



Memoria sin nostalgia, violines como flores.

Un encuentro con Hugo Burel

Giuseppe Gatti¹

RESUMEN

La literatura uruguaya contemporánea se caracteriza por una visión desencantada de la realidad que se expresa a través de la transgresión de los géneros canónicos, la provocación temática y la presencia de puntos de vista marginales. Los escritores orientales en la actualidad construyen sus novelas y relatos en un espacio intermedio en el que convergen el realismo y lo fantástico, sin confundirse. De entre los autores nacidos en la década del 50 destaca la figura de Hugo Burel (1951), montevideano, periodista, novelista, autor de varios libros de cuentos y Premio Juan Rulfo en 1995. Su obra se encuentra suspendida entre una doble perspectiva: por una parte, sus personajes expresan un despojamiento de certidumbres, como resultado de un proceso de expulsión de la ficción fuera del sistema y de una paulatina desaparición de las utopías de los años 60. Por otra parte, Burel despliega en su obra un proceso dinámico continuo que obliga al lector a trascender el minucioso realismo cotidiano para dar paso a una lógica inexplicable. Las más insignificantes imágenes de la cotidianeidad se convierten en sus relatos en mundos poéticos. El universo de los espacios menudos, de los barrios marginales, de los gestos repetidos e idénticos cada día, reflejan la voluntad del autor de desmitificar lo grande para que el lector se alimente no sólo del conjunto de imágenes que componen la obra sino de cada fragmento de la misma. La presente conversación con el autor se mueve entre literatura e historia, cultura y mitos del Uruguay de los últimos cincuenta años.

PALABRAS CLAVE

Uruguay, literatura contemporánea, poética del espacio, género fantástico, geografía ficcional, Hugo Burel.

1 Doctorando en la Universidad de Salamanca, Programa “Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y ruptura en el mundo hispánico”. Está colaborando en distintas publicaciones españolas especializadas, con artículos sobre literatura uruguaya y argentina del siglo XX. **Contacto:** giuseppe_gatti@hotmail.com.



ABSTRACT

Contemporary Uruguayan literature is characterized by a disillusioned vision detectable in the transgression of canonical literary genres, the thematic provocation and the presence of marginal points of view. Contemporary Uruguayan authors write their novels and short stories, building up a literary space, right in between realism and fantasy. Among the writers that were born in the fifties, we analyze Hugo Burel's work (1951), born in Montevideo, journalist, writer, novelist and winner of Juan Rulfo Prize in 1995. His production is floating between a double perspective: first of all, his fictional heroes are living in a world without certainties that has lost its stability; this is the result of a process of the expulsion of fiction from the system and of a gradual disappearance of the utopias of the 60s. On the other hand, Burel shows in his work a dynamic process that forces the reader to move from a meticulous daily realism towards an inexplicable logic. The most insignificant images of a typical boring day become a poetic world in his stories. His fictional universe is composed of small spaces, marginal districts, repeated and identical daily gestures reflecting the author's desire to demystify great things, so that the reader can concentrate not only on the set of images that compose the work but also on each fragment. The present conversation with the author moves between the literature and the history, the culture and the myths of the Uruguay of the last fifty years.

KEY WORDS

Uruguay, contemporary literature, poetic of the space, fantasy, fictional geography, Hugo Burel.

Un día montevideano de mitad de semana, un otoño inconsciente, incapaz aún de arrancar las hojas de los plátanos, con una temperatura tentadora que invitaría a una imprevista excursión hacia el este del país. La larga Avenida, bulli-ciosa y desbordante de transeúntes, no parece la misma que la noche anterior, cuando -despoblada, vacía de sombras y de luces- engendraba una sensación de tétrico descuido y la duda de si podría más la necesidad de ahorro energético del país o una tendencia a la "medianía" que no se quiere creer congénita.

