de Rivera (2000) y la narrativa de la insurrección ambiental de Andermann (2018)–, sino uno de los participantes de la convergencia que produce la región, imaginada desde la relación con el agua que sostienen personajes clave como Enrique en *Tres muescas en mi carabina* y Martín Reyero en *La canción del naufragio*. Esta es la segunda intervención sobre el regionalismo: su definición como una literatura territorializada que establece un lugar de enunciación material desde el que produce el espacio, su lenguaje y su literatura.

El río-mar, región acuática habitable que se organiza en torno del trayecto del Plata al mar, resuelve la contradicción entre tradiciones literarias (*literature of the sea* y regionalismo; centro y periferia en términos regionales y globales), espacios terrestres y acuáticos y entre las dos orillas. Las costas, las islas, los barcos y el agua son espacios intermedios y al margen de las delimitaciones jurídicas que dividen las dos naciones. La región rioplatense no se refiere solo a la que representa o construye la ficción, sino a su contexto de producción y enunciación que, como las áreas culturales o comarcas definidas por Ángel Rama (1979; 2007), implica una historia y un sistema sociocultural. Por eso son rioplatenses los textos que se sitúan en otros espacios geográficos, como la novela de Tomás de Mattos, que transcurre entre la *nouvelle* de Melville y la costa del Pacífico; las de sobrevivientes, que navegan por aguas distantes o indefinidas, o las de Malvinas, que se ubican en un territorio que se pretende argentino, pero que es externo al área cultural rioplatense.

La región también es el contexto y el lugar enunciativo de esta investigación. Desde esta posición está definido el objeto, estructurado el *corpus*, seleccionado el marco teórico e ideadas las categorías que intervienen en los mismos debates de política literaria que el género. La literatura del río-mar, que define la especificidad regional y literaria de lo que se entendía solo como ausencia o importación, está construida con la teoría sobre *la literature of the sea*, la lectura de él que hace Duizeide como crítico, las perspectivas sobre la diferencia de la periferia (que incluyen a la par los aportes de Edward Said, Silviano Santiago, Ángel Rama y la antropofagia) y las estrategias que despliegan los textos del *corpus* para inventar un espacio y un género inexistentes.

Las categorías que usé para dar cuenta de esta creación y su proceso están formuladas de un modo semejante. Literatura territorializada, el nombre que le doy a la forma situada de escribir el espacio material que es propia del género, viene de Conti, pero recupera las múltiples revisiones del regionalismo (en la literatura de Saer, en su crítica, en lecturas contemporáneas de la tradición regional, como las que hacen Laura Demarúa y Hebe Molina) y la teoría del espacio de Michel de Certeau, que pone el énfasis en las prácticas que alteran las posiciones fijas. Región acuática, que se refiere a la transformación del agua en territorio literario y habitable, es una categoría que formulo desde la perspectiva corporal sobre el espacio y los estudios sobre la dimensión social y material del agua, pero tiene su origen, su

justificación y su ubicación en un recorte transversal a la región del río-mar, que es una zona de expansión para la literatura y la crítica.

La región y el género junto con el que se produce son el eje de una disputa territorial: por los espacios regionales y nacionales, por el modo en que ingresan a la literatura y por el dominio literario del mar que, como en el orden mundial, se atribuye a los anglosajones o se supone global y, por eso, indiferenciado. En la literatura rioplatense del río-mar, el Plata se vuelve mar, que se parece al desierto y a la pampa, según los viajeros ingleses y los románticos argentinos que establecen las representaciones que dominan el sistema literario; el regionalismo se desplaza del interior hacia afuera –que es el adentro de otro ámbito– sin pasar por el centro; la *literature of the sea*, que llega por mar, se interioriza –se incorpora, se regionaliza– en los espacios acuáticos de la región.

El género acuático que se escribe en el Río de la Plata en el comienzo del siglo XXI no solo reubica el espacio inventado por otros, sino que redefine la categoría en la que se incluye desde la variación geográfica y temporal. El proceso pasa de la “traducción distorsionada” o “particularizante”, que Weisman (2005) y Siskind (2013) definen, respectivamente, en la apropiación que hace Borges de la biblioteca inglesa, a la intervención en esa literatura a través de su transformación deliberada mediante su inserción y reescritura en un contexto diferente. El cambio de una operación a otra es previsible, no por el destino periférico de producción de diferencia, sino porque es la puesta en práctica rioplatense de la lógica interna de un género cuyos “marinos completos” tienen la virtud de la improvisación creativa o *jury rigging* que les permite hacer funcionar las apariciones inesperadas –fuera de lugar– en una situación particular, como cuando Kanaka, en Martín García, navega el kayak adaptado sucesivamente al mar y al río-mar. La actitud de estos marinos define el modo en que la literatura del río-mar irrumpe en la tradición central.

Su intervención en el sistema regional, por otro lado, aparece en dos escenas simétricas que establecen la relación de continuidad o contigüidad entre el río-mar y el territorio. En *El ojo y la flor*, Bautista completa el recorrido acuático con la salida hacia Mar del Plata. El momento de la decisión tiene lugar en “el umbral entre el río y el mar” (Aboaf, 2019: 238) de la desembocadura y responde a dos causas: el recuerdo de la infancia en la ciudad y la contraposición entre el paisaje del “mar brillante alzando olas suaves pero insubordinables” (239) y el río que se seca. En “Antes de antes”, el joven Gonzaga siente el

mismo llamado en la pampa inundada y transformada por el mar. No hay rememoración, sino aparición de algo nuevo: el barco en el que se reconoce “hijo extraviado del océano” (Duizeide, 2018: 148). El río-mar es el territorio de pertenencia que superpone el pasado y el futuro de los personajes y de la región: el hogar que descubren y conquistan al final del viaje y el origen al que vuelven para fundar lo diferente. Cerca, sobre o dentro de él, los navegantes narran sus prácticas con los recursos aprendidos en el oficio y en la literatura que asimilan sin reproducir. Aventureros en una *terra incognita* literaria, inventan, con sus itinerarios y su escritura, el río-mar de la región: el hogar de la literatura que construí en este recorrido desde sus orígenes –míticos e históricos– hasta el fin del viaje, que no es más que el punto de partida para imaginar otras formas (literarias) de habitarlo.

