

EL TIEMPO INMÓVIL:

LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN LA CUENTÍSTICA DE HUGO BUREL Y LA SILENCIOSA SOLEDAD EN LA PINTURA DE EDWARD HOPPER

*El silencio ya sólo es posible
en las ciudades ruidosas.*

Cuando se hace referencia a la “literatura rioplatense” es inevitable subrayar el rol que la gran ciudad ha jugado en ella como escenario del hundimiento en la nada por parte del hombre moderno. El poder deshumanizante de la metrópolis a orillas del Río de la Plata adquiere en su representación ficcional una fuerza catalizadora. Señala Mario Delgado Aparain que “Montevideo y Buenos Aires [...] son ciudades hijas del macrocefalismo patológico que aquejó a prácticamente todos los pueblos de América Latina, pero ellas dieron mejor que ninguna la pasta de un *hombre urbano* emparentado con la nada, disuelto en el gran número, cínico y cargado de sabiduría del fracaso, buscando obsesivamente las esquivas definiciones del milagro.”¹ En ese ámbito de descolocación urbana, relatado entre muchos otros por Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y los uruguayos Felisberto Hernández, Armonía Somers y Juan Carlos Onetti, el héroe novelesco se encuentra sumergido en un fracaso ético y material, causa y consecuencia de su hastío vital.

En este contexto, la obra de Onetti destaca por su lúcida y temprana percepción de la tragedia humana y, en particular, del sujeto perdido en la gran ciudad. Con la redacción de *El*

pozo (1939) inicia en la narrativa urbana, según Noemí Ulla, la “visión escéptica del mundo del espacio urbano de la ciudad capital”², continuada en “las novelas *Pompeyo Amargo* (1942), *Estas ojas caen en otoño* (1946) de Dionisio Trillo Pays, los cuentos *Montevideanos* (1959) o las novelas *La tregua* (1960) y *Gracias por el fuego* (1965) de Mario Benedetti.”³

En el espacio literario uruguayo, tanto Felisberto Hernández (en las décadas de los ‘30 y ‘40) como Onetti (en los ‘40 y ‘50) incursionan en el territorio de la gran ciudad, incorporando -como sugiere Enriqueta Morillas en su trabajo introductorio a *Nadie encendía las lámparas-*, “la vida urbana a sus relatos y constituye[ndo] un pivote de una literatura que cambia de ambiente”⁴ y de temática. La presencia en la literatura nacional de historias ambientadas en ámbitos rurales va menguando a partir de los años treinta para dejar espacio a la descripción de la alienación metropolitana; en Felisberto Hernández, en particular, la ciudad viene descrita con el realismo de quien observa angustiado los avances de la modernidad y los cambios en el tejido social.

¹ Delgado Aparain, Mario: “El largo camino de la Vida Breve rioplatense”. En Kohut Karl (coord.): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 221.

² Ulla, Noemí: *Identidad rioplatense: 1930. La escritura coloquial: Borges, Arlt, Hernández, Onetti*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1990, p. 219.

³ *Ibid.*, p. 219.

⁴ Morillas, Enriqueta: “Introducción”. En Hernández, Felisberto: *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 14.

Como subraya Morillas: “Felisberto Hernández procurará comunicar la actualidad del pasado, recuperado en signos que aluden a la época con realismo: la ciudad de Montevideo [...], sus tranvías y sus casas señoriales, los interiores de viejas casonas que albergan seres extravagantes, sus rituales, manías y rarezas.”⁵ Se trata de una modernización que irrumpe con prepotencia, aniquilando recuerdos, y que el escritor no quiere aceptar: de hecho, Felisberto la rechazará, sustituyéndola por la fantasía y por una serie de actos de rememoración que conforman una ficción de matices proustianos, “como búsqueda de un tiempo perdido.”⁶ Ese tiempo perdido sufre fatalmente un proceso de deformación debido al proceso de rememoración. La modelación del fluir del recuerdo es para Felisberto Hernández un proceso en el que a la acción de la memoria hay que añadir la “voluntad ordenadora de la inteligencia.”⁷

En la literatura de Onetti, los personajes no surgen del trabajo de la fantasía sobre los recuerdos: no se quedan rememorando las anchas avenidas -un tiempo arboladas y ahora convertidas en asépticas rutas- o las grandes quintas señoriales abatidas que surgían en la zona del Prado; por el contrario, viven en los subterráneos de la metrópolis, como el héroe de las dostoiévskianas *Memorias del subsuelo* (1864). Una *nouvelle* que constituyó para el escritor ruso el *incipit* conceptual para la creación de sus grandes obras siguientes, puesto que -como señala Jaime Concha- el subsuelo retratado en la obra no es “sólo la madriguera del hombre del relato, sino sobre todo los parajes subterráneos donde se opera la transformación de [las] criaturas.”⁸

⁵ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ Concha, Jaime: “Conciencia y subjetividad en *El Pozo*”. En Verani, Hugo: *Juan Carlos Onetti; el escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1987, p.176.