La fuente de los candados promete *liaisons* indisolubles a jóvenes ingenuos o últimos románticos mientras el puesto de helados de enfrente, cerrado a destiempo, subraya una vez más la dependencia mental de un cambio de estación que se percibe sólo en el calendario. Las 11,30. Existe sin duda un *Faust* uruguayo:



el joven escritor que aparecía, serio o sonriente, en las solapas de sus libros de comienzos de los noventa es el mismo que ahora -en marzo de 2008- se interna en el café.

Es inmediata la elección de una mesa junto al amplio ventanal que mira a la vereda de la calle Yi; un café y un par de medialunas para acompañar el inicio de la conversación, que se confunde con el chillido casi humano de las tazas que entrechocan sin parar detrás de la barra del café. La ambientación es tan auténticamente montevideana a los ojos de un europeo que la ciudad adquiere enseguida el rol de protagonista de la charla, como un doble escenario: vive en la ficción del autor y se respira tangiblemente, entre copias de diarios locales colgando de las paredes y apresurados ejecutivos que no renuncian, en la calle, a un sorbo de mate.

G.G. – La novela *Tijeras de Plata* parece reflejar la vida cotidiana en un Montevideo que ya no existe y que sólo permanece en la memoria colectiva; al mismo tiempo, la ficción delata cómo y cuánto -hoy en día- los montevideanos añoran ese tiempo de pasado esplendor. En la antología *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, y en particular en el cuento homónimo, la conversación mantenida entre los personajes que participan en esa tertulia barrial denota una sensación de desconfianza por todo lo que sea uruguayo y actual.

H.B. – En el caso concreto de *Tijeras de Plata* se trata, efectivamente, de buscar el rescate de un Uruguay perdido, de un Uruguay extraviado. La novela intenta recuperar un país en el que todavía la gente creía en un determinado modelo democrático, en la posibilidad de desarrollo de un sistema de bienestar. Esto se logra a través de un personaje, el peluquero, que va reconstruyendo su propia historia y la del país a través de otras historias, que le son propias o que ha ido escuchado en la peluquería. La peluquería se convierte en una especie de confesionario, en un lugar donde confluyen relatos. Al Uruguay es posible verlo como un relato muy preciso de aspiraciones, logros y posterior decadencia; de confianza y posterior pérdida de confianza; de ilusión y de desánimo; de esplendor y de derrota. El gran relato de un país que culmina su visión de Arcadia con el triunfo futbolístico del Maracaná en 1950, un año bisagra en la historia uruguaya. Inmediatamente después empieza la decadencia del país: cambian las condiciones internacionales y la guerra de Corea no es sino un paréntesis que



permite un breve periodo de “bonanza extra”. Inmediatamente después empezamos a decaer y a perder todo lo que el peluquero pretende rescatar. Lejos de ser una visión “nostalgiosa”, *Tijeras de Plata* es una mirada desencantada e implacable sobre lo que se perdió y por qué. Un reflejo de esa perspectiva reside en ese mito del “famoso” corte de pelo a Charles De Gaulle, una figura mundial, un héroe de la guerra, el presidente de una nación que había influido notoriamente en nuestra cultura e ideas. Que este hombre, el peluquero, ofrezca su servicio a un personaje histórico tan relevante lo convierte a su vez en una especie de mito. Después viene el concurso, que determina el enfrentamiento con otros peluqueros, algunos de ellos extranjeros: ese certamen permite, ficcionalmente, descifrar un cierto afán de superación, de triunfo. Y sin embargo, al final la entrega de las tijeras de plata -el premio merecidamente ganado- cae en el olvido; las tijeras no aparecen ni se otorgan nunca.

G.G. – ¿La novela podría considerarse un experimento formal?

H.B. – Sí, desde el punto de vista formal se trata de un experimento que, a mi entender, no fue valorado como esperaba. No por el lector sino por la crítica: es una novela pero al mismo tiempo es un libro de cuentos. Cada relato es autónomo pero tiene una ilación a partir de la búsqueda de ese protagonista que está escribiendo la historia del tercer peluquero, de aquel hombre con el cual nunca -de niño- se había cortado el cabello.