Referencias bibliográficas

Corpus

- Aguad, Susana (2015). *Los naufragos*. Buenos Aires: Paradiso.
- Albero, Danilo (2013). *Variaciones Turner*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Constant, Marcelo (2012). *Hombres de mar*. Buenos Aires: Emecé.
- Delgado Aparain, Mario (2015). *Tango del viejo marinero*. Montevideo: Seix Barral.
- de Mattos, Tomás (2008) [1996]. *La fragata de las máscaras*. Montevideo: Punto de lectura.
- Domínguez, Carlos María (1998) [1995]. *La mujer hablada. Historia de tres ciudades*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2002a). *Escritos en el agua*. Aventuras, personajes y misterios de Colonia y el Río de la Plata. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (2002b). *Tres muescas en mi carabina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2006). *El bastardo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2007a) [2004]. *La casa de papel*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- (2007b). *Las puertas de la tierra. La escena de acero de los puertos y los marinos uruguayos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (2009a). *Construcción de la noche. La vida de Onetti*. Montevideo: Cal y Canto.
- (2009b). *La costa ciega*. Buenos Aires: Random House.
- (2011) [1990]. *Bicicletas negras*. Montevideo: Irrupciones.
- (2014) [2005]. *Mares baldíos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Duizeide, Juan Bautista. (2004). *Kanaka*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2005). *En la orilla*. Ituzaingó: Maipue.
- (2009). *Contra la corriente*. Villa Elisa: Mil Botellas.
- (2010). *Crónicas con fondo de agua. Vidas secretas del Río de la Plata (Cuadernos de Sudestada n°5)*. Buenos Aires: Continente.
- (2011). *Confín*. La Plata: Turkestán.
- (2012). *Lejos del mar*. Buenos Aires: Continente.
- (2013). *Alrededor de Haroldo Conti (Cuadernos de Sudestada n°12)*. Lomas de Zamora: Sudestada.
- (2015). *La canción del naufragio*. La Plata: Club Hem.
- (2017). "Escrito sobre el agua". María Pia López y Juan Bautista Duizeide. *Desierto y nación 1: lenguas*. Buenos Aires: Caterva Editorial.

--- (2018). *Noche cerrada, mar abierto*. Buenos Aires: Leteo.

Kogan, Laura (2017). *Un barco*. Buenos Aires: Mansalva.

Komiseroff, Mariana (2015). *De este lado del charco*. Buenos Aires: Conejos.

Lorenz, Federico (2012). *Montoneros o la ballena blanca*. Buenos Aires: Tusquets.

Mairal, Pedro (2016). *La uruguaya*. Buenos Aires: Emecé.

Mattio, Juan (2016). *Tres veces luz*. Buenos Aires: Aquilina.

Paula, Romina (2016). *Acá todavía*. Buenos Aires: Entropía.

Ratto, Patricia (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Schierloh, Eric (2012). *Donde termina el desierto*. Buenos Aires: Bajo la luna.

Terranova, Juan (2017). *Puerto Belgrano*. Buenos Aires: Random House.

Trías, Fernanda (2015) [2014]. *La ciudad invencible*. Montevideo: HUM.

Otros textos literarios

Aboaf, Claudia (2019). *El ojo y la flor*. Buenos Aires: Alfagura.

Alberdi, Juan Bautista (2010a) [1851]. *El Edén. Especie de poema escrito en el mar. El gigante Amapolas y sus formidables enemigos y otros escritos literarios*. Buenos Aires. Emecé.

--- (2010b) [1841]. *Tobías o la cárcel a vela. El gigante Amapolas y otros relatos*. Buenos Aires: Eudeba.

Andrade, Oswald de (2001). “Manifiesto antropófago”. *Escritos antropófagos*. Laera, Alejandra y Gonzalo Moisés Aguilar (eds.). Buenos Aires: Corregidor.

Arlt, Roberto (2013). “Un viaje terrible”. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada.

Bioy Casares, Adolfo (1999) [1940]. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue.

Cohen, Marcelo (2011). *Gongue*. Buenos Aires: Interzona.

Conrad, Joseph (1924). “Geography and some explorers”. En *The National Geographic Magazine*. Vol. XLV, N°3 (241-356). Disponible en: <http://www.conradfirst.net/view/image-id=17390.html>

--- (2002) [1900]. *Lord Jim, a Tale*. Hertfordshire: Wordsworth.

Conti, Haroldo (1974). “Compartir las luchas del pueblo”. *Crisis*. N°16 (40-44).

--- (1976). “Tristezas del vino de la costa o la parva muerte de la isla Paulino”. *Crisis* n°36 (51-57).

- (2006) [1975]. *Mascaró, el cazador americano*. Buenos Aires: Emecé.
- (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Cortázar, Julio (2011). “La isla a mediodía”. En *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Crisis*. N°29, 30, 31, 33.
- Echeverría, Esteban (1972). *El peregrinaje de Gualpo*. En *Obras completas de Esteban Echeverría*. Juan María Gutiérrez (ed.). Buenos Aires: Antonio Zamora.
- Gamerro, Carlos (2012). *Las islas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gandolfo, Elvio (1993). *Boomerang*. Buenos Aires: Planeta.
- Godoy, Carlos (2014). *La construcción*. Buenos Aires: Momofuku.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Colección Archivos, 1988.
- Holmberg, Eduardo L. (1994). *Olimpio Pitango de Monalia*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- López, Vicente Fidel (2001). *La novia del hereje o la Inquisición de Lima*. Buenos Aires, Emecé.
- Mármol, José (1955) [1855]. *Amalia*. Buenos Aires: Estrada.
- Martel, Julián (1981) [1890]. *La Bolsa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Martini, Juan (2004). *Colonia*. Buenos Aires: Norma.
- Melville, Herman (2002) [1850]. *Moby-Dick, or the whale*. Hertfordshire: Wordsworth.
- (2007). *Tres conferencias*. Buenos Aires: Barba de Abejas.
- Moret, Natalia (2012). *Un publicista en apuros*. Buenos Aires: Mondadori.
- Moyano, Daniel (2006) [1982]. *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Gárgola.
- Onetti, Juan Carlos (1968) [1941]. *Tierra de nadie*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (1971) [1950]. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2007) [1961]. *El astillero*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Peri Rossi, Cristina (1984). *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- Piglia, Ricardo (2012) [1992]. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Anagrama.
- Quiroga, Horacio (1997) [1917]. “Los buques suicidantes”. En *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Losada.
- Russo, Sebastián (2018). *La parva muerte o la memoria de los otros*. Buenos Aires: Milena Caserola.

- Saer, Juan José (1991). *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza.
- (2001). “Discusión sobre el término zona”. En *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2006) [1983]. *El entenado*. Buenos Aires: Booket.
- Sánchez, Matilde (1999). “Canelones, ‘94”. En *La canción de las ciudades*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2004) [1993] *El Dock*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (1981) [1851]. *Viajes*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- (2011a) [1850]. *Argirópolis*. Buenos Aires: Emecé.
- (2011b). *El Carapachay*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sastre, Marcos (1938) [1958]. *El Tempe argentino: impresiones y cuadros del Paraná*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.
- Walsh, Rodolfo (2007a). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: de la Flor.
- (2007b). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Bibliografía general

- Abraham, Carlos (2017). *La editorial Acme: el sabor de la aventura*. Temperley: Tren en Movimiento.
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aínsa, Fernando (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- (2007). “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.
- (2008). *Espacios de la memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- (2014). “Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana”. *Iberoamericana*. Vol XIV, N°54 (111-126).

