



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
CHILENA CONTEMPORÁNEA.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y CHILENA

CRISTIÁN LEONARDO CISTERNAS AMPUERO
PROFESOR GUÍA: SR. FRANCISCO AGUILERA G.

SANTIAGO DE CHILE, 2006

“La gran epopeya, cantar de la sangre, pertenece al castillo y a la fortaleza. Pero el drama, en que la vida despierta, atenta y vigilante, se prueba a sí misma; el drama, es poesía ciudadana. Y la gran novela, donde el espíritu libertado contempla el conjunto de lo humano, supone la urbe cosmopolita.”

-Oswald Spengler, La decadencia de Occidente. (1923)

“Die Stadt ist die Welt, die der Mensch sich selber baut.”

Wolf Schneider, Überall ist Babylon. (1960)

“La potencia de la urbe como tema social y literario, estriba precisamente en lo inagotable y lo inabarcable del fenómeno. Porque no la abarcamos la imaginamos, al imaginarla la habitamos.”

-Carlos Franz, La muralla enterrada. (2001)

I.	PREFACIO.....	p.4
II.	INTRODUCCIÓN.....	p.6
	1. Objetivo.....	p.7
	2. Hipótesis.....	p.8
	3. Estado de la cuestión.....	p.9
	4. Marco teórico.....	p.13
III.	ANÁLISIS	
	1. La imagen de la ciudad en el ensayo hispanoamericano contemporáneo	
	1.1 Alfonso Reyes: <u>Visión de Anáhuac y Palinodia del polvo</u>	p.88
	1.2 Jorge Luis Borges: <u>Evaristo Carriego</u>	p.96
	1.3 Eduardo Mallea: <u>Historia de una pasión argentina</u>	p.104
	1.4 E. Martínez Estrada: <u>La cabeza de Goliat. Radiografía de la Pampa</u>	p.110
	1.5 Néstor García Canclini: <u>Consumidores y ciudadanos</u>	p.119
	2. La imagen de la ciudad en la narrativa hispanoamericana.	
	2.1 Agustín Yáñez: <u>Ojerosa y pintada</u>	p.131
	2.2 Ricardo Piglia: <u>La ciudad ausente</u>	p.142
	2.3 Homero Aridjis: <u>La leyenda de los soles</u>	p.158
	3. La imagen de la ciudad en la narrativa chilena contemporánea.	
	3.1 Hernán Castellano Girón: <u>Calducho</u>	p.167
	3.2 Gonzalo Contreras: <u>La ciudad anterior</u>	p.173
	4. La imagen de la ciudad en la poesía hispanoamericana contemporánea:	
	4.1 Jorge Luis Borges: <u>Fervor de Buenos Aires</u>	p.191
	4.2 Oliverio Girondo: <u>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</u>	p.201
	4.3 Octavio Paz: <u>Vuelta</u>	p.204
	4.4 OJosé Emilio Pacheco: <u>Obra Poética</u>	p.206
	5. La imagen de la ciudad en la poesía chilena contemporánea	
	5.1 Enrique Lihn: <u>El Paseo Ahumada</u>	p.208
	5.2 Gonzalo Millán: <u>La Ciudad</u>	p.227
IV.	CONCLUSIONES.....	p.248
V.	BIBLIOGRAFÍA.....	p.251

I. PREFACIO.

La literatura es representación de espacios y costumbres, de acciones o procesos, históricos o imaginarios. Quien narra puede ser una consciencia olímpica, homérica, o una subjetividad fantasiosa y delirante. El vehículo principal de la representación es el código lingüístico, pero no el de la comunicación ordinaria, sino que otro lenguaje, elaborado sobre el primero y sus posibilidades estéticas no exploradas. El receptor de la literatura es una conjunción de sujetos históricos, epocales y actuales; es el eterno lector y el único lector, aquel que sostiene estas páginas en busca de preguntas y respuestas; aquel que, algún día, escribirá la historia acumulativa de sus propias lecturas en el Gran Libro que ha de ser abierto en el final de los tiempos.

La modalidad de existencia de la literatura, como la de todas las cosas, depende de categorías espacio-temporales. El cuerpo, el alma, la historia de nuestras fantasías, se sostienen en un aquí y un ahora que es espacio lleno de tiempo y temporalidad concretada en lugares contemplados o evocados. La literatura, en suma, en su concreción real sobre una subjetividad plena, nos relaciona con el Mundo desde otros mundos. Y ese mundo referencial, en que el cuerpo se desplaza y el alma se reconcentra, es una síntesis de lugares contruídos o descubiertos, utópicos y reales: Paraísos e Infiernos, campiñas y camposantos, domicilios y laberintos. La literatura es una opción para habitar en estos paisajes, y una preparación para habitar estéticamente en el Mundo referencial y, posiblemente, en el Otro Mundo.

De entre todos los paisajes imaginables, reales o literarios, la ciudad metropolitana es el paisaje predominante en la literatura contemporánea. En la sugerente novela *Jazz*, de la escritora Toni Morrison, se nos instala desde las primeras líneas en la gran ciudad norteamericana, Chicago o Nueva York, con sus grandes oportunidades y sus *guettos* para grupos afroamericanos. La fascinación por el crimen y la muerte violenta, por el dinero y la música, representa sólo una faceta del motivo básico que encontraremos a lo largo de toda la literatura urbana: La lucha por la sobrevivencia dentro de la ciudad. Lucha tanto más desesperada porque no hay escapatoria: Como tan bellamente lo ha expresado el famoso poema de Kavafis, dondequiera que vamos, llevamos con nosotros nuestra ciudad.