De la misma manera que en Dostoievski, la redacción de *El Pozo* significó para Onetti el comienzo de una escritura en la que el subsuelo urbano constituye el lugar que rige las conductas de sus personajes. Tanto el escritor ruso como el uruguayo construyen un espacio aislado en el que la única regla válida es la de la confrontación del hombre frente a los otros. En relación con esta afinidad, Jaime Concha afirma que “resulta sorprendente que Dostoievski y Onetti echen mano a la misma ley para expresar la relación humana de uno con los demás. [...] Esa ley puede ser resumida en una fórmula simple [...]: *yo frente a todos*.”⁹

La literatura de Hugo Burel (Montevideo, 1951) se coloca en un espacio intermedio: no se ubica del todo en el territorio onettiano, constituido por desgarradoras soledades, ni en el mundo de Felisberto Hernández, en el que los recuerdos reclaman una continua atención de los personajes. Las criaturas que pueblan su ficción, por el contrario, se desplazan en un Montevideo inmóvil y víctima de un tiempo marcado por el peso de la rutina, pero siempre abierto a la irrupción de lo inesperado. Nacido en el montevideano barrio de la Unión y luego desplazado al popular y populoso Goes, Burel vivió en la calle General Flores, un babélico *melting pot* de españoles, húngaros, italianos y judíos, frecuentando las *matinéés* cinematográficas de los hoy desaparecidos cines Lutecia y Avenida y yendo el domingo a los partidos de Peñarol en el estadio Centenario.

Las pinceladas literarias que Burel traza sobre la urbe en su narrativa ofrecen una imagen compleja y fundada en la rememoración de este universo, ofreciendo al lector instantáneas de la vida, cultura, sociedad e idiosincrasia del Uruguay y de su capital. ¿Qué hace -se pregunta Eduardo Espina en su *Historia Universal del Uruguay*- a una ciudad lo que es y no otra cosa? ¿Acaso su identidad reside en “sus edificios rasgados, sus calles llamando la atención, sus olores partidos por la mitad, sus bal-

⁹ *Ibid.*, p. 177.

cones mientras el tiempo bosteza, sus partidos de fútbol cuando afuera hace tanto frío?”¹⁰

En la narrativa bureliana, la representación ficcional del territorio capta el tiempo lento de la ciudad y sus pobladores: cada detalle, como en un procedimiento pictórico, define y refleja un espacio observado desde la perspectiva de una consciente y compartida mesocracia -que no es ni medianía, ni mucho menos, mediocridad-. A este propósito, el paralelismo más inmediato entre la literatura bureliana y las artes visuales remite a la producción artística de Edward Hopper: tanto el escritor uruguayo como el pintor norteamericano toman la realidad como punto de partida para la creación de su obra. Sin embargo, para ambos el ejercicio de la observación fenoménica se transforma en la representación de fragmentos parciales de lo exterior, resultado de una mirada que no copia el referente sino que lo reelabora y analiza en sus más mínimos matices. En su trabajo *Hopper*, Orietta Rossi Pinelli afirma de hecho que “Hopper non copiava mai il reale, anche se i suoi soggetti erano sempre legati alla realtà.”¹¹ [Hopper nunca copiaba lo real, si bien sus sujetos estaban siempre relacionados con la realidad].¹²

Un ejemplo, entre muchos otros posibles, de la cercanía de las dos posturas artísticas se evidencia en la descripción que Burel hace, en su novela *Crónica del gato que huye*, de una gasolinera en una carretera abandonada: “La estación constaba de dos galpones y una instalación techada con mostrador y vidriera; [...]. Todo lucía pulcro y ordenando pero la impresión era la de una instantánea de la década de los cuarenta, una imagen paralizada y un tiempo detenido, como en aquellos cuadros de Edward Hopper.”¹³ Más allá de la mención explícita al pintor norteamericano, la descripción se presenta como la transposición literaria de

dos cuadros que Hopper pintó en dos diferentes etapas de su trayectoria: nos referimos a *Gas*, del año 1940 y hoy expuesto en el Museum of Modern Art de Nueva York, y a *Four Lane Road*, del año 1956. En el primero, la escena está dominada por una ruta desierta en un atardecer incipiente: la pintura lineal, precisa de Hopper retrata tres surtidores rojos inutilizados mientras el encargado engaña la soledad hurgando en el interior de uno de ellos; a la derecha aparece una casita blanca y pulcra, cerca de un cartel que publicita la empresa Mobilgas. En el segundo cuadro, pintado dieciséis años después, la ruta está desierta, los surtidores pintados de rojos, la casita es blanca: los cambios formales se deben a una luz más intensa y la presencia de una figura femenina que se asoma de una ventana.¹⁴