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alder, Emily (2016). "Dracula's Gothic Ship". *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. N°15. Disponible en: <https://irishgothic horror.files.wordpress.com/2017/08/issue15-emilyalder-draculasgothicship.pdf>
- Aleman Bay, Carmen, et.al. (eds.) (2001). *La isla posible*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-posible--0/>.
- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri (2001). *El paisaje como cifra de la armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Alonso García, Ana (2004). "Ciudades como islas. La insularidad como estructura topográfica en las ciudades imaginarias de Julio Verne". En José María Frade (coord.). *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. La Laguna, Tenerife: Universidad de La Laguna, pp. 45-62.
- Alonso, Mercedes (2012). "Márgenes del espacio/márgenes de la literatura: crónicas en el Río de la Plata". *Actas VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Teresa Basile y Enrique Foffani (dir.). La Plata: Orbis Tertius. Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1562/ev.1562.pdf
- (2016). "El entenado de Juan José Saer: viaje antropófago al relato de Hans Staden". En María Juliana Gandini, et al. *Prismas de la experiencia moderna. Europa, el mundo ultramarino y sus representaciones entre los siglos XVI y XVIII. Homenaje a Rogelio C. Paredes*. Buenos Aires: EUFyL.
- (2017). "La casa en la playa: la costa como frontera". *452°F*. N°16 (77-93). Disponible en: <http://www.452f.com/index.php/alonso/>
- (2020). "Formas de vida después del fin en *El ojo y la flor* de Claudia Aboaf y *Donde termina el desierto* de Eric Schierloh". *Estudios de Teoría Literaria*. Vol.9, N°9. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4130/0>
- Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

- Altamirano, Carlos (1997). "El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*". En Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Altman, Rick (2000). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi (1984). "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del 60". *Punto de Vista*. N°22 (27-30).
- Amante, Adriana (2010a). "De mares, tempestades y revoluciones: memorias topográficas de argentinos en viaje a Europa". En Jean-Philippe Bernabé, Lindsey Cordery, Beatriz Vegh (coords.). *Los viajeros y el Río de la Plata: un siglo de escritura*. Montevideo: Linardi y Risso (92-103).
- (2010b). *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2018). "Vistas y luces en el Río de la Plata durante el Sitio de Montevideo". *Cuadernos LIRICO*, N°18. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/lirico.5906>
- Amar Sánchez, Ana María (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: de la Flor.
- Andermann, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2008). "Paisaje: imagen, entorno, ensamble". *Orbis Tertius*, Vol. XIII, N°14. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf
- (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Jon (2014a). "Merging with the Medium? Knowing the Place of the Surfed Wave". En Jon Anderson y Kimberley Peters. *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*. Surrey, England: Ashgate.
- (2014b). "What I Talk about when I Talk about Kayaking". En Jon Anderson y Kimberley Peters. *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*. Surrey, England: Ashgate.
- Ansolabehere, Pablo Javier (2014). "Reescrituras del terror". *Cuadernos LIRICO*. N°10. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/lirico.1705>

- (2018). "Apuntes sobre el terror argentino". *Estudios de Teoría Literaria*. Vol. 7, N°13 (3-6). Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2578>
- Ashcroft, Bill; Gareth Griffiths; Helen Tiffin (2004). *The Empire Writes Back. Theory and practice in postcolonial literatures*. London: Taylor & Francis e-library.
- Auden, W. H. (1967). *The Enchafèd Flood or, The Romantic Iconography of the Sea*. New York: Vintage Books.
- Auerbach, Eric (2014) [1942]. *Mimesis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc (2000) [1992]. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gaston (1978) [1942]. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2000) [1957]. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl (1989). "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balderston, Daniel (1985). *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2000). "Gauchos y gaúchos. Excursiones a la frontera uruguayo-brasileira". En *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos. pp. 77-93.
- Baltar, Rosalía (2018). "De la comunidad a lo lejos. Narrativas contemporáneas en situación de playa". *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Virginia P. Forace y María Pía Pasetti (comp.). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Barrenechea, Ana María (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, N° 80 (391-403).
- Barthes, Roland (1999). "Nautilus y el barco ebrio". En *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Batticuore, Graciela, Loreley El Jaber y Alejandra Laera (2008). "Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera". En *Fronteras escritas: cruces, desvíos y paisajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bender, Ben (1984). "*Far Tortuga and American Sea Fiction since Moby Dick*". *American Literature*. Vol.56, N°2 (227-248). DOI: <https://doi.org/10.2307/2925755>

- (1987). *Sea Brothers. The Tradition of American Sea Fiction from Moby Dick to the Present*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (2019). "The View from Aloft in Sea Narrative from the Last Years of Sail". *The Nautilus*. N°10 (73-89). Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/340284532_The_View_from_Aloft_in_Sea_Narratives_from_the_Last_Years_of_Sail
- Benedetti, Alejandro (2009). "Los usos de la categoría región en el pensamiento geográfico argentino". *Scripta Nova*. Vol. XIII, N° 286. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-286.htm>
- Benjamin, Walter (2001) [1936]. "El narrador". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. pp. 111-134.
- Benveniste, Emile (1983). "Phílos". En *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus.
- Berlanga, Ángel (2006). "Los testimonios de un largo viaje". *Página 12. Cultura & Espectáculos*, domingo 2 de julio. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-3006-2006-07-02.html>
- Blanco, Oscar; Adriana Imperatore y Martín Kohan (1993-1994). "Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar". *Revista Espacios*. N° 13 (82-86).
- Blum, Hester (2010). "The Prospect of Oceanic Studies". *PMLA*. Vol. 125, N° 3 (670-677). DOI: 10.1632/pmla.2010.125.3.670
- Blum, Hester (2011). "Melville and the novel of the sea". En Leonard Cassuto (ed.). *The Cambridge History of the American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonato, Rolando Javier (2020). *Literatura y biopolítica. El Río de la Plata como lecho mortuorio (1980/2007)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Borges, Jorge Luis (2009). "Facundo". En *Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé.
- (2010a). "Kafka y sus precursores". En *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- (2010b). "El escritor argentino y la tradición", "La poesía gauchesca", "La biblioteca de Babel". En *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- Borthagaray, Juan Manuel (comp.) (2002). *El Río de la Plata como territorio*. Buenos Aires: Infinito.

- Bourdieu, Pierre (2002) [1966]. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Braudel, Fernand (1987) [1949]. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brown, Mike y Barbara Humberstone (2015). *Seascapes: shaped by the sea*. Oxon: Routledge.
- Buksdorf, Daniela (2015). “La reescritura como herramienta de respuesta literaria”. *La Palabra*. N°27 (95-106). Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302015000200006&lng=en&nrm=iso
- Bulson, Eric (2007). *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination.1850-2000*. New York: Routledge-Taylor & Francis Group.
- Burucúa, José Emilio (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires: Eudeba.
- Calderón le Joliff, Tatiana y Juan Manuel Fierro Bustos (2013). “Robinson, Rousseau, y Rodríguez: el naufrago de la utopía latinoamericana en *La isla de Robinson* de Arturo Uslar Pietri”. *Revista Chilena de Literatura*, N°83 (5-34). Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/26975>.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Norma.
- Calvino, Ítalo (2015). “El viandante en el mapa”. En *Colección de arena*. Madrid: Siruela.
- Campos, Haroldo de (1982). “De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña”. *Vuelta*, N°68 (12-19).
- Carapachay o la guerrilla del junco*. N°1-6 (2015-2017). Disponible en: <https://revistacarapachay.com/>
- Casarino, Cesare (2002). *Modernity at Sea. Melville, Marx, Conrad in Crisis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Castagnet, Martín Felipe (2015). “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”. *Cuadernos LIRICO*. N°13. DOI: 10.4000/lirico.2160
- Castromán, Esteban (2018). “Cómo desmantelar un barco”. *Eterna Cadencia blog*. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/como-desmantelar-un-barco.html>