G.G. – En *Tijeras de Plata* las historias relatadas tienen un doble origen: en unos casos el emisor es un cliente, en otros el peluquero refiere discursos escuchados de boca de otros. ¿Hay que interpretarlo como un confesor o como un relator?

H.B. – El peluquero es un portador de historias: las va extrayendo del repertorio de la memoria pero también es un relator, un hombre que “comercia” con estos relatos; toda su actividad está centrada en la condición de cortar para poder contar o escuchar. Es como si su trabajo se convirtiera en una herramienta de construcción de relatos.

G.G. – Pasando de la novela a la cuentística, en *El elogio de la nieve*, último cuento de la antología homónima, se vislumbran intentos de rescatar un mundo desaparecido y, al mismo tiempo, una actitud de resignación ante la dificultad de ese



rescate. Los montevideanos sentados en el café barrial, un domingo por la tarde, discuten acerca de la posibilidad de que nieve, mencionan el dirigible Zeppelin, que sobrevoló la ciudad en los 30. ¿Puede haber en este ejercicio de la memoria una relación con el recuerdo de un Uruguay más central en la historia mundial?

H.B. – Uruguay fue, en la primera mitad del siglo XX, un país ejemplar en muchos aspectos, con una legislación social avanzada, con una fuerte incidencia en la cultura y en las artes. Había una actitud “vanguardista” en muchos aspectos: comparativamente con el resto de países de Latinoamérica (excepto Argentina) éramos una nación muy europeizada y teníamos acceso a una cantidad enorme de conocimientos. Uruguay era, en fin, un país que miraba todavía a Europa, mucho más de lo que podía estar mirando a Latinoamérica. Ahora esa mirada ya no existe, se ha perdido.

G.G. – Sin embargo, en el imaginario colectivo europeo sigue persistiendo la noción de Uruguay como país ordenado, democráticamente avanzado, relativamente seguro. De ahí que sobreviva la idea de Uruguay como “Suiza de América”.

H.B. – Esta es una idea nuestra, engendrada por un presidente, José Battle y Ordoñez, que va a vivir a Suiza en el intervalo temporal que media entre su primera y segunda presidencia. Allí accede a una sociedad y a un sistema político que le parecerán ideales desde el punto de vista de cómo debe funcionar el poder. Ese hombre, profundamente individualista, es consciente del poder que tiene, del peso de su figura y de su autoridad no sólo sobre el partido sino sobre el país: comprende, sin embargo, que esa situación de centralidad de su figura podría llevar a excesos, a errores, a caprichos. Se da cuenta de los peligros que conlleva el exceso de la autoridad del gobierno sobre una única persona. Es después de esta toma de conciencia que imagina un país gobernado por un colegiado, como había visto en Suiza. La voluntad de concretar el ejemplo suizo en Uruguay lo lleva a idealizar esa situación y a forzar la persecución de una reforma constitucional que le permita instalar un colegiado. No llega a lograrlo: el colegiado se termina instalando en Uruguay muchos años después de su muerte. Battle muere en 1929 y el primer colegiado recién va a funcionar en la década del `50, precisamente en 1954. Por último, hay que decir que esa idea de “la Suiza de América” aparece también vinculada a un país pacífico, profundamente tolerante y laico.



G.G. – A pesar de la desaparición de ese Uruguay modélico, los contrastes sociales y las diferencias de riqueza entre la población parecen menos evidentes que en la mayoría de los demás países de América latina. ¿Sigue siendo así?

H.B. – Uruguay es un país con pocas diferencias en el tejido social: la población indígena ha desaparecido. La lucha de clases en el país se obvió a través de una construcción que permitió la escalada social, la permeabilidad en el ascenso vertical, la igualdad de oportunidades, la enseñanza laica obligatoria. Durante décadas el Estado se preocupó por proteger a la gente, por ofrecerle seguridad. Esas condiciones se desarrollaron en el marco de un proyecto político que luego entró en crisis por insostenible. Uruguay fue un estado de bienestar mucho antes que otras naciones, incluso europeas. Tuvimos, en su momento, la socialdemocracia más avanzada del mundo. Y esa es la imagen que puede –o que podía– existir en Europa acerca del Uruguay.

G.G. – Volviendo a *El elogio de la nieve*, un elemento muy interesante es la presencia del mar como escenario en el que actúan los protagonistas de los relatos de la tetralogía de Marazul.

H.B. – Estos cuentos configuran dentro de mi narrativa la posibilidad de la creación de un espacio mítico, la invención de un lugar ficcional -como han hecho tantos autores, por ejemplo Faulkner y Onetti- y es una invención que obedece a dos razones. Por un lado expresa el vínculo que yo tengo con el verano, con el mar, con la playa, con la vida en un balneario, con la posibilidad de una vida natural y de cierta soledad. Se trata de un espacio vinculado a la infancia, a un Edén. Por otra parte, esa creación me ofrece la posibilidad de construir un espacio propio con nombres, habitantes y una geografía peculiar; un lugar relativamente impreciso dentro de lo que es la geografía marítima uruguaya. Es una ambición fundacional que no he continuado en nuevos relatos; sin embargo siempre he estado tentado de seguir enriqueciendo el mundo de Marazul, y en algunas novelas aparecen referencias al balneario. Por ejemplo, en *El autor de mis días* el protagonista va a recuperarse de una depresión a Marazul. Sus playas, sus casas de pescadores, sus escasos habitantes, su hotel, sus visitantes fuera de temporada: los integro como un dato que funciona, no necesito definir más. Inserto ese espacio en la novela o en otros textos y siento que es un espacio de mi propiedad.



G.G. – Estas interrelaciones se perciben con frecuencia: en el cuento *La alemana* una parte de la acción se desarrolla en el hotel del padre de la joven protagonista, y en otro relato de la antología se hace referencia al mismo hotel. Es una secuencialidad voluntaria: personajes diferentes pueblan, durante veranos distintos, un mismo lugar.

H.B. – Sí, el otro cuento en que aparece el hotel es *Solitario Blues*: cuando el protagonista llega a Marazul el hotel ya está cerrado. Es explícita la voluntad de ofrecer una continuidad espacial a los relatos.

G.G. – El balneario de Marazul parece ser un escenario privilegiado para que los protagonistas vuelvan con la memoria a su infancia o se alejen del mundo rutinario en una búsqueda de tranquilidad o de reconstrucción interior.

H.B. – Sí, es así: Marazul es un espacio en el que los personajes que allí se retiran buscan aislamiento y protección a la vez.

G.G. – Excluyendo el caso de *La alemana*, en que el ladrón protagonista no es *habitué* del balneario, en otros cuentos –por ejemplo, *Marina*– el personaje central parece víctima de su propia necesidad de repetir gestos: Lupe, la tía de la niña que da el título al cuento, piensa y actúa siguiendo un orden autoimpuesto.

H.B. – Hay en ese cuento una rutina, una ceremonia que Lupe repite cada año y que se quiebra justamente con la llegada de la sobrina. La actitud rutinaria de la mujer busca sugerir una especie de “tiempo detenido”, de estabilidad, y es –por lo tanto– una alusión a un lugar idílico.

G.G. – ¿No se trata, para Lupe, de un viaje de la memoria hacia eventos del pasado que la atormentaron y que ahora han perdido su sentido? Por ejemplo, existía entre Lupe y su hermana una relación conflictiva que se modifica con la llegada de Marina.

H.B. – La presencia de la niña es la clave para trastocar todo el sistema de relaciones entre Lupe y su hermana. Su llegada actualiza un orden que creía inmodificable, lo hace presente en el refugio donde Lupe había encontrado un espacio de distancia y de aislamiento.



G.G. – Por otra parte, en el cuento *La perseverancia del viento* existe un salto desde el mundo real de la oficina en la que trabaja el protagonista hacia el mundo imaginado de la isla, cuando éste se zambulle en el mar. A medida que el cuento avanza, esa desaparición del mundo real se naturaliza al punto de que el lector no percibe el momento del “salto”.

H.B. – En ese cuento, el autor quiso abolir los compromisos con lo real. El relato se construye para que el lector participe en la historia: o se entrega a ese pasaje y lo acepta como natural, o no lo hace y queda fuera de la narración. Si el lector decide entregarse y acepta como natural el zambullirse del burócrata, el cuento cumple con su cometido de crear una realidad distinta, un punto de contacto con ese otro universo. Y se construye una situación ficcional en dos planos, que es asumida no sólo por el protagonista sino por el lector.

G.G. – Aparece en el cuento una tercera focalización que actúa como informante: es el grupo de compañeros de trabajo del protagonista. Son ellos los que revelan al lector –indirectamente– que el héroe ha desaparecido junto con su isla (que resulta ser el atolón de Mururoa).

H.B. – Los compañeros de trabajo no tienen capacidad de entender porque desconocen una parte de los hechos, mientras que el lector tiene una visión completa porque ha podido acceder a todas las informaciones y ver ambas orillas del mundo del oficinista. Aun así, lo que revela este cuento es la oportunidad de acceder a otra realidad desde la nuestra, no importa cómo. Otro rasgo significativo del relato se vincula con la isla: ésta se va degradando, nunca es la misma.

G.G. – ¿Se trata de una degradación o simplemente de un cambio?

H.B. – Es un cambio: hay continuas modificaciones en su geografía, y al final la isla termina convirtiéndose en el atolón de Mururoa, en el Pacífico, donde Francia hacía pruebas nucleares. Nosotros como lectores sólo sabemos que el protagonista va a desaparecer: después de la explosión, éste no regresa a su escritorio y ninguno de sus compañeros sabe nada acerca de su paradero. El lector es el único que conoce toda la historia y puede sacar sus conclusiones.



G.G. – El personaje del cuento *Contraluz* vive y se mueve en un escenario urbano tranquilo, sosegado, que evita el calificativo de “gris” sólo gracias a la presencia inicial de un sol deslumbrante...

H.B. – Es un escenario que quise muy barrial.

G.G. – Claro, el protagonista vive una existencia monótona y aburrida: ya sabe de memoria cuáles van a ser todas las etapas de su jornada hasta llegar a su meta final, aquella mesita en un café de barrio...

H.B. – ...en la que se sienta para jugaz al ajedrez con su amigo. Sí, esa rutina la cumple, va al banco, camina y termina en el bar, pero con una diferencia: va desnudo. Sin embargo la percepción de ir desnudo no depende sólo de él: depende y es consecuencia de que los demás lo vean, depende de la mirada de los otros y esa mirada –que él espera– se va postergando.

G.G. – ¿Se podría decir que su desnudez no es real porque los demás –aparte de su mujer que no lo quiere mirar o prefiere no enterarse– lo ignoran?

H.B. – Es así; tampoco su amigo percibe su desnudez. El protagonista ni siquiera logra usar esta desnudez para manifestar su protesta o rebeldía. Se trata de una rebeldía íntima, que no llega a los otros: ése es su verdadero drama. Y lo peor es que al final del cuento, al llegar a su meta, su amigo –delante del ajedrez– le pregunta “¿blancas o negras?”. ¡Y él está desnudo! Es el triunfo de la indiferencia.

G.G. – En algunos de sus cuentos aparecen elementos que –sin llegar a ser fantásticos– son difíciles de explicar: por ejemplo, en el relato *El quinto piso*, ambientado en un hotel hoy desaparecido de la plaza Matriz, el protagonista, a pesar de su miedo innato a los ascensores, se anima a entrar en la caja metálica y –equivocándose de piso– llega a un salón desconocido, del que luego no queda rastro ninguno.

H.B. – Ese cuento arranca de una experiencia real: yo trabajé a los quince años de ascensorista en un hotel que ya no existe, en la plaza Matriz; el hotel se llamaba *Alhambra*. Ese lugar que describo en el *El quinto piso* es ese mismo hotel. El protagonista, gracias al ascensor –pero de una manera que no se explica– accede a un piso inexistente.



G.G. – Sin embargo, la mujer que el violinista conoce en la fiesta del piso inexistente aparece más tarde, porque cobra realidad en un retrato...

H.B. – Es un personaje “real”, era la hija del antiguo dueño del hotel.

G.G. – ¿Se podría entonces interpretar el cuento como una especie de viaje en el tiempo?

H.B. – Se trata de una situación muy parecida a la de una novela que leí mucho después de escribir *El quinto piso*: la novela se llama *El resplandor*, de Stanley Kubrick. Toda la intriga se construye a partir de un simple ascensor y del miedo que éste puede engendrar.

G.G. – Por otra parte, en el mismo cuento aparece un elemento que vincula el mundo tangible con la realidad paralela: es el violín. El protagonista se olvida el instrumento en la fiesta y lo menciona a lo largo del relato.

H.B. – En el cuento el violín es la flor de Coleridge, la que el poeta trae del Paraíso. Sirve para declarar: “Yo estuve allí”. En *El quinto piso* el violín perdido era un recuerdo de familia: es la prueba por el negativo; Coleridge trae una flor del Paraíso para que sea testigo de su viaje así como el protagonista olvida el violín en la fiesta, cuya sala no existe aunque sea en esa dimensión donde extravía el instrumento.

G.G. – En sus trabajos sobre el relato uruguayo contemporáneo, Fernando Aínsa hace referencia a la excentricidad de la narrativa oriental de hoy y utiliza la palabra “descolocación”. ¿Se podría aplicar ese concepto en relación a su obra?

H.B. – Creo que lo que Fernando Aínsa quiere decir en sus trabajos es que el Montevideo que yo construyo se parece mucho al Montevideo verdadero, pero hay zonas que no se corresponden con la realidad. Es evidente que hay cosas que no coinciden. Esa falta de correspondencia provoca una sensación extraña en el lector. Con mis personajes pasa lo mismo: aparentemente suelen ser personas normales, comunes, pero se enfrentan a situaciones extrañas: es el caso, por ejemplo, de los protagonistas de *Contraluz*, de *El quinto piso* o de *La perseverancia del viento*. Todo está bien sólo en apariencia; como en Cortázar, lo fan-



tástico está cerca, está presente en lo cotidiano, está acá arriba de esta misma mesa. Para Cortázar no era necesario ir buscando rarezas ni mundos alejados. No, lo fantástico existe acá.

G.G. – De hecho, Fernando Aínsa habla no sólo de la presencia de lo fantástico sino de la incursión en lo insólito, en lo simplemente extraño. Como si en un contexto totalmente verosímil, de pronto los personajes pudieran sumergirse en vivencias inexplicables.

H.B. – La literatura no debe ser nunca una fotocopia de la realidad: tiene que ser otra realidad, y ésa es la diferencia. En un relato siempre tiene que existir un elemento que descoloque, que incomode o que comprometa al lector a emprender la búsqueda de una explicación inasible, que se le escapa.

G.G. – Fuera del tema literario, varias películas rodadas en estos años en el Uruguay retratan un Montevideo muy real, concreto y monocromático.

H.B. – Esas ciudades no se parecen a Montevideo: cuentan Montevideo sin que se le parezca. Es una obsesión. Lo que muestra *Whisky*, por ejemplo, es una parte de la vida social de la ciudad y del país: cuando se muestra el *Hotel Argentino*, en Piriápolis, se ofrece una visión ominosa que no refleja la realidad. Se lo muestra injustamente tétrico. Es la misma perspectiva que muestra Leonardo Ricagni en *Adios Momo*, rodado en el Barrio Sur de Montevideo, que se parece a La Habana.

G.G. – Parece que los directores de hoy quieren mostrar una parte reducida de la vida montevideana, una visión parcial de la ciudad. No sé si vio esa película, muy buena, *La espera*...

H.B. – Sí, soy buen amigo del director.

G.G. – ¿No le parece que mostrar películas como *La espera* a un extranjero que no tiene idea de cómo es Uruguay significa transmitirle la idea de un país gris, desencantado y triste?



H.B. – Muchos directores de hoy no se animan a mostrar el sol, la gente, la luz de la ciudad. Sus fantasmas personales les impiden asumir lo que tienen y lo que ven: por eso muestran aspectos parciales, y a menudo oscuridad, grisura, ruinas. Y eso es algo que sí existe, pero que no es lo única cara de la ciudad.

G.G. – A propósito del espacio: excluyendo *Tijeras de Plata*, en sus demás novelas aparece un Montevideo más actual, más vivo, más moderno, que se sale de esa grisura, de ese ambiente apagado o nostálgico. Es el caso, por ejemplo, de *El corredor nocturno*, cuyo escenario principal es la rambla de Pocitos. El protagonista tiene un buen trabajo y vive en un departamento amplio, con vista a la playa.

H.B. – Ésa es una condición deliberada. En la novela aparecen personajes que viven bien, que tienen todo, que frecuentan lugares agradables, en un paisaje codiciado. Y de golpe se instala en sus vidas una presencia que desbarata todo ese mundo. En cambio, si los protagonistas estuvieran ubicados en un lugar gris, opresivo, desaparecería toda la gracia: ¿qué perderían?

G.G. – Casi todos sus relatos y buena parte de sus novelas están ambientados en Uruguay, con pocas excepciones, como *Crónica del gato que huye*. Ser escritor y escribir en un país pequeño, no tanto o no sólo en términos de público de lectores, ¿puede influir en la posibilidad de tratar ficcionalmente unos temas, por ejemplo, asuntos no sólo uruguayos, o ubicar historias en contextos geográficos no orientales?

H.B. – *Crónica del gato que huye* está ambientada en un pueblo no especificado del sur de Buenos Aires, pero no es la única vez que mis personajes actúan fuera del país: partes de mi última novela, *El desfile salvaje*, acontecen en Holanda, en Amsterdam.

Última novela que quien escribe consiguió en España. Terminados hace media hora el café y el jugo de naranja, la conversación se adentra en la cuestión de la reducida fuerza editorial del Uruguay y de la dificultad de franquear las barreras territoriales. Fuera, las hojas verdes resplandecen por el sol y la mañana va convirtiéndose en un mediodía claro y caluroso. Las luces de las tiendas reflejan una multitud de posibles Montevideos: viejas luces de neón años cincuenta anuncian prendas chinas y conviven junto a futuristas instalaciones luminosas



de alta tecnología. Juntos concurren en ocultar a la vista las proezas arquitectónicas de los antiguos edificios de este tramo de la Avenida.

Acerca de la novela que se convertirá en regalo para quien escribe, una última reflexión del autor subraya la relevancia del texto dentro del corpus de su producción:

H.B. – Para terminar, creo que *Los dados de Dios* es una novela muy fuerte, que presenta la peculiaridad de una estructura que permite la coexistencia de tres novelas en una. Se podría leer independientemente cada una de las tres partes, entenderlas e inclusive combinarlas dentro del mismo libro de forma distinta, con un orden diferente. En esta novela hay mucha historia personal y mucha historia rioplatense también.

El Autor, levantándose de la silla, nos promete una copia de esa obra que no ha sido posible conseguir en el Viejo Continente y menciona la posibilidad de un segundo encuentro, esta vez en el Montevideo de su corredor nocturno.

Montevideo, jueves 26 de marzo de 2008, café *Facal*, esquina 18 de Julio y Yi.