El rechazo de la abstracción por parte de Hopper¹⁵ desató en él un profundo interés por el estudio de la luz y de las sombras: como un Vermeer contemporáneo, el artista no sólo se dedicó a analizar de qué manera -en diferentes momentos del día o en diversas estaciones- la luz natural hacía resaltar uno u otro detalle de un mismo objeto, sino que su estudio se extendía al examen de las trayectorias de la luz artificial en ambientes cerrados. Emblemáticos en este sentido son los cuadros de los interio-

¹⁴ Véanse fotos 1 y 2.

¹⁵ Así comenta Rossi Pinelli la aversión que sentía Hopper por la pintura abstracta: “Mentre l'informale si imponeva negli anni '50 come tendenza artistica dominante, Hopper e altri protagonisti della pittura statunitense difendevano il realismo come l'espressione artistica che meglio incarnava la loro visione del mondo. Alla pittura astratta contemporanea Hopper rimproverava privilegiare solo l'invenzione intellettuale, e cioè invenzioni che non nascono dalla forza della immaginazione.” [mientras el arte informal se imponía en los años '50 como tendencia artística dominante, Hopper y otros protagonistas de la pintura estadounidense defendían el realismo como expresión artística que mejor encarnaba su visión del mundo. A la pintura abstracta contemporánea Hopper reprochaba el hecho de privilegiar sólo la invención intelectual, es decir, invenciones que no nacen de la fuerza de la imaginación (la traducción es mía)] Rossi Pinelli, Orietta: *Hopper. op. cit.* p.41.

¹⁰ Espina, Eduardo: *Historia Universal del Uruguay*. Montevideo, Planeta, 2007, p.73.

¹¹ Rossi Pinelli, Orietta: *Hopper*. Firenze, Giunti, 2002, p.22.

¹² La traducción es mía.

¹³ Burel, Hugo: *Crónica del gato que huye*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995, p. 74.

res de cafés neoyorquinos, como *Automat*, de 1927, *Chop Suey*, de 1929, y *Nighthawks*, de 1942.¹⁶

Calma, sosiego, soledad, hastío y tedio nocturnos, un denso espesor volumétrico de los edificios, la ciudad como mecanismo regulado por leyes incomprensibles para sus mismos personajes: todo ello vive en la pintura del estadounidense y en la oblicuidad de la mirada de Burel. Ya en los años veinte, Hopper -a partir de ejemplos tomados de Rembrandt y Goya- representa en sus grabados en blanco y negro una mirada “fotográfica” con la que hace irrumpir el espacio urbano en su pintura: en *Night Shadows* (1921),¹⁷ en particular, la perspectiva perpendicular de un fragmento de calle vista desde arriba muestra a un hombre solitario entre las largas sombras que su cuerpo y una farola proyectan sobre la vereda. Pero ni las alargadas sombras nocturnas, ni los retículos de las calles, ni la ausencia de colores en el grabado se despegan completamente de la realidad.

Dentro del panorama de la nueva generación de escritores uruguayos, la obra de Burel presenta tonos amortiguados: su producción se construye según un esquema basado esencialmente en la representación de los rasgos más típicos de la vida del ciudadano uruguayo. Su mirada remite a la de una cámara cinematográfica que observa desde una distancia sólo aparente la chata existencia de sus personajes: como en Hopper, sus relatos reflejan una sensación de espera permanente, aunque la inmovilidad puede verse trastocada de forma imprevista por un cambio que subvierte las expectativas creadas y zambulle el argumento en el territorio de lo absurdo. Volviendo a referirnos a la obra de Felisberto Hernández, se observa que la literatura de éste se construye sobre las modificaciones que la mente opera en los recuerdos, creando una distancia entre lo vivido y lo relatado en el presente; en Burel -en cambio- la descripción de los paisajes ur-

banos se desarrolla atendiendo al *hic et nunc*. Su obra aplica la imaginación a una base de realismo, produciendo una escritura interesada en ahondar en los detalles: así, un paraje urbano “sin atributos” (como el de *Night Shadows* en la pintura de Hopper) puede convertirse -en su literatura- en un microcosmos susceptible de múltiples significaciones. Este hecho está relacionado con lo que comenta José María Merino en el artículo “De la intuición a la voz: las miradas de la invención novelesca,” donde cabe la pregunta de si en el presente existe todavía el tiempo para mirar, si en la época actual la prisa no ha destruido la capacidad del hombre para detener la atención y “admirar”.