- Chiaramonte, José Carlos (2008). “Sobre el uso historiográfico del concepto de región”. En *Estudios Sociales*. Año XVIII, N°35 (7-21). DOI: 10.14409/es.v35i1.2623
- Chartier, Roger (2006). “El texto y el tejido. Anzoletto y Filomela”. En *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz.
- Cheadle, Norman (2009). “Figurations of Islandness in Argentine culture and literature: Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal and César Aira”. *Island Studies Journal*. Vol. 4, N°2 (203-224). Disponible en: <https://www.islandstudies.ca/sites/vre2.upei.ca.islandstudies.ca/files/ISJ-4-2-2009-Cheadle.pdf>
- Chejfec, Sergio (2005). “La parte por el todo. Alegato oriental”. En *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma. pp. 35-42.
- Cohen Imach, Victoria (1995). “La otra Argentina en Crisis”. En AA.VV. *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Cohen, Margaret (2003). “Traveling Genres”. *New Literary History*. Vol. 34, N°3 (481-499). DOI:10.1353/nlh.2003.0040.
- (2006). “The Chronotopes of the sea”. En Franco Moretti (ed.). *The Novel. Vol. 2. Forms and Themes*. Princeton: Princeton University Press.
- (2010). *The Novel and the Sea*. Princeton: Princeton University Press.
- (2014). “Denotation in Alien Environment: the Underwater Je Ne Sai Quoi”. *Representations*. Vol. 125, N° 1 (103-126). DOI: 10.1525/rep.2014.125.1.103
- (2017). “The gothic imagination: from castle to shipwreck”. Conferencia. Georgia Tech. Disponible en: https://mediaspace.gatech.edu/media/2_arch_cohen/1_bz95lnht
- y Killian Quigley (eds.) (2019). *The Aesthetics of the Undersea*. New York: Routledge.
- Colección Robin Hood: aventuras amarillas*. La Plata: Grupo La Grieta, 2014. Disponible en: https://issuu.com/lucasgagliardi/docs/coleccion_robin_hood_-_aventuras_a_dafce61342dd6b
- Connery, Christopher (2006). “There was no more sea”. The supersession of the ocean, from the bible to cyberspace”. *Journal of Historical Geography* 32 (494-511). DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2005.10.005>
- (2010). “Sea Power”. En *PMLA*. Vol.125, N°3 (685-692).

- Contreras, Sandra (2010). "En torno de las lecturas del presente". En Alberto Giordano (comp.). *Cuadernos del seminario I: los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura de la Argentina.
- Corbin, Alain (1989). *O território do vazío. A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2018). "Reflexiones sobre el agua dulce, el agua salada y su historia". *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: 10.4000/lirico.4600
- Croce, Marcela (2015a). *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada*. Buenos Aires: Interzona.
- (2015b). "Secretos de los hombres de mar: Benito Cereno desafiado por Tomás de Mattos". *Huellas de EE.UU. Estudios y debates desde América Latina*. N°9 (98-109). Disponible en: https://issuu.com/val_carbone/docs/n_9_fullversion_oct2015/3
- (2018). *Latinoamérica, ese esquivo objeto de la teoría*. Buenos Aires: Teseo.
- Crosa, Zuleika (2013). "Uruguayos en Argentina: proceso inmigratorio e identidades". *Avá*. N°23. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942013000200007
- Culler, Jonathan (1981). "Semiotics of Tourism". *American Journal of Semiotics*. Vol. 1, N°1/2 (127-140). DOI: 10.5840/ajs198111/25
- Cusack, Tricia (ed.) (2016). *Framing the Ocean, 1700 to the Present. Envisaging the Sea as Social Space*. New York: Routledge.
- Dautel, Katrin y Kathrin Schödel (2017). "Island fictions and metaphors in contemporary literature". *Island Studies Journal*. Vol.12, N°2 (229-238). DOI: [10.24043/isj.40](https://doi.org/10.24043/isj.40)
- De Certeau, Michel (2000) [1986]. "Writing the Sea: Jules Verne". En *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota.
- (2007) [1990]. "Relatos de espacio". En *La invención de lo cotidiano. V.1: Artes de hacer*. México: Iberoamericana.
- De Diego, Estrella (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela.
- De Diego, José Luis (1998). "La novela de aprendizaje en Argentina. 1era parte". En *Orbis Tertius*. Año 3, N°6. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv03n06a01/3967>>

- (2009). “Bibliotecas en la literatura”. *Boletín electrónico ABGRA*. Año 3, N°1 (394-409). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1191/ev.1191.pdf
- Deleuze, Gilles (2005). “Causas y razones de las islas desiertas”. En *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, Segio, et.al. (2017). *El horizonte fluvial: coloquio en el país del sauce*. Paraná: EDUNER.
- Demaría, Laura (1999). *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la Generación del '37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2019). “Leer por el lado de Chivilcoy: la des-composición de Hernán Ronsino en el pueblo de Sarmiento”. *Cuadernos LIRICO*. N°20. DOI: 10.4000/lirico.8488
- Devés Valdés, Eduardo (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la construcción de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Di Virgilio, María Mercedes (2018). “Buenos Aires y la ribera: Continuidades y cambios de una relación esquivada”. *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: 10.4000/lirico.5646
- Domínguez, Elena (2008). “Una vez más, el río. Utopía y realidad”. María Inés Saavedra (ed). *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público, 1900-1930*. Buenos Aires: Vestales. pp. 57-93.
- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Drucaroff, Elsa (1998). “Operación Arlt: el escritor que entró por la ventana”. En *Arlt: profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos.
- (2000). “Introducción. La narración gana la partida”. En *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11: La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (dir. vol.), Noé Jitrik (dir.). Buenos Aires: Emecé.
- (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- (2015). “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilbarbarie”. XXVII Jornadas de Investigadores del ILH, FFyL, UBA. Disponible en:

- http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drukaroff%2C%20Elsa_1.pdf.
- Eco, Umberto (2005). “Lo sublime”. En *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, pp. 275-297.
- El Jaber, Loreley (2011). *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Falcón, Rosa (2018). *Robinson y la isla infinita. Lecturas de un mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fara, Catalina V. (2015). “Miradas sobre el agua. Recorridos de la modernidad en las imágenes de Buenos Aires desde el Río de la Plata: 1910-1936”. *19&20*. Vol. X, N°2. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/cvf.htm>
- Farmer, J. Doyne (2005). “The evolution of adventure in literature and life or, will there ever be a good adventure novel about an astronaut?”. Conferencia. Stanford’s Center for the Study of the Novel. Disponible en: <http://tuvalu.santafe.edu/~jdf/papers/adventure4.pdf>
- Fernández, Javier (1993). “De Valparaíso a Chile”. En Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África y América*. Buenos Aires: Archivos-FCE. pp. 635-638.
- Ferrari, Alejandro (2020). “‘Sostenerme en medio del pampero escrutando el mar’. Aguas y naves en los escritos metafísicos de Alejandro Paternain”. *Cuarenta naipes* N°2 (67-86). Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/4229/4192>
- Ferrero, Adrián (2018). “Juan Bautista Duizeide: de proa a una literatura coherente”. *La Perinola*.
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fit, Rocío (2019). “Formas de la memoria inofensiva. Una lectura de la literatura de hijos”. En *Orbis Tertius*. Vol. XXIV, N°30. DOI: [10.24215/18517811e125](https://doi.org/10.24215/18517811e125)
- Fleisner, Emilio (1971). *La narrativa urbana rioplatense posterior a 1955. Modos de relación con la realidad histórico-social*. Tesis. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1198>
- Foffani, Enrique (2012). “Saer y Onetti: algunas reflexiones sobre las sagas narrativas”. En Teresa Basile y Enrique Foffani (comps.). *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay.

- y Adriana Mancini (2000). “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”. En *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 11: La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (dir. vol.), Noé Jitrik (dir.). Buenos Aires: Emecé. pp.261-291.
- Ford, Aníbal (1987). “Walsh: la reconstrucción de los hechos”. En *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur.
- (2005) [1972]. “En torno al regionalismo”. En *30 años después. 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de la época*. La Plata: UNLP.
- Foucault, Michel (1968). “La proto-fábula”. En AA.VV. *Verne: un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foulke, Robert (2002). *The Sea Voyage Narrative*. New York: Routledge.
- Gamerro, Carlos (2006). “14 de junio, 1982”, “Para una reformulación del género policial argentino”. En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- (2010). “Tierra de la memoria”. *Radar Libros*. Domingo 11 de abril. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>
- (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García, José Mariano (2003). “Tres islas: reinención de utopías en Holmberg, Bioy Casares y Aira”. *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios*. FFyL, UCA. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/tres-islas-reinencion.pdf>
- García Redondo, José María (2012). “Sailscapes. La construcción del paisaje del océano Pacífico en el *Giro del Mondo* de Gemelli Carreri”. *Anuario de Estudios Americanistas*. Vol.69, N°1 (253-275). DOI: 10.3989/aeamer.2012.1.10
- Gargiulo, Salvador, et.al. (2018). *Islario fantástico argentino. Discurso sobre las islas reales e imaginarias del territorio argentino*. Buenos Aires: Winograd-Siwa.
- Garramuño, Florencia (1997). *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gasel, Alejandro Fabián (2012). *De cuerpos y territorios. Itinerarios de la Patagonia Austral en la narrativa argentina reciente (1982-2008)*. Tesis doctoral. Dir.: Miguel Dalmaroni.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.305/te.305.pdf>

Gatti Riccardi, Giuseppe (2013). *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural oriental*. París: BoD.

Gentilezza, Laura (2018). “Imagen y figura: del río a la orilla en el proyecto de Hernán Ronsino”. *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: 10.4000/lirico.6058

Gerassi-Navarro, Nina (1999). *Pirate Novels. Fictions of Nation Building in Spanish America*. Durham and London: Duke University Press.

Giardinelli, Mempo (1991). “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”. En Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comps.). *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gidman, Jill B. (ed.) (2001). *Encyclopedia of American Literature of the Sea and Great Lakes*. Connecticut: Greenwood Press.

Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Ginzburg, Carlo (2006). “Ninguna isla es una isla”. *Historia, antropología y fuentes orales*. N°35 (5-20).

Gnutzmann, Rita (2007). “Rasgos posmodernos en *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos”. *Arrabal*. N°5-6 (261-272). Disponible en: <http://hdl.handle.net/10459.1/45517>

González Álvarez, José Manuel (2005). “Máscaras a la deriva: acerca de la narrativa de Tomás de Mattos”. *Iberoamericana*. Año 5, N°18 (63-73). Disponible en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/990>

Gorelik, Adrián (2012). “La metáfora y el prototipo. Figuras de lo urbano en el imaginario sarmientino”. En *Estudios sociales*. N°42 (157-170). DOI: 10.14409/es.v42i1

--- (2013). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gramuglio, María Teresa (2002). “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de Vista*. N°74.

- Gramuglio, María Teresa (2004). "El lugar de Juan José Saer". En Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA. *Ficciones argentinas: antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Graziadei, Daniel et.al. (2017). "On sensing island spaces and the spatial practice of island making: introducing island poetics, part 1", "Island metapoetics and beyond: introducing island poetics, part II". *Island Studies Journal*. Vol.12, N°2 (239-266). DOI: [10.24043/isj.28](https://doi.org/10.24043/isj.28)
- Green, Martin (1979). *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. Nueva York: Basic Books.
- Guerrero, Juan Carlos (2010). *La literatura en las cartografías regionales del Cono Sur*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Guillén, Claudio (1992). "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Antonio Vilanova Andreu (coord.). Vol. 1 (77-102). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_010.pdf
- Hamblin, Robert (2008). "Faulkner's Map of Yoknapatawpha: The End of *Absalom, Absalom!*". En *Center for Faulkner Studies*, Southern Missouri State University. Disponible en: <https://semo.edu/cfs/teaching/4817.html>>
- Harley, J.B (1989). "Deconstructing the map". *Cartographica*. Vol. 26, N°2 (1-20). Disponible en: <http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008>
- Heffes, Gisela (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2013). "Introducción". En Heffes, Gisela (ed.). *Utopías urbanas. Geopolítica del deseo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Heredia, Pablo (1994). *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea*. Córdoba: Argos.
- Hokanson, Alison (2016). *Turner's Whaling Pictures*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Houde, Carolina (2015). "La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa e *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez". *Valenciana*. Vol.8, N°16. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382015000200101

Hynes, Samuel (1995). "The man who was there". *The Sewanee Review*. Vol. 103, N°3 (394-413).

Irigoyen, Emilio (2006). "Follow to your leader: hispanofonía y política en *Moby Dick* y 'Benito Cereno'". En Lindsey Cordery y Beatriz Vegh. *Conrad y Melville: imaginarios y Américas. Reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Linardi & Risso, pp. 107-120.

Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.

James, C. L. R. (1985). *Mariners, Renegades & Castaways. The Sotry of Herman Melville and the World we Live in*. New York: Allison & Busby.

Jameson, Fredric (1986). "Romance and Reification. Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad". En *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*. London: Cornell.