El motivo del escape desde la metrópolis no es raro en literatura; ya se remonta a la literatura grecolatina, con la obra de Lucio Anneo Séneca, y de ahí salta a los ensayos utópicos de Rousseau y Henry David Thoreau (y alcanza una realización magistral en La costa de los Mosquitos, de Paul Theroux). Para quienes se quedan y perseveran en las ciudades (o sea, la mayoría de nosotros), la relación de amor-odio hacia la ciudad originaria (o adoptiva) es una situación-límite que hay que encarar cotidianamente. En palabras de José Emilio Pacheco:

"No amo mi patria./ Su fulgor abstracto/ es inasible./ Pero (aunque suene mal)/ daría la vida/ por diez lugares suyos,/ cierta gente,/ puertos, bosques de pinos,/ fortalezas,/ una ciudad deshecha,/ gris, monstruosa,/ varias figuras de su historia,/ montañas,/ y tres o cuatro ríos."¹

De cualquier manera que esa relación de amor-odio se resuelva, la ciudad es el objeto de mimesis que sublima y lleva al extremo las potencialidades estéticas del lenguaje literario. La narrativa y la poesía contemporáneas se han enfrentado a la urbe como a una última frontera de representación: Decir o expresar la multiplicidad de objetos y destinos que contiene; definir o por lo menos aprehender los estados de ánimo que ella induce; descubrir o recibir la revelación de cuál sea el "alma" de esa ciudad (Spengler); deducir o, por lo menos, atribuir un sentido al devenir incesante y siempre renovado de su funcionamiento; recuperar o rescatar el lenguaje característico de las "voces de la ciudad", aquel "argot urbano" (Jean Cohen)² que define a la metrópolis como otro discurso que hay que hablar y entender (Barthes, Kevin Lynch), son algunos de los desafíos que enfrentan el narrador o el poeta urbanos. Ni qué decir que, además de todas estas tareas, persiste la motivación, ya filosófica o política o mística, de criticar y trascender el "hábito" urbano que nos rodea y en el que nos desarrollamos, denunciando siempre la precariedad del diario vivir y apuntando, en lo posible, a una solución o, cuando menos, una síntesis consolatoria de los posibles mecanismos estéticos o políticos que hagan más "vivibles" (Italo Calvino) a las grandes ciudades. Si en esta empresa la literatura contemporánea ha avanzado muy lentamente, re-escribiendo con cuidado los viejos tópicos y motivos de la Antigüedad y la Modernidad, o se ha superado a sí misma, conquistando, por fin, la barrera hasta entonces insalvable entre

¹ Pacheco, José Emilio, Alta traición, antología poética. Madrid, Alianza editorial, 1985. Pag. 11-12

² Para el concepto de "argot urbano" como una innovación de la poesía contemporánea, Cf. Cohen, Jean, Poesía de nuestro tiempo. México, FCE, 1963 p. 24 y ss.

cultura, arte y vida cotidiana, o si ha fracasado en su intento y sólo nos entrega imágenes o reflejos de una sociedad que se transforma más rápidamente que la misma palabra estética que la representa, es cosa que el lector de obras literarias y habitante de su urbe originaria debe decidir por sí solo. En las páginas que siguen, se encontrará el resultado de largas reflexiones sobre la relación, siempre novedosa y conflictiva, entre la literatura como institución, tradición y práctica, y la Gran Ciudad que la vio surgir y que, muy posiblemente, la ha de transformar hasta hacerla innecesaria o irreconocible. Si esta última frase llegara a sonar muy pesimista, el autor se ampara en las siguientes líneas de un espíritu lúcido, apasionado y latino, José Vasconcelos:

“Escribir libros es un triste consuelo de la no adaptación a la vida. Cada libro dice, expresamente o entre líneas: ¡nada es como debiera ser!”³

Posiblemente, escribir libros es otra forma de habitar la ciudad: la literatura contemporánea hispanoamericana está llena de ciudades no como debieran ser, sino como efectivamente son.

Santiago de Chile, Primer y Segundo Semestre de 2005.

³ Vasconcelos, José, “Libros que leo sentado y libros que leo de pie”. En: Los maestros ilustres (antología). México, Editorial Somos, 1982, p. 45-6

II. INTRODUCCIÓN.

1. Objetivo.

El objetivo de este ensayo es investigar sobre uno de los referentes más novedosos del arte en Occidente, el *paisaje urbano*, y su representación en la literatura hispanoamericana contemporánea. Para quienes consulten el presente texto, será útil conocer algunas de las cuestiones teóricas o conceptuales que detuvieron al autor durante algún tiempo, haciéndolo vacilar en su intención de *abrir campos* o *delimitar terrenos*, como asunto rústico que fuera. La primera cuestión es la pregunta por la *relación entre la literatura y la ciudad real*. La segunda, nos lleva a considerar *las transformaciones del referente urbano en objeto de mimesis literaria*. La primera cuestión sólo se planteará de manera resumida en la presente Introducción; la segunda, constituye el cuerpo de análisis del presente estudio. Pero, en la base de nuestra investigación, subsistirán siempre dos preguntas amplias, que sólo pueden ser contestadas inductivamente:

- a) ¿Existe una relación dinámica entre la institución literaria y la vida urbana?
- b) ¿Cómo se incorpora la ciudad al repertorio de imágenes, funciones y temáticas de la gran tradición literaria de Occidente?

2. Hipótesis.

La relación entre institución literaria y vida urbana es efectiva y cambiante. La diacronía de su interacción sugiere cuestiones de carácter estético, político, filosófico y existencial. La ciudad es, siempre, escenario, metáfora, agente o formante de motivos literarios que se estructuran en la representación de una imagen de mundo. Esta imagen será, como veremos la mayor parte del tiempo, tópica o distópica⁴ en relación a la gran tradición literaria de Occidente.