En un mundo dominado por la instantaneidad de la percepción y la fugacidad de la atención, y en el que nuestra aprehensión de la realidad -como afirma Merino- “se realiza normalmente en una serie de vistazos sucesivos, todos de la misma intensidad, de la misma calidad, diferenciados solamente por minúsculas partículas de sorpresa”¹⁸, la escritura de Burel evita las visiones fugaces y recupera la significación primera del verbo *mirar* en latín (“mirari”), relacionado con el acto de contemplar y, simultáneamente, admirar. Se vislumbra, así, una tensión creadora dirigida a “detener la atención, sin prisa, para conseguir una visión reposada que permit[an] abarcar la complejidad de lo visto.”¹⁹

De esta forma, el escritor logra atrapar el instante y convertir un fragmento de tiempo en apariencia insignificante en un momento de poesía. Así ocurre también en pinturas de Hopper como *Sunday* (1926, ahora en la Phillips Collection de Washington) u *Hotel Room* (1931, en el museo Thyssen Bornemisza de Madrid).²⁰ Comercios cerrados, una calle vacía, un hombre solo con los brazos cruzados, sentado al

¹⁶ Véanse fotos 3,4 y 5.

¹⁷ Véase foto 6.

¹⁸ Merino, José María: “De la intuición a la voz: las miradas de la invención novelesca”. En Sánchez Yvette; Spiller, Roland: *La poética de la mirada*. Madrid, Visor Libros, 2004, p. 219.

¹⁹ *Ibid.*, p.219.

²⁰ Véanse fotos 7 y 8.

borde de la vereda y mirando sin perspectiva al vacío, la luz del sol inundando el espacio diagonalmente: *Sunday* parece la representación pictórica de un fragmento de “Contraluz”: “Cuando miró el tendido de la siguiente cuadra lo desconcertó el vacío, la ausencia de personas viniendo desde la Avenida o yendo hacia ella....Por delante sólo tenía el contraste de sombras y luces que se repartían la calle [...]”²¹.

En *La intuición del instante* Gaston Bachelard recuerda que “llamamos monótona y regular a toda evolución que no examinamos con atención apasionada. Si nuestro corazón fuera suficientemente vasto para amar la vida en detalle, veríamos que todos los instantes son a la vez donadores y expoliadores.”²² No se puede negar que la de Burel sea una literatura del detalle instantáneo: la gris cotidianeidad de sus personajes, las veredas destartadas de las calles de la Ciudad Vieja, los galpones abandonados de los barrios de Agraciada y La Teja, las existencias melancólicas de sus viudos o empleados estatales sin futuro son representados a través de un tiempo lento narrativo cuyos instantes permiten deducir una esencia común en los seres humanos.

En esta representación se obvia la angustia por la condición humana, de claro tinte existencialista y fundamental en la obra de Onetti. Las ciudades de Burel se ofrecen a la mirada del lector como un espacio sin sobresaltos, un territorio caracterizado (pero no dominado) por la grisura y la apatía, donde los transeúntes escasean y, sin embargo, no hay en ellas rasgos evidentes del fracaso existencial que permea las urbes onettianas y sus habitantes, celebrando más bien la cotidiana mesocracia que rige la vida en sus calles. Así, las des pobladas veredas (“En la calle no había un alma y los ladridos de un perro lejano [...] eran los

únicos indicios de vida fuera del bar”²³) son las mismas que Hopper retrata en el cuadro *Early Sunday Morning*, pintado en 1930 y expuesto en Nueva York en el Whitney Museum: en el lienzo, un fragmento de calle aparece tan vacío en una mañana festiva que el único elemento destacable es un cartel vertical luminoso publicitando una peluquería cerrada.²⁴

Otra vez, el paralelismo entre la literatura bureliana y la pintura de Hopper invita a revisar la crítica surgida a propósito del pintor norteamericano. Orietta Rossi rechaza la postura según la cual la pintura del neoyorquino se limitaba a reflejar la desolación de las periferias de las grandes metrópolis de Estados Unidos, afirmando -en cambio- que su obra es “un canto tutto americano alla vita di ogni giorno, alla vita dei singoli esseri, alle loro spesso melancoliche storie, alla universale fragilità degli individui. Mai lo squallore, il degrado, l'orrore della condizione umana.”²⁵ [Un canto plenamente americano a la vida cotidiana, a la vida de cada ser humano, a sus historias a menudo melancólicas, a la universal fragilidad de los individuos. Nunca la desolación, la degradación, el horror de la condición humana]²⁶. Las soledades burelianas se parecen en su esencia a las que retrata Hopper: ambos artistas representan la rutina sin la degradación; la indiferencia sin el horror; el tedio sin la repugnancia.