--- (2020). "Time and the Sea". *London Review of Books*. Vol. 42, N°8. Disponible en: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n08/fredric-jameson/time-and-the-sea>

Joaquín Torres-García *Catalogue Raisonné*. Cecilia de Torres (dir.). Disponible en: <http://www.torresgarcia.com/>

Kohan, Martín (2002). "Partir sin partir del todo". *Revista Todavía*. N°1 (46-48). Disponible en: <http://www.revistatodavia.com.ar/>

---(2006). "A salvo de Malvinas". *Bazar Americano*. Agosto-noviembre. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286&pdf=si>

--- (2013). "Un cuento de fantasmas". *Revista Landa*. Vol. 2, N°1 (375-380). Disponible en: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n1/Rese%C3%B1a%20por%20MKohan-%20revisaduxx.pdf>

Laera, Alejandra (2016). *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera (1996). *Asesinos de papel. Ensayo sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Larsen, Svend Erik (2012). "Sea, identity and literature". En *1616: Anuario de Literatura Comparada*. N°2 (171-188). Disponible en: http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/viewFile/9485/979

6

- Lewis-Jones, Huw y Brian Sibley (2018). "In Fabled Lands. Literary Geographies". En Lewis-Jones, Huw (ed.). *The Writer's Map. An Atlas of Imaginary Lands*. London: Thames & Hudson, pp. 38-77.
- Linhard, Tabea Alexa (2009). "Hacia una poética del naufragio: melancolía y estudios transatlánticos". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXV, N° 228 (819-839). Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6609>
- Link, Daniel (2017). *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Linton, James (2006). *What is Water? The History and Crisis of a Modern Abstraction*. Tesis. Department of Geography and Environmental Studies, Carleton University. DOI: 10.22215/etd/2007-06482
- Livon-Grosman, Ernesto (2003). *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lois, Carla (2009). "Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en la nueva cultura visual". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Vol. XIII, N°298. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/1604>
- (2013). "Isla vs. Continente. Un ensayo de historia conceptual". *Revista de Geografía Norte Grande*. N°54 (85-107). DOI: 10.4067/S0718-34022013000100006
- (2018). *Terrae incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lojo, María Rosa (2012). "Malvinas, un relato inconcluso". *ADN La Nación*, 13/07. Disponible en: <http://www.edhasa.com.ar/nota.php?notaid=366&t=Malvinas%2C+un+relato+inconcluso>
- Lorenzo Alcalá, May (1997). *Islario. Viajes reales e imaginarios por la América del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lucifora, María Clara (2020). *Máscaras autorales: análisis de autopoéticas*. Mar del Plata: Eudem.
- Ludmer, Josefina (2009). "Contar el cuento". En *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Maccioni, Franca (2016). “En el umbral de las voces anfibias: el imaginario acuático en la poesía argentina contemporánea”. *Anclajes*. Vol. 20, N°2. DOI: [10.19137/anclajes-2016-2023](https://doi.org/10.19137/anclajes-2016-2023)
- Maíz, Claudio (2011). “Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y el modernismo”. En *Cuadernos del CILHA*. Vol.12, N°14 (75-91). Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/1817/Resumenes/Resumen_181721529004_1.pdf
- Maíz, Claudio y Álvaro Fernández Bravo (comps.) (2009). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Malosetti Costa, Laura (2005). “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”. En Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (eds.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- y Marta Penhos (1991). “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”. En *Ciudad-campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: CAIA.
- Manguel, Alberto (2007). *La biblioteca de noche*. Bogotá: Norma.
- Martínez Zuccardi, Soledad (2020). “Novelar Tucumán (Elvira Orphée, Hugo Foguet)”. *Anclajes*. Vol. XXIV, N° 3 (205-222). DOI: 10.19137/anclajes-2020-24313.
- Martínez, Carolina (2017). “El impacto del Nuevo Mundo en la invención de *Utopía* de Tomás Moro”. *Nómadas*. N°47 (137-151). DOI: 10.30578/nomadas.n47a8
- Mathieson, Charlotte (ed.) (2016). *Sea Narratives. Cultural Responses to the Sea, 1600-Present*. London: Palgrave Macmillan.
- Mattio, Juan (2017). “¿Hay vida en la ciencia ficción argentina?”. *Revista Sonámbula*. Disponible en: <https://sonambula.com.ar/hay-vida-en-la-ciencia-ficcion-argentina/>
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1972*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miller, Karina (2019). “Una tormenta desde el paraíso. El post-desierto en la escritura argentina del presente”. 9pp. Trabajo presentado en LASA 2019. 24 al 28 de mayo de 2019.
- Mitchell, W.J.T (2002). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

- Moguillansky, Marina (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Molina, Hebe Beatriz (1998). “Edición crítica de la oda ‘Al Paraná’ de Lavardén”. En *Incipit*. Vol. XVIII (159-186). Disponible en: <http://www.iibicrit-conicet.gov.ar/ojs/index.php/incipit/article/view/158>
- Molina, Hebe Beatriz y Fabiana Varela (2018). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: UNCu. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11489/regionalismo-literario-molina-et-al.pdf
- Molloy, Sylvia (1979). “El relato como mercancía. *Los adioses* de Juan Carlos Onetti”. En *Hispanamérica*. Vol. 8, N° 23-24 (5-18).
- (2018). “‘Añoro patria’: Jorge Luis Borges y Xul Solar”. *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.5603>.
- Monks, Sarah (2013). “‘Suffer a Sea-Change’: Turner, Painting, Drowning”. En *The Art of the Sublime*. Nigel Llewellyn y Christine Riding, (eds.). Tate Research Publication. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sarah-monks-suffer-a-sea-change-turner-painting-drowning-r1136832>
- Montaldo, Graciela (1993). *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Monteleone, Jorge (1998). *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Montesdeoca Medina, Juan Manuel (2001). “Del enciclopedismo grecolatino a los islarios humanistas. Breve historia de un género”. *Revista de Filología*. N°19 (229-253). Disponible en: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21793>
- Moretti, Franco (2015). “La novela: historia y teoría” “Conjeturas sobre la literatura mundial”. En *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Negrón, María (2012). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Oeyen, Annelies (2014). “Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXX, N°247 (631-652). DOI: [10.5195/reviberoamer.2014.7171](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7171)
- Ortega, Julio (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Paasi, Anssi (1991). "Deconstructing regions: notes on the scales of spatial life". *Environment and Planning*. Vol. 23 (239-256). DOI: 10.1068/a230239
- (2002) "Place and region: regional worlds and words". *Progress in Human Geography*. Vol. 26, N°6 (802-811). DOI: 10.1191/0309132502ph404pr
- Palti, Elías J. (2007). "Lugares y no lugares de las ideas en América Latina". En *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI. pp. 259-368.
- Paredes, Rogelio C. (2004). "La experiencia urbana: identidad, destino y anonimato en Defoe". En *Pasaporte a la utopía. Literatura, individuo y modernidad en Europa (1680-1780)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Parry, John Horace (1989). *El descubrimiento del mar*. Barcelona: Crítica.
- Pastoriza, Elisa (ed.) (2002). *Las puertas del mar: consumo, ocio y política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar*. Buenos Aires: Biblos.
- Pastormerlo, Sergio (1996). "Don Segundo Sombra: un campo sin cangrejales". *Orbis Tertius*. Vol.1, N°2-3 (89-100). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2484/pr.2484.pdf
- Peck, John (2001). *Maritime Fictions: Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*. New York: Palgrave.
- Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines de siglo XVIII*. Siglo XXI.
- (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Perilli, Carmen (2013). "Metáforas del archivo en la narrativa latinoamericana". *Revista Pilquen*. Vol.16, N°2. Disponible en: <http://revelo.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/1459>
- (2014a). "De la Biblioteca de Babel a la casa de papel". *Cuadernos de Literatura*. Vol. XVIII, N°36 (281-295). DOI: [10.11144/Javeriana.CL18-36.bbcp](https://doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.bbcp)
- (2014b). *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010*. Buenos Aires: Corregidor.
- Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue. pp. 181-183.