⁴ Una *distopía* es aquella sociedad que se considera indeseable, por algún motivo determinado. El término fue acuñado como antónimo de *utopía* y se usa principalmente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) en donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos. De acuerdo al Oxford English Dictionary, el término fue acuñado a fines del siglo XIX por John Stuart Mill, quien también empleaba el sinónimo creado por Bentham, *cacotopía*, al mismo tiempo. Ambas palabras se basaron en el término *utopía*, entendido como *eu-topía* o el lugar en donde todo es como debe ser. De ahí, entonces, se deriva *distopía*, como un lugar donde no ocurre tal cosa. Comúnmente, la diferencia entre utopía y distopía depende del punto de vista del autor de la obra. Cf. <http://es.wikipedia.org>

3. Estado de la cuestión.

La primera interrogante nos lleva a terrenos fértiles (como si fuera cosa del agro). Por supuesto que la relación existe y es dinámica; muy cambiante, pero persistente. La antropología y la sociología literarias, interdisciplinas que han tenido un desarrollo, si no espectacular, por lo menos sostenido (un buen ejemplo de ello es el estudio de Richard Sennet, Carne y Piedra; el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental), han explorado la relación simbiótica entre la literatura y el espacio urbano. Los estudios culturales de base estética, como el excelente de Marshall Berman y algunos ensayos fundamentales de Wolfgang Kayser, Oswald Spengler, Walther Rathenau, Georg Simmel y Erich Auerbach, apuntan todos en una sola dirección: la aparición de la literatura moderna en sentido amplio coincide con, y es paralela al desarrollo de las grandes ciudades, desde el siglo XVIII en adelante.⁵ La relación dinámica de que hablamos se establecería en términos de:

- a) Desarrollo acelerado de la intelectualidad urbana responsable de intervenciones concretas en la vida social (anarquismo político, vanguardias, movimientos y revistas literarias).
- b) Surgimiento de un tipo de escritor profesional y un público lector, y de un modo de producción, reproducción y difusión de la obra literaria propio de la "reproducción" técnica" (W. Benjamin).
- c) Aparición de géneros literarios propios de la comunicación de grandes masas en el espacio urbano (uno de estos géneros es la misma novela): crónica, autobiografía, folletín, literatura negra, etc.
- d) Surgimiento de un lenguaje "moderno", pragmáticamente simplificado y dramáticamente persuasivo, que es el fundamento de la comunicación entre los medios de creación de opinión (en general, el periodismo, la retórica del Estado-Nación y la Nación-Democracia) y el receptor de éstos (la opinión pública).

Todos estos puntos ya han sido estudiados, de manera más o menos satisfactoria, en las academias europea, anglosajona y latinoamericana, rindiendo frutos notables como La Ciudad Letrada, de Angel Rama, "La obra de arte en la era de la reproducción técnica", de Walter Benjamin, Latinoamérica: Las ciudades y las ideas, de José Luis Romero, Literatura y Paraliteratura, de

⁵ Walter Rathenau establece como fecha aproximada el año 1850 en Europa. Ver: Crítica de la Época. Barcelona, Ediciones Jasón, s/f. Traducción de José Pérez Bances.

Myrna Solotorevsky, y Consumidores y Ciudadanos, de Néstor García Canclini. En todos estos esfuerzos, la ciudad metropolitana es el contexto propio en el que se producen las principales renovaciones formales que dan a la literatura un carácter indiscutiblemente moderno, como circuito de comunicación intelectual y modalidad discursiva de construcción de mundos (especialmente, el mundo de los *acontecimientos noticiosos*). La noción de un lenguaje cuya existencia es paralela al lenguaje literario –el lenguaje periodístico, la retórica política- y que, a menudo, contamina a la literatura, cuando ésta no se adelanta y lo usa y transfigura para sus propios fines- ha sido planteada de manera brillante por los estudios de Eliseo Verón⁶. En relación con la segunda interrogante –sobre la representación imaginaria o estética de la ciudad-, podemos adelantar lo siguiente:

- a) La ciudad es representada literariamente en base a la reserva tradicional de tópicos literarios de Occidente (Teatro del Mundo, Libro de la Naturaleza, etc.) la que constituye un acervo de imágenes, tropos e ideogramas que ha llegado prácticamente intacta, aunque disfrazada, hasta nuestros días. *A esto lo llamaremos la retórica literaria de la representación urbana*, por cuanto se sirve de dicho acervo introduciendo en él las modificaciones propias de cada generación literaria y sus preferencias. En especial, la representación tópica de la ciudad no sólo enriquece el nivel hermenéutico de las obras literarias, sino que, además, provee explicaciones metafóricas para disciplinas como la urbanística y la biología.⁷ En este sentido, es pertinente la observación de Marshall Berman, quien define a la ciudad contemporánea como “lugar simbólico”⁸ de la Modernidad, dotado de los atributos del cambio, la aventura y el crecimiento.
- b) La literatura crea un conjunto de relaciones a nivel de significante y significado entre las estructuras del referente real –urbanística, paisaje, mapas, cartografías, habitar, etc.- y las formas genéricas, los estratos del objeto literario, la situación comunicativa imaginaria, etc. Dichas relaciones

⁶ Cf. Verón, Eliseo, Construir el acontecimiento : los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island. 3a. Ed., Barcelona : Gedisa, 2002.

⁷ Así, Lewis Mumford define a la ciudad en términos del tópico del teatro del mundo; la noción de la “lucha por la vida”, también asociado, insistentemente, al mundo urbano, sobre todo en relatos naturalistas, puede considerarse un tópico de las ciencias naturales del siglo XIX, retomado después por la Ciencia-Ficción.