La captación del instante en Burel se manifiesta siempre en una descripción limpia, marcada por líneas breves y nítidas, en la que nada sobra: decía el escritor estadounidense Erskine Caldwell en su dodecálogo “Consejos para contar cuentos” que “por excepciones que puedan citarse, la frase corta resulta la más natural para un cuento. Corregir: reducir. [...] Hay que cortar flecos, encajes, lentejuelas y

²¹ Burel, Hugo: *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara, 1998, p. 55.

²² Bachelard, Gaston: *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 13.

²³ Burel, Hugo: *El elogio de la nieve...op. cit.*, p. 257.

²⁴ Véase foto 9.

²⁵ Rossi Pinelli, Orietta: *Hopper. op. cit.*, p.32.

²⁶ La traducción es mía.

otros abalorios.”²⁷ La limpieza estilística de Burel y la perfección de sus engranajes narrativos son especialmente evidentes en sus cuentos, donde adquiere más relevancia su capacidad para desbaratar las lógicas temporales, logrando que un minuto pueda ser eterno o que la eternidad acabe en un minuto; por otra parte, los textos dan cuenta de su acuerdo con la sentencia según la cual “terminar un cuento es saber callar a tiempo”²⁸, hecho que obliga al lector a interactuar con el texto y a poner en juego su imaginación.

El estilo de Burel se comprime y extiende de acuerdo con lo narrado: mientras las descripciones humanas y ambientales en muchos casos pueden parecer desnudas, frías, voluntariamente carentes de empatía, los cambios sorprendidos que acontecen en sus historias demuestran una febril actividad de la fantasía. Un ejemplo de lo expuesto se aprecia en el último párrafo del cuento “Esperando a la pianista”, en el que Burel relata: “La última luz de la tarde del domingo se derramaba sobre las manchas del empapelado, [...] sobre el espejo oval debajo de la mano abierta al vacío, sobre él mismo que con sigilo casi animal se incorporaba por última vez de la cama y con pudor y con indiferencia cubría el rostro definitivamente muerto de la pianista”²⁹. La conclusión del relato, en su insólita crudeza, constituye la ficcionalización literaria de una escena doméstica que Hopper retrata en *Excursion into philosophy* (1959); en el cuadro aparecen un cuarto pequeño, paredes grises, suelo igualmente gris, un hombre sentado en el borde de una cama mirando al vacío (expresándose con el mismo lenguaje kinésico que el personaje de *Sunday*) y detrás de él el cuerpo inmóvil, semi-desnudo, de una mujer cuyo rostro el espectador no puede ver porque se encuentra oculto tras el hombre.³⁰ En el cuen-

to, Burel capta el instante que sigue al asesinato, cuando el protagonista -en un estado de evidente extravío psíquico- todavía está dominado por la incompreensión ante lo que acaba de hacer.

El filósofo francés Gaston Rouponel, en un fragmento citado por Bachelard en *La intuición del instante*, afirma que “la verdadera realidad del tiempo es el instante; la duración es sólo una construcción, sin ninguna realidad. Está hecha desde el exterior, por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender.”³¹ A este propósito, se observa que la literatura de Burel es una forma de espera y al mismo tiempo una recuperación sin nostalgia del pasado: una “forma de espera”, por un lado, en cuanto construcción ideada para inmovilizar el tiempo y detenerse en la observación de los detalles; una “recuperación del pasado”, por otro, en cuanto escritura que rescata fragmentos de vivencias pasadas sin que la meancolía originada por el recuerdo de una dicha perdida inunde la trama.

Sugiere Merino que “la inicial mirada de la invención novelesca es también la sombra del autor, su intuición, que se proyecta, sin ajustarse a restricciones espaciales ni plazos, sobre un caos único cuyo núcleo principal es la memoria [...] formada por experiencias y lecturas propias y ajenas, iluminaciones, malentendidos, mudanzas, remordimientos y disimulos.”³² La aplicación de estas reflexiones al mundo ficcional bureliano permite algunas puntualizaciones sobre el génesis de sus lugares literarios: en particular, se observa cómo el pueblo marino de Marazul, balneario imaginario creado por el autor como escenario para varios de sus relatos, nace como consecuencia de un proceso mental de reelaboración en el que el recuerdo prevalece sobre el onirismo (fundamental, en cambio, en la construcción de la Santa María onettiana). Para este ejercicio de

²⁷ Caldwell, Erskine: “Consejos para contar cuentos”. Montevideo, *El País Cultural*, 15/06/2007, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ Burel, Hugo: *Esperando a la pianista y otros cuentos*. Montevideo, Libros del Astillero, 1983, p. 9.