- Perrone-Moisés, Leyla (1998). *Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Philbrick, Thomas (1961). *James Fenimore Cooper and the Development of American Sea Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1989). “Cooper and the Literary Discovery of the Sea”. En George A. Test (ed.). *James Fenimore Cooper: His Country and his Art. Papers from the Bicentennial Conference*. New York: State University College of New York. Disponible en: <https://jfccoopersociety.org/articles/SUNY/1989SUNY-PHILBRICK.HTML>
- Pickenhayn, Jorge Amancio (2000). “Trama geográfica en las utopías de Sarmiento”. *Scripta Nova*. N° 62. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-62.htm>
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- (2003). “Lo negro del policial”. En Daniel Link (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La marca.
- (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pintado Pico, Félix (2014). “Contribución a la bibliografía sobre la imagen de las bibliotecas en la literatura”. En *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*. N°10 (91-199). Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/cartas/id/184/filename/204.pdf>
- Pizarro, Ana (2005). “Imaginario y discurso: la amazonía”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. XXXI, N° 61 (59-74). Disponible en: <http://www.amazonia.bo/administrador/imgnoticia/discurso.pdf>
- Premat, Julio (1990). “El navío de Moyano: tema y variaciones”. *América: Cahiers du CRICCAL*. N°7 (213-220). DOI: 10.3406/ameri.1990.1030
- (2009). *Héroe sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- (2018). “Comenzar en las ruinas. Hernán Ronsino”. *Badebec*. Vol.7, N°14 (164-189). Disponible en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/159>

- Prieto, Adolfo (1973). "El Paraná y su expresión literaria". En *Paraná, el pariente del mar*. Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.
- (2003) [1996]. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2014). "Subdesarrollo y regionalismo. La literatura regional". En *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Prieto, Martín (1999). "Escrituras en la 'zona'". En *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. vol). Noé Jitrik (ed.). Buenos Aires: Emecé.
- Quintana, Isabel (2011). "Literatura, utopía y memoria". *XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Quintana%2C%20Isabel.pdf>
- Raisz, Erwin (1948). *General Cartography*. London: McGraw Hill.
- Rama, Ángel (1973). "Origen de un novelista y de una generación literaria". En Juan Carlos Onetti. *El pozo*. Montevideo: Arca.
- (1975). "Juan Carlos Onetti". En *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Barcelona: Planeta.
- (1979). "Argentina: crisis de una cultura sistemática". *Punto de vista* n°9 (3-10).
- (1986). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- (1994). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL.
- (1998). "La riesgosa navegación del escritor exiliado". En *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca.
- (2004) [1984]. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar.
- (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

- Reis, Piri (1525). *Book of Navigation*. Baltimore: Walters Art Museum. Disponible en: <https://art.thewalters.org/detail/19195/book-on-navigation-2/>
- Riding, Christine (2013). "Shipwreck, Self-Preservation and the Sublime". En *The Art of the Sublime*. Nigel Llewellyn y Christine Riding, (eds.). Tate Research Publication. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>
- Rivera, Jorge B. (1974). "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40". En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós.
- (2000). "Sudeste de Conti en sus contextos y linajes". En Haroldo Conti. *Sudeste/ Ligados*. Eduardo Romano (ed.) Madrid: Archivos-ALLCA XX.
- Rivero, Elizabeth G. (2012). *Espacio y nación en la narrativa uruguaya de las posdictadura (1985-2005)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Jimena N. (2018). *Escribir desde el océano. La navegación de Hernando de Alarcón y otras retóricas del andar por el Nuevo Mundo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Rojas, Ricardo (1948). *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*. Buenos Aires: Losada.
- Rolle, Carolina (2010). "El regionalismo urbano en la literatura bonaerense del Siglo XXI". *El hilo de la fábula*. Año 8, N°10 (27-36). DOI [10.14409/hf.v1i10.1944](https://doi.org/10.14409/hf.v1i10.1944).
- (2018). *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Romano, Eduardo (1991). *Literatura/ Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos.
- (2000). "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina". *INTI*. N°52-53 (429-460). Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/28/>
- Romera, Ángel (2005). "Escrutinio de donosos escrutinios. Estela de los bibliocaustos generados por un capítulo de Don Quijote". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N°29. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/escrutin.html>
- Rosa, Claudia (2018). "Alfredo Veiravé y sus paisajes laterales". En *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: 10.4000/lirico.5621

- Rosa, Nicolás (1971). “Viñas: la evolución de una crítica (Literatura y política)”. *Los libros*. N°18 (10-14).
- (1990). *El arte del olvido: sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur.
- (2006). “Una teoría del naufragio”. En *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 9-42.
- Rotz, Jean (1535-1542). *Boke of Idrography*. London: British Library. Disponible en: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_20_E_IX
- Ruffel, Lionel (2018). *Brouhaha. Worlds of the Contemporary*. Trad. Raymond N. MacKenzie. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Said, Edward W. (1985) [1975]. *Beginnings. Intention & Method*. New York: Columbia University Press.
- (1993). *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
- (1994). “Exilio intelectual: expatriados y marginales”. En *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- (2013). “Prólogo a *Moby Dick*”. En *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debolsillo.
- (2014). *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- (2018). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate. Trad.: Nora Catelli Quiroga.
- Santamaría, Alberto (2005). *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca,
- Santiago, Silvano (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Concepción: Escaparate.
- Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL*. N°9-10 (9-16). Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047
- (1994). “No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia”. *Punto de vista*. N°49 (11-15).
- (1996). “La duda y el pentimento”. *Punto de vista*. N°56 (31-35).
- (2003a). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

- (2003b). “Respuestas, invenciones, desplazamientos”. En *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2016). *Zona Saer*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Schwarz, Roberto (2000) [1977]. *Ao vencedor as batatas*. Sao Paulo: Duas Cidades.
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Segade, Lara (2014). *La guerra en cuestión. Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)*. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6155>
- Selnes, Gisle (2003). “The metaphoricity of Shipwreck; or, Exile (not) Considered as One of the Fine Arts”. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/selnes.htm>>.
- Sennet, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Silvestri, Graciela (2001). “Paisajes con figuras en mundos opuestos: relación entre el Río de la Plata y América del Norte en los años de conformación nacional”. *Iberoamericana*. Vol. I, N°4 (113-132). Disponible en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/440>
- (2004). “Por qué los porteños soñamos con Montevideo”. *Revista Todavía*. N°9. Disponible en: <http://www.revistatodavia.com.ar/>
- (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2012). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- (2015). “Las heterotopías felices”. *Anales del Instituto de Arte Americano*. Vol.44, N°1 (15-31). Disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/129>
- (2018). “Empatía y distancia: formas de comprender el espacio fluvial”. *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: 10.4000/lirico.5698
- y Adrián Gorelik (1990). “Réquiem para el puerto. El pensamiento urbano y las transformaciones de la ciudad”. *Punto de vista*. N°39 (17-25).
- Siskind, Mariano (2013). “Lord Georgie. Borges, Conrad y la reescritura de lo universal”. *1616. Anuario de Literatura Comparada*. N°2 (49-76). Disponible en: https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/9480.

- Sloterdijk, Peter (2009). "Insulamientos. Para una teoría de las cápsulas, islas e invernaderos". *Revista de Occidente*. N°342 (237-243).
- Smith, Alison (2013). "The Sublime in Crisis: Landscape Painting After Turner". *The Art of the Sublime*. Nigel Llewellyn y Christine Riding (eds.). Tate Research Publication. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/alison-smith-the-sublime-in-crisis-landscape-painting-after-turner-r1109220>
- Sonderéguer, María (1996). *Crisis: las certezas de los '70*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Souto, Luz C. (2018). "Malvinas. Las islas prometidas. Aproximaciones a la literatura de la guerra". *Revista Chilena de Literatura*. N°98 (105-132). Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952018000200105
- Steimberg, Alejo (2010). "El posapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*". En Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Oxford: Peter Lang.
- (2012). "El futuro obturado: el cronotopo aislado de la ciencia ficción argentina pos 2001". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII, N°238-239 (127-146). DOI: [10.5195/reviberoamer.2012.6891](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6891).
- Steinberg, Philip (1999). "The maritime mystique: sustainable development, capital mobility, and nostalgia un the world ocean". *Environment and Planning*. Vol. 17 (403-426). DOI: 10.1068/d170403
- (2013). "Of other seas: metaphors and materialities in maritime regions". *Atlantic Studies*. Vol.10, N°2 (156-169). DOI: [10.1080/14788810.2013.785192](https://doi.org/10.1080/14788810.2013.785192)
- (2014). "Foreword: on Thalassography", "Mediterranean Metaphors: Travel, Translation, and Oceanic Imaginaries in the 'New Mediterranean' of the Arctic Ocean, the Gulf of Mexico and the Caribbean". En Jon Anderson y Kimberley Peters. *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*. Surrey, England: Ashgate.
- Sten, Christopher (ed.) (1991). *Savage Eye. Melville and the Visual Arts*. Kent: The Kent State University Press.
- Sudestada*. N°37, abril de 2005.

- Svetliza, Exequiel (2015). “Escribir Malvinas según pasan las generaciones”. *Jornaler@s*. Año 2, N°2.
- Takacs Toth, Réka (2010). “The Metaphor of Nature and Men in Turner’s Sea-scenes and Melville’s Moby Dick”. *Trans* N°10. DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.419>
- Terranova, Juan (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Todorov, Tzvetan (1991). “Retratos de viajeros”. En *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI
- Torre, Ricardo (2018). “El río y la ciudad en la obra de Marcelo Cohen”. *Cuadernos LIRICO*. N°18. DOI: 10.4000/lirico.5629
- Tozzi, Liliana (2011). “La literatura argentina en la bisagra de los siglos XX y XXI: Juan Martini y sus itinerarios críticos”. *Visitas al patio*. N°5 (171-198). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7601200>
- Transatlántico*. N°15 (verano 2012-2013).
- Trigo, Abril (2000). “Migrancia, memoria, modernidá”. En Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ungelenk, Johannes (2018). *Literature and weather. Shakespeare-Goethe-Zola*. Berlin: De Gruyter.
- Valli, Osvaldo Raúl (2006-2007). “El espacio geocultural agredido (Apuntes en torno a una relectura del ‘suelo’ regional)”. *Revista América*. N°18. Disponible en: http://www.cehsf.ceride.gov.ar/america_18/07-valli_espaciogeocultural.html
- Van Den Abbeele, Georges (1992). *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Van Duzer, Chet (2006). “From Odysseus to Robinson Crusoe: A survey of early western island literature”. *Island Studies Journal*. Vol. 1, N°1 (143-162). Disponibl en: <https://www.islandstudies.ca/sites/vre2.upei.ca.islandstudies.ca/files/u2/ISJ-1-1-2006-VanDuzer-pp143-162.pdf>
- Vanoli, Hernán (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vermeulen, Pieter (2017). “The Sea, not the ocean. Anthropocene Fiction and the Memory of (Non)human Life”. *Genre*. Vol.50, N°2 (181-200). DOI: 10.1215/00166928-3890028

- Vigna, Diego (2020). “Registros ensayísticos de escritores e intelectuales argentinos en Facebook. Coyuntura y metaescritura”. *Perífrasis*. Vol. 11, N°21 (127-149). DOI: 10.25025/perifrasis202011.21.08.
- Villanueva, Graciela (2013). “El Uruguay de Borges: un justo vaivén de la aproximación y de la distancia”. *Cuadernos LIRICO*. N°8. DOI: 10.4000/lirico.907
- Villavicencio, Susana (2008). *Sarmiento y la nación cívica. Ciudadanía y filosofías de la nación en Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Viñas, David (1986). “Prólogo”. En *Teatro rioplatense (1896-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (2005). *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2008). *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Vitullo, Julieta (2012a). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2012b). “Malvinas: literatura y otras piraterías”. *Boca de Sapo*. N°13 (18-25).
- Waldegaray, Marta Inés (2008). “Malvinas: delirios de guerra”. *América. Cahiers du CRICCAL*. N°37 (169-178). Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1825
- (2013). “Travesías literarias entre dos orillas”. *Cuadernos LIRICO*. N°8. DOI: 10.4000/lirico.1033
- Watt, Ian (1996). *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weinberg, Félix (1988). “Argirópolis: apariencia utópica y sustancia realista”. En *Las ideas sociales de Sarmiento*. Buenos Aires: Eudeba.
- Weisman, Sergio (2005). *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Wytfliet, Cornelius van (1597). “Plata Americae Provincia”. En *Descriptionis Ptolemaicae augmentum*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74599.html>
- Yamashiro, Shin (2014). *American Sea Literature. Seascapes, Beach Narratives and Underwater Explorations*. New York: Palgrave.

Zanetti, Susana (1994). “Modernidad y religación. Una perspectiva continental (1880-1916). En Ana Pizarro (ed.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo/Campinas: Memorial/Unicamp, vol. 2, pp. 489-534.

Zanger, Jules (1982). “Harbours Like Sonnets: Literary Maps and Cartographic Symbols”. *The Georgia Review*. Vol. 36, N°4 (773-790). Disponible en: <https://thegeorgiareview.com/posts/harbours-like-sonnets-literary-maps-and-cartographic-symbols/>>