⁸ Berman, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad. México, Siglo Veintiuno Editores, 1997.

se insertan dentro de una larga tradición Occidental: el paralelismo entre las artes y las correspondencias de las estructuras estéticas con los significantes de la arquitectónica, la retórica, la biología, etc.⁹ Este aspecto también podríamos incluirlo parcialmente en el nivel de la retórica literaria, pero, bien mirado, el paralelismo entre la literatura y las demás artes se contextualiza mejor en el nivel superior de la Estética Literaria, subsidiaria de la Estética a secas. A estas alturas, nos encontraremos en una atmósfera más densa y rarificada, por lo cual nos moveremos con mucho cuidado y cautela; el objeto de mi trabajo no es adentrarme en cuestiones de Estética, sino más bien reunir elementos de lectura e interpretación del referente urbano en literatura.

- c) La obra de arte literaria introduce la categoría del *ethos*¹⁰ (Northrop Frye) urbano propiamente tal, es decir, una concepción sincrónica y, a la vez, diacrónica, de la imagen de sociedad y sus representantes, concebida como una galería de clases sociales y personajes nuevos (el *flanèur*, el nómada urbano, la *shabby genteel people* de Dickens, el *medio pelo* de Blest Gana, los *nacotecas* de Aridjis), junto con una interpretación de la legalidad social imperante en la sincronía del mundo representado o desplegada en la diacronía de un período o una época. Aquí se encuentra, en muchos casos, la originalidad más grande de la literatura urbana.
- d) A través de la configuración de la metáfora de la Gran Ciudad, en cuanto núcleo de sentido que opera por presencia o ausencia, la literatura plantea puntos de contacto entre la temalogía antropológica y social y el complejo metafórico propio de Occidente: el motivo del viaje, la formación o aprendizaje del sujeto, la realización o des-realización de la consciencia, pasan a ser, en el espacio-tiempo urbano, categorías que adquieren un nuevo sentido, un significado profundo que la crisis o cuestionamiento de la Modernidad sacan a luz: Ser o no ser en el mundo urbano, transformar o

⁹ En este sentido, podemos citar los trabajos pioneros de Panofsky, Arquitectura Gótica y Escolástica; Buenos Aires, Infinito, 1959. Munizaga, Gustavo, Estructura y ciudad. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983. Praz, Mario, Mnemosina : paralelo entre la literatura y las artes visuales. Caracas : Monte Avila, 1976.

¹⁰ "Ethos: Contexto social interno de una obra literaria, que consta de una caracterización y del marco ambiental de la literatura ficcional, y de la relación del autor con su lector o su público." Cf. Frye, Northrop, Anatomía de la crítica. 2ª edición, Caracas, Monte Ávila, 1991, P. 484

desplazar el Mundo, fundar o destruir ciudades, edificar y habitar sobre la tierra como hombres o como cuerpos sin alma.

- e) La configuración estético-literaria de esta crisis del ser y habitar en la ciudad, del viajar o vagabundear en el centro o en los márgenes de la metrópolis, del aprender o des-aprender los valores de la sociedad moderna, ha sido diagnosticada por autores como Wolfgang Kayser y Milan Kundera, así como por filósofos de la talla de Martin Heidegger y Romano Guardini. Su representación estética ha contribuido y contribuye a una mejor comprensión de las posibles salidas para dicha crisis (que existe y hay que enfrentar, y que se ahonda a cada momento).

4. Marco Teórico.

Durante años, el análisis literario ha tenido presente la consideración de la obra literaria como un todo estratificado que abarca distintas modalidades de discurso, o bien como una situación comunicativa, real o imaginaria, que se hace concreta en la lectura de un lector real, o bien como un conjunto de reglas discursivas que permiten el despliegue, en la recepción, de mundos imaginarios o posibles. El desarrollo de la teoría de los géneros ha seguido un progreso más o menos paralelo, deslindando especies clásicamente literarias de otras meramente “referenciales”, pero la nivelación estética, que la Post-modernidad impone con la aparición de géneros menores o abiertamente paraliterarios, ha introducido un principio de confusión en las clasificaciones tradicionales, haciendo tambalear el concepto de “canon” genérico. Finalmente, la especificidad del lenguaje poético o literario ha sido asaltada por la irrupción del concepto de la *antipoesía*, la *paraliteratura* y, en general, el *arte de masas*, junto con la introducción de los lenguajes ideológico, autobiográfico, de minorías o de géneros como discursos que tienen una validez ante sí y no ante sistemas académico-referenciales o equivalentes del Buen Gusto Ilustrado. En este sentido, el traslado de los valores de juicio crítico tradicionales (retórica, estilística) al campo de la competitividad del mercado editorial, ha disociado radicalmente a la literatura de los círculos eruditos. Por otro lado, el definitivo autismo en que ha caído la investigación académica, condicionada por las “políticas culturales” al uso y por esa especie de lucha por la supervivencia a que la obligan los así llamados “fondos concursables” (única forma de hacer investigación liberándose de la carga docente que aqueja a los planteles públicos) representa el cierre definitivo de la posibilidad de reflexionar sistemáticamente sobre la Literatura.