³⁰ Véase foto 10.

³¹ Bachelard, Gastón: *La intuición del instante*, *op. cit.*, p. 23.

³² Merino, José María: “De la intuición a la voz: las miradas de la invención novelesca”. *art.cit.*, p. 221.

la mente, el balneario, adquiere -en Uruguay- unos valores simbólicos que remiten a la creación literaria de otros autores orientales, escritores que han “fundado” -en sus espacios narrativos- distintos pueblos marineros ideales y arquetípicos, como es el caso de Hugo Giovannetti Viola, de Juan Carlos Legido y de Fernando Aínsa. Volviendo a nuestro análisis, el balneario de Burel -así como la ciudad-, acaba siendo la ficcionalización novelada de imágenes vividas y reelaboradas que alcanzan el estatus de “territorio literario”; de la misma manera que en la pintura de Hopper, Burel llega a poseer la totalidad de un espacio sólo después de un periodo de memorización de impresiones acumuladas con el tiempo.

Siempre en relación con el proceso de gestación del paisaje, hay que señalar además que en la producción de Burel se aprecia la predilección de retratar a los personajes en contextos muy variados -boliches de la zona portuaria de Montevideo, chalets a orillas del Atlántico, apartamentos vacíos en una ciudad enmudecida por el miedo, peluquerías de barrio, viejos hoteles ubicados en un balneario semi-incomunicado o en la misma plaza Matriz-; esta aparente variedad del paisaje revela -en realidad- una preferencia por localizar sus textos en no más de dos espacios marcados: los escenarios representados resultan ser la ciudad y el del balneario, mientras que casi no hay narraciones ambientadas en el campo ni carentes de ubicación, como sería propio del género *fantasy*. Volviendo a la presencia del balneario imaginario de Marazul en la narrativa bureliana, resulta inevitable observar que los paralelismos con la pintura de Hopper no se acaban en la representación de la ciudad y de la soledad urbana, sino que se extienden también al espacio del pueblo costero: el ejemplo más emblemático de esta relación se evidencia en la ilustración que aparece en la portada misma de la antología *Solitario Blues*, en la cual es representado un fragmento del cuadro de Hopper *Lighthouse Hill* (1927), expuesto en el Museum of Fine Arts de Dallas.³³

³³ Véase foto 11.

Si es verdad que el pintor norteamericano suele retratar la vida de Nueva York en los años cuarenta y cincuenta (de hecho, en una entrevista revelará: “inconsciamente, forse, ho dipinto la solitudine di una grande città.”³⁴ [Inconcientemente, quizás, he pintado la soledad de la gran ciudad]³⁵), es indudable que una buena parte de su producción esté dedicada a representar paisajes playeros, iluminados por la luz del sol y con un mar surcado por grandes y blancas velas. Es el caso, por ejemplo, de *Seawatcher* (1952),³⁶ pintura en la cual una pareja sentada en el banco de un immaculado chalet mira el mar: el entorno -caracterizado por el azul denso del cielo- recuerda al descrito por Burel en los cuentos de la saga de Marazul (“Indicios de Eloísa”, “La alemana” o “Marina”), uniendo idealmente en un un mismo espíritu los veranos pasados en la costa del Este uruguayo o en Cape Cod.



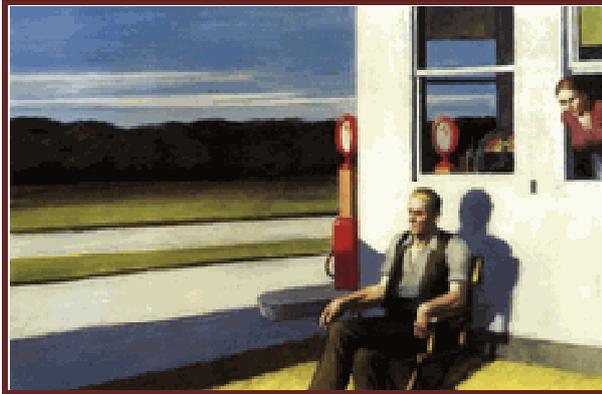
1 - Edward Hopper: *Gas*

³⁴ Rossi Pinelli, Orietta: *Hopper. op. cit.*, p.34.

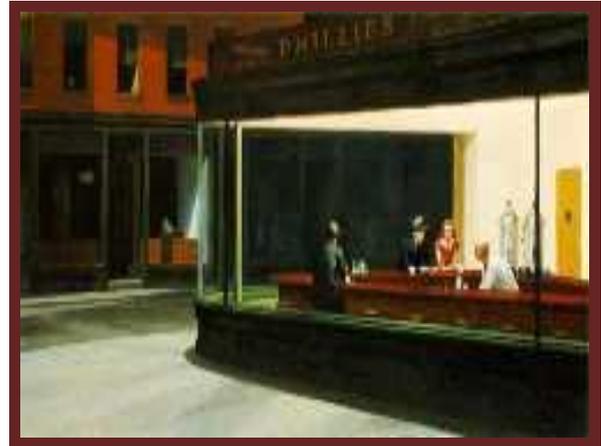
³⁵ La traducción es mía.

³⁶ Véase foto 12.

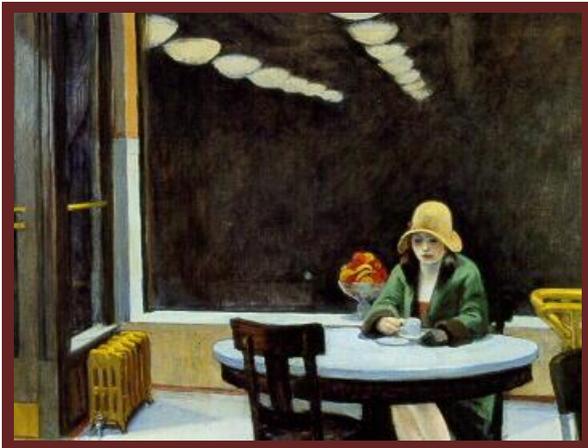
El tiempo inmóvil: la representación del espacio en la cuentística de Hugo Burel y la silenciosa soledad en la pintura de Edward Hopper