Por otro lado, la contemporaneidad ideológica ha recurrido a una ampliación excesiva del canon, mientras algunos géneros, como la novela, parecen sostenerse por su propia ambigüedad o indefinición. Hay que agregar que el progresivo utilitarismo de las lecturas académicas ha contribuido a crear interpretaciones que halagan las teorías de moda y validan las políticas culturales que, muchas veces, financian las mismas investigaciones académicas, olvidando el concepto de tradición interpretativa, independiente de estos factores. En este sentido, solamente la hermenéutica más rigurosa ha logrado defender su territorio a través de la reivindicación de la lectura como un acto

que pone en tensión momentos fenomenológicos de auto-percepción del lector y la revelación de potencias ocultas de sentido presentes en el texto, que no son de competencia del sujeto consumidor, sino del interpretante. Por lo tanto, no es raro que las disciplinas que han descubierto, por así decirlo, la importancia de la representación literaria del imaginario urbano, estén más cerca de la Sociología, la Historia y la Antropología, que de la Estética o la Hermenéutica.

4.1 Proposición de un modelo.

Para productivizar nuestra investigación, se hace necesario un modelo de análisis de la obra literaria en cuanto espacio-tiempo que, entre otros mundos, representa el mundo del habitar ciudadano referencial y los procesos asociados con éste. Como una forma de soslayar (pero no de ignorar) los inconvenientes señalados anteriormente, el modelo de análisis que paso a proponer mantiene los estratos tradicionales de narrador, mundo, acción y personaje, agregando la imagen del receptor implícito y categorías de análisis transversal como el *cronotopo* y recuperando el concepto de *tópico* como un elemento de la tradición que permite la transformación de motivos junto con la continuidad de los complejos ideológicos propios de Occidente -e. g., existe una notoria continuidad entre el tópico del *teatro del mundo* con el del *show* o espectáculo de la sociedad del espectáculo-. Como una consecuencia de lo anterior, me esforzaré en:

- 4.1.1 Identificar una tradición interpretativa sobre la representación literaria de la ciudad, para luego examinar las variaciones en torno a esa tradición, determinadas, principalmente, por los cambios estéticos y genéricos del sistema literario, pero también -y ello es clave para mi investigación-, por los cambios sufridos por las ciudades mismas, por la sociología del habitar y por los propios ciudadanos.
- 4.1.2 Identificar y caracterizar la imagen del habitar urbano en relación al mundo representado, los personajes, el narrador y el receptor implícitos del texto literario. En este sentido, la hermenéutica vertida sobre un texto ficticio en el que la imagen de la ciudad ocupe el centro, ya sea como imagen de mundo, cronotopo, galería de personajes, lenguaje o código de comunicación en el seno de la sociedad de masas, esa hermenéutica, digo, debe considerar también al receptor ideal, en cuanto concretante estético del discurso, no sólo como simple lector, sino también como ciudadano. Es decir, el ser ciudadano, hombre urbano, o sujeto político, es un rasgo

relevante a la hora de enfrentar el texto literario como *texto que requiere interpretación*.

4.2 El cronotopo.

En la narrativa, la noción de “ambigüedad”, que permea la definición del surrealismo, surge de, y se justifica por, no sólo la profundización en la subjetividad de narradores o personajes, sino por la decadencia generalizada del estatuto del sujeto y su incapacidad de referir el mundo, por la pérdida de la estabilidad del Yo como organizador de su propia vida y por la transformación del lenguaje en herramienta trivial en manos de la sociedad de masas y los discursos de las ideologías. Los narradores del surrealismo, sin quererlo, expanden el registro y las atribuciones de la función narrativa como una forma de señalar y superar su crisis. Es de concluir, entonces, que la superrealidad no es una condición positiva de la representación literaria, sino un acto de compensación estética que permite recuperar lo que de otra manera sería inefable a partir de la experiencia no problematizada del sujeto masivo, el sentido común, la opinión pública, las historias oficiales o el discurso de la ideología. El narrador y el escritor, como sujetos pertenecientes a la selecta cofradía de la “Ciudad Letrada”, centran su referencia en la legalidad urbana, verdadera cifra y signo de las problemáticas propias del choque Modernidad-Contemporaneidad. La ciudad es el cronotopo en que se intenta la solución estética para las graves escisiones o fracturas que caracterizan la decadencia de la Modernidad Occidental y la crisis del mundo Latinoamericano. En palabras de Carlos Fuentes:

“La cronotopía es el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de la novela. A ellos les pertenece el sentido que le da forma a la narrativa. El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: Es el vehículo de la información narrativa.”¹¹

La definición exacta de cronotopo la da Mijail Bajtin:

“La intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al

¹¹ Fuentes, Carlos, Valiente mundo nuevo. México, FCE, 1994., p. 38

movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo (...) El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura (...); como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: Esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.”¹²

Siguiendo a Bajtin, las distintas concreciones históricas de los cronotopos culturales generan imágenes del tiempo y el espacio en torno a determinados géneros (uno de los más favorecidos por el autor es la novela). Cada uno de estos géneros opera según una legalidad (en el caso de la novela griega y bizantina, es el tiempo de la *aventura*) que se aleja o se acerca a la naturaleza real del tiempo-espacio histórico, haciéndose, en consecuencia, más o menos verosímil, más realista o superrealista. Para Bajtin, existen “series” que legitiman la percepción y realización del tiempo-espacio: Histórica, vital, biográfica y etéreo-biológica. Para cada una de ellas existen “leyes y medidores humanos inherentes a las mismas.” Si el mundo y el sujeto cambia o no por efecto del tiempo-espacio, si los personajes envejecen o se trasladan por geografías o paisajes precisos o imprecisos, si el tiempo de la narración es solidario con, o se disloca del tiempo real, son indicadores de la mayor o menor complejidad o riqueza cronotópicas del relato. Las legalidades propias de cada cronotopo –la *casualidad* de la novela bizantina, por ejemplo-, el *azar probabilístico* en las grandes ciudades, representan distintas interpretaciones estético-sociales de la cronotopía como categoría existencial de las sociedades.

El cronotopo actualiza en el espacio urbano contemporáneo una serie de tópicos relativos a una concepción del espacio tiempo como construcción simbólica y metafórica de carácter ambiguo. La acumulación de signos y “señaléticas”, la sobredeterminación proxémica y cronémica, la transformación del habitar en una progresiva operación de “lectura”, son atributos de la ciudad moderna tanto como de la contemporánea, de la metrópolis tanto como de la Megalópolis. Con todo, el cronotopo de la modernidad –el *torbellino*- se profundiza y se agrava con la transformación de la metrópolis en Megalópolis. Es lo que han tratado de explicar ensayistas y escritores al representar la fragmentación del *torbellino* en múltiples experiencias del habitar urbano, todas precarias o inauténticas. Claramente, el cronotopo del habitar moderno es desorientador y desilusionante; el cronotopo del habitar contemporáneo es terrible, temible y aversivo.

¹² Bajtin, Mijail, Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 269 y ss.

Así, para Fuentes, es Jorge Luis Borges quien plantea, por primera vez, la imagen del habitar urbano como un acto de lectura de la gran biblioteca de la tradición literaria, que implica, necesariamente, una cronotopía “iberoamericana”: La forma distintiva con que cada cultura interpreta el devenir del tiempo y la concreción del espacio como operación hermenéutica que se proyecta sobre la historia, el lenguaje y la literatura, puede alcanzar concreciones estéticas de gran interés. Desgraciadamente, el trabajo teórico de Bajtin no alcanzó a estudiar en profundidad la naturaleza del cronotopo de la literatura moderna. Debemos deducir de sus escritos, y extrapolar desde ellos, cuando sea posible, las características del cronotopo de la Modernidad Literaria. Este trabajo ha sido hecho, en gran medida, por autores como Berman y el propio Carlos Fuentes. La forma cronotópica moderna más evidente es el impulso del movimiento constante, aquel lugar en permanente cambio y transformación de sí, o sea, la *ciudad moderna*. Oscilando constantemente entre la novedad y la ruina (como la novela), la ciudad es el *locus* de la Modernidad, y su tiempo-espacio es el cronotopo del habitar en constante cambio y nostalgia de arraigo. Así lo ha intuido Octavio Paz en su notable poema “Hablo de la ciudad”, texto que no sólo trata de representar el variado torbellino del cronotopo urbano, sino que representa, a nivel discursivo, la homología entre escribir y fundar en el poema una nueva realidad para la ciudad, modalidad retórica que encontraremos, permanentemente, en la literatura urbana:

“Novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada cada día, /(...) la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras soñamos.”¹³

Si la ciudad es un cronotopo moderno, sus distintas realizaciones iluminarán condiciones específicas de ser y estar en el mundo, a espaldas de éste o en contradicción con su legalidad. Ahora bien, como uno de los conceptos más usufructuados de la teoría literaria contemporánea, y un cliché llevado hasta casi el extremo de la difusión, el concepto de cronotopo debe ser utilizado con cuidado. Originalmente, debía entenderse como la concreción estética del espacio-tiempo histórico. Bajtin hace remontar su aparición a algunas observaciones de Goethe (*Viaje a Italia*). El propio Bajtin le concede extrema importancia, al atribuir al cronotopo, junto con la polifonía, la gran transformación literaria que constituye la novela, género impuro que se define por su historicidad esencial y la capacidad de dialogar con el lector y de desdoblarse en un coral de voces que rodean al receptor, creando

¹³ Paz, Octavio, El fuego de cada día. Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 342.

una perspectiva epistémica refrescante en medio del monologismo característico del racionalismo de Occidente. Se lo haya entendido bien o mal, el cronotopo es un centro conceptual de la narrativa, una posibilidad del relato ficcional que permite considerar el tiempo-espacio histórico en su transubstanciación estética.

De cómo opere el cronotopo al interior del mundo ficticio, depende que la obra adquiera un estatus realista o superrealista. El cronotopo histórico realista tiende a representar un espacio-tiempo cerrado y concluso, el cual se puede leer e interpretar como otro Libro de la Naturaleza. No es de extrañar que los autores de veta romántica se hayan remontado a la concepción idealizada del pasado, inmortalizada en piedras y ruinas, para concebir el cronotopo del mundo medieval. El cronotopo superrealista es ambiguo y distópico: oscila entre el espacio real y su percepción introyectada en una consciencia inestable o expansiva.

El *Carnaval*, junto con otras fiestas, constituye una concreción estética del tiempo-espacio circular, rotatorio. Para autores como Goethe y Panofsky, la simultaneidad barroca, la arquitectura jerarquizada del gótico, el equilibrio atemporal del neoclasicismo encarnan un cronotopo estable, apolíneo, parmenídeo, que acoge y habitúa, y frente al cual el romanticismo propondrá el desgarramiento de un cronotopo fragmentado; según Kayser¹⁴, la era del criticismo ilustrado introduce el cronotopo del viaje, un tiempo lineal, abierto e indeterminado, que enfrenta al hombre con horizontes no escritos y múltiples posibilidades de realización. La ciudad metropolitana encarna este ideal de cronotopo, así como el camino que une una metrópolis con otra. Encontramos realizaciones del cronotopo de la ciudad moderna hasta bien entrado el siglo XX, cuando la percepción de la contemporaneidad, asociada con la cultura de la velocidad y la instantaneidad que conlleva la técnica, genera el cronotopo de la virtualidad, del tiempo-espacio existente en el flujo de información o la asociación mental de una consciencia difusa. En el sistema literario realista, el cronotopo urbano adquiere un predominio espacial; en el sistema superrealista, el cronotopo urbano se transforma esencialmente, al proponerse la única y desconcertante homología entre la ciudad y la consciencia que la percibe. Este paso de la objetividad a la subjetividad, visto positivamente como la consolidación del sujeto en cuanto instancia que atribuye sentido al mundo o que refiere su falta de sentido -la irrupción del absurdo y de lo kafkiano-, presenta la arista negativa de la enajenación o desvío del mundo, que Lukács

¹⁴ Kayser, Wolfgang, "Origen y crisis de la novela moderna", En: Mapocho, vol. 9, no.3 (1965).

advierde en su análisis de la Teoría de la Novela,¹⁵ su primer texto de hermenéutica literaria, y del que después se retractaría (con muy poco espíritu dialéctico de su parte). Hay que decir, antes de seguir más adelante, que la aparición del cronotopo de la ciudad contemporánea coincide con el intento (desesperado) de algunos autores por referir la crisis del sujeto, del ciudadano, del habitar urbano y del discurso o decir que se ha producido –y se sigue produciendo– en el contexto de las grandes metrópolis y de las Megalópolis en Occidente. Esta crisis hay que entenderla en tanto representa la aparición y consolidación de:

1. Un sistema político-económico que explica y justifica el funcionamiento de las sociedades: El Capitalismo, y su filosofía, el Liberalismo.
2. Una práctica económica que, con el correr del tiempo, deviene casi en una Metafísica: El Capitalismo Avanzado y la correspondiente Globalización del Mercado.
3. Una Sociedad de Consumo en la que opera, prácticamente, el Mercado, y sobre la que se impone la susodicha Globalización.
4. Un sistema de producción y recepción de información que se impone a la Sociedad de Consumo, a saber: La Comunicación de Masas, que re-emplaza a la Ciudad Letrada (el mundo intelectual de las ciudades) y que retroalimenta a los Consumidores con los propios ideales del Capitalismo.
5. La negación definitiva del Ciudadano y su reemplazo por el Consumidor.
6. El desdibujamiento del Pueblo en etnias, minorías, estratos cuantificados y, en suma, en estadísticas.
7. Un sistema de gobierno, la Democracia Representativa (o por Delegación) que, pretendiendo ignorar todas las transformaciones citadas, aún recurre a conceptos como “ciudadanía” y “voluntad popular” para des-gobernar en nombre de una “modernización” que sólo lleva a la imposición de la Globalización.

¹⁵ Lukács, Gyorgy, Teoría de la novela. Barcelona : Edasa, 1971.

8. Un gobierno mundial (en realidad, una Conspiración Global) que determina el alcance y la legitimidad de todas las democracias, las tendencias de información en la comunicación global y las grandes líneas especulativas del Capitalismo Avanzado.

Huelga decir que la ciudad, además de ser, como sostiene Berman, el lugar de la Modernidad, es también el escenario en que día a día se estructura la nueva realidad virtual de la Comunicación de Masas; en que se pierde la identidad del ciudadano a favor de un consumidor de bienes; en que la Conspiración Global avanza un poco más, transformando el habitar urbano en un escenario informático, sin cuerpos ni almas.

Para el caso de la poesía, el concepto de situación comunicativa misma es un cronotopo que se enriquece con la noción del hablante como sujeto dinámico que, tal como ocurre en la narrativa, presenta un momento de realización-desrealización en relación con el mundo, el lenguaje y el sujeto-otro existentes en la ciudad. Esta dinámica es propia del sujeto moderno, y ha sido rastreada en el psicoanálisis y la anti-psiquiatría como una consecuencia del fallido intento por reconciliar conscientemente las contradicciones del mundo, que el poeta visionario (o desengañado) ven con claridad deslumbradora. Como un corolario de lo anterior, hay que enfatizar en este modelo la representación de la espacialidad y la temporalidad como los ejes definatorios de la visión de mundo que el superrealismo entrega a través de la ficción: un tiempo espacio dislocado en su relación con la subjetividad y re-localizado por las presiones de legalidades propias del tiempo-espacio de la producción, el consumo y la especulación. Como sea que el concepto de superrealismo se encuentra, de alguna manera, desprestigiado, debo insistir en que la superrealidad no es sino aquella imagen de la realidad que la transformación estética del lenguaje supone en el lector, tanto como en la consciencia del narrador, y que genera una sensación de ambigüedad sólo comparable a los sueños, los estados alterados de consciencia y los *lapsus* del espíritu.

4.2. El t3pico.

Los t3picos literarios, definidos por Curtius como aquellos t3picos ret3ricos que se desarrollan tardíamente como visiones esenciales del hombre Occidental, se organizan en campos de sentido que abarcan las más variadas manifestaciones de la vida.¹⁶ A menudo estos t3picos ret3rico-literarios funden conceptos religiosos y políticos con visiones del sentido común, intuiciones poéticas muy tempranas y procesos de metaforización, simbolización y significación que se han convertido en lugares comunes, es decir, que han perdido su originalidad esencial y se han transformado en recurso ubicuo dondequiera que se intente significar algo de manera figurada. Decir que la vida es un sueño, que el mundo es un teatro, que la Naturaleza es un libro abierto, que tomar el control de un gobierno es como llevar el timón de un barco, son t3picos al mismo tiempo que “loci communes”; lo menos que se espera de ellos es la originalidad; son, simplemente, sentencias que apelan a un conocimiento compartido entre el orador y el público, entre el narrador y el lector. Interesa, como demuestra Kayser, estudiar todas aquellas transformaciones del t3pico en un lugar literario, no sólo para observar el paso de un ideograma a su actualización como tema o motivo, sino para comprender cómo el t3pico manido alcanza una refrescante renovación. La investigación t3pica puede derivar en un análisis comparativo de las diferentes tradiciones culturales, la evolución diacrónica del repertorio de clichés que sirve para comunicar, en el seno de una comunidad, una serie de pensamientos que sólo pueden circular a través de frases figuradas o metáforas familiares, e incluso, como reconoce Curtius, en el conocimiento de un subconsciente o psique transcultural.¹⁷

¹⁶ En un sentido amplio, t3picos son “temas ideológicos a propósito para cualquier desarrollo o variación; en griego se llaman “koinoi topoi”, en latín “loci communes”; como el término “lugar común” ha perdido su primitivo significado, emplearemos el correspondiente español del “t3pos” griego: t3pico.” Ver: Curtius, Ernest Robert, Literatura Europea y Edad Media Latina. México, FCE, 1975, Vol. I, p. 108 y ss.

¹⁷ Para Curtius, la persistencia de un t3pico es indicio de que estamos en presencia de un arquetipo, en el sentido de Jung. “Los siglos de la tardía Antigüedad romana y de la Antigüedad cristiana están poblados de visiones, que a menudo sólo pueden entenderse en cuanto proyecciones del inconsciente.” Curtius, Op. Cit. Vol. I, p. 153.

En lo sucesivo, consideraré la visión literaria de la ciudad, ya sea pre-moderna (polis), moderna (metrópolis) o post-moderna (Megalópolis), como una representación dimanada de tópicos retórico-histórico-literarios desarrollados profusamente en Occidente, a partir de fuentes Orientales o típicamente europeas y, a veces, precolombinas. Dichas fuentes –la Biblia, la literatura medieval y barroca, las cosmogonías prehispánicas– nos llevan a considerar a la ciudad como el escenario que, o bien refleja el universo y su orden, o bien representa el dominio del hombre sobre la Naturaleza y, por lo tanto, la creación de una nueva Naturaleza, o bien es el microcosmos que reproduce a escala una noción de orden válido para determinada cultura en determinada coyuntura histórica (p. Ej., la ciudad barroca y su noción de orden y jerarquía imperial-colonial, tal como ha sido estudiada por autores como José Luis Romero, Ángel Rama y Rosalba Campra).

Hasta cierto punto, el análisis tópico se puede asimilar al análisis de motivos literarios. En ambos casos, se trata de identificar las semejanzas y desviaciones de la realización literaria respecto de la lectura acumulativa, es decir, la tradición. Mientras que el rastreo de matrices de motivos pone el énfasis en el proceso de consolidación de una estructura narrativa inmanente, en las sucesivas complejizaciones o simplificaciones de los motivos narrativos y sus formantes, el análisis tópico revela las transformaciones textuales de un cúmulo de significados pre-existente en la cultura, bajo la forma de filosofemas o ideogemas que alcanzan una expresión estética más o menos constante y formalizada. Por ejemplo, el viaje entre ciudades puede considerarse una matriz narrativa relevante dentro del motivo del viaje de formación del héroe; en cuanto matriz heredada de la Antigüedad, representa la opción tópica del contraste entre culturas, el extrañamiento ante lo desconocido y la aparición de lo maravilloso: Tal es el sentido del Libro de las Maravillas de Marco Polo. Su reescritura post-moderna, Las ciudades invisibles, de Italo Calvino, traslada el tópico de lo maravilloso y extraño al seno de las grandes ciudades, a través de un cronotopo que enfatiza la simultaneidad y coexistencia de distintos espacio-tiempos. A su vez, la representación de la ciudad como asiento del esplendor de imperios y gobiernos, es un tópico que se encuentra de manera constante en las literaturas antiguas, a menudo con carácter ambivalente. El esplendor actual implica la ruina futura (dado el carácter mutable de las cosas humanas), así como la ruina actual recuerda el esplendor pasado, que no ha de volver. En el Antiguo Testamento, en los Textos del Antiguo Cercano Oriente, en la literatura anglosajona, encontramos ejemplos de lo anterior. La metrópolis occidental, y con mayor razón, la Megalópolis, fusionan ambos extremos y se presentan como ruinas contemporáneas, o como ciudades flamantes que se renuevan día a

día sólo para devenir prontamente en ruinas. El tópico literario romántico de la *ruina* se transforma en arquetipo de la gran ciudad que se renueva en la destrucción, como degradada Naturaleza.¹⁸ Por eso el carácter creador de la grandeza de la ciudad se identifica, desde el siglo XVIII, con un sinnúmero de miserias sociales que ofenden a Dios. Dos versiones de esta matriz de sentido las encontramos en sendos poemas de William Dumbard y William Blake¹⁹.

La cantidad de tópicos literarios relativos a la ciudad es bastante grande. A continuación, desarrollaré algunos de ellos, los más pertinentes para entender la imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena. El primero, la *ciudad como cuerpo*, nos remite a metáforas que se trasladan desde la imagen de la sociedad como un organismo humano, susceptible de sanar o enfermar, de morir o resucitar, pasando así por el naturalismo literario, hasta llegar a la concepción post-moderna de una ciudad que sobrepasa o desestima todas las proporciones humanas y opera según la lógica de las estructuras funcionales que buscan un máximo aprovechamiento del espacio. El segundo tópico, el *menosprecio de la ciudad*, es un ideograma de larga data, sustentado por argumentos religiosos, estéticos y, desde mediados del siglo XIX, por una compleja carga de presupuestos filosóficos, sociológicos y científicos. En la tradición europea y norteamericana, como lo demuestra el libro de Morton y Lucía White, *The Intellectual versus the City*, el rechazo a la ciudad se fortalece entre ciertos sectores de la “ciudad letrada” con el ideograma de la “decadencia de Occidente”, decadencia