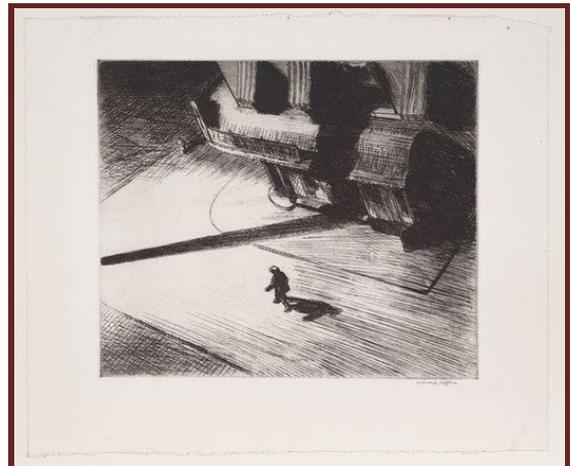
2 - Edward Hopper: *Four Lane Road*



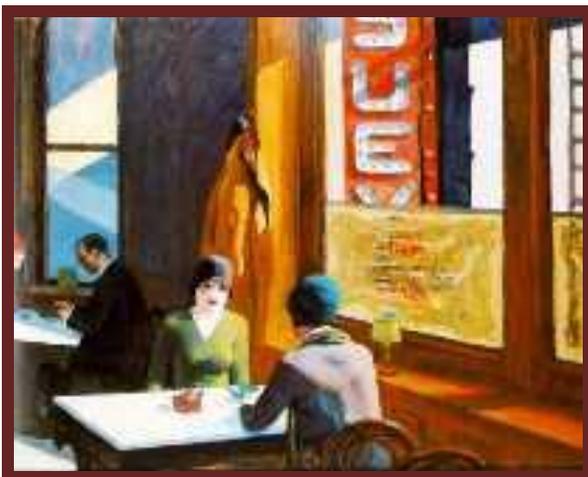
5 -Edward Hopper: *Nighthawks*



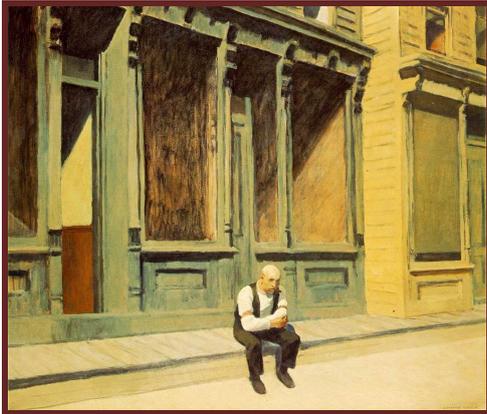
3 - Edward Hopper: *Automat*



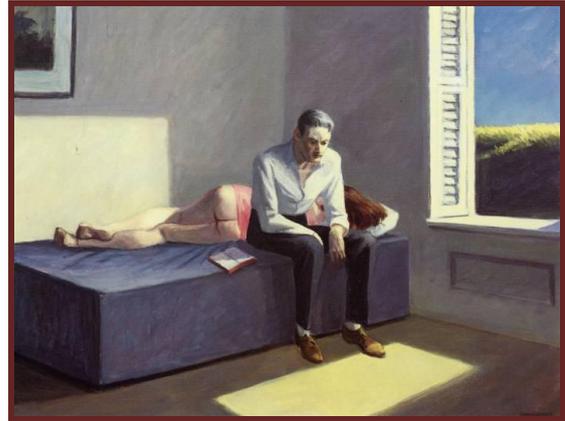
6 - Edward Hopper: *Night Shadows*



4 - Edward Hopper: *Chop Suey*



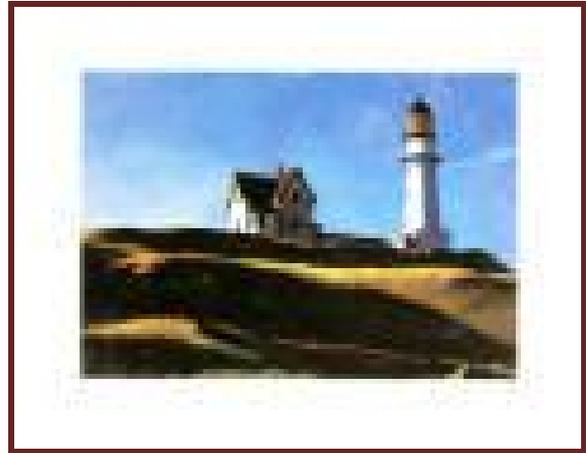
7 - Edward Hopper: *Sunday*



10 - Edward Hopper: *Excursion into philosophy*



8 - Edward Hopper: *Hotel Room*



11 - Edward Hopper: *Lighthouse Hill*



9 - Edward Hopper: *Early Sunday morning*



12 - Edward Hopper: *Seawatcher*

Textos consultados

- BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BUREL, Hugo: *Esperando a la pianista*. Montevideo, Libros del Astillero, 1983.
- : *Matias no baja*. Montevideo, Sudamericana, 1986.
- : *Tampoco la pena dura*. Montevideo, Sudamericana, 1989.
- : *Solitario blues*. Montevideo, Trilce, 1993.
- : *El elogio de la nieve*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995.
- : *Crónica del gato que huye*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995.
- : *Los dados de Dios*. Montevideo, Alfaguara, 1997.
- : *El ojo de vidrio*. Montevideo, Alfaguara, 1997.
- : *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara, 1998.
- : *El autor de mis días*. Montevideo, Alfaguara, 2000.
- : *Los inmortales*. Montevideo, Alfaguara, 2003.
- : *Tijeras de plata*. Madrid, Lengua de Trapo, 2003.
- : *El corredor nocturno*. Buenos Aires, Alfaguara, 2005.
- : *El desfile salvaje*. Montevideo, Alfaguara, 2007.
- CALDWELL, Erskine: "Consejos para contar cuentos". Montevideo, *El País Cultural*, 15/06/2007.
- CONCHA, Jaime: "Conciencia y subjetividad en *El Pozo*". En Verani, Hugo: *Juan Carlos Onetti; el escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1987.
- DELGADO Aparín, Mario: "El largo camino de la Vida Breve rioplatense". En Kohut Karl (coord.): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid, Iberoamericana, 1996.
- ESPINA, Eduardo: *Historia Universal del Uruguay*. Montevideo, Planeta, 2007.
- HERNÁNDEZ, Felisberto: *Obras completas*. Montevideo, Arca, 1981-1983.
- : *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra, 2000.
- : *Seis relatos magistrales*. Montevideo, Alfara, 2006.
- MERINO, José María: "De la intuición a la voz: las miradas de la invención novelesca". En Sánchez Yvette; Spiller, Roland: *La poética de la mirada*. Madrid, Visor Libros, 2004.
- MORILLAS, Enriqueta: "Introducción". En Hernández, Felisberto: *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra, 2000.
- ONETTI, Juan Carlos: *Cuentos completos*. Buenos Aires, Círculo de Lectores S.A.C.I., 1975.
- : *Presencia y otros cuentos*. Madrid, Almarabú-Textos Tímidos, número 6, 1986.
- : *Para una tumba sin nombre*. Montevideo, Arca, 1994.
- : *Los adioses*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.
- : *La vida breve*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.
- : *El pozo*. Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.
- ROSSI PINELLI, Orietta: *Hopper*. Firenze, Giunti, 2002.
- ULLA, Noemí: *Identidad rioplatense: 1930. La escritura coloquial: Borges, Arlt, Hernández, Onetti*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1990.

GIUSEPPE GATTI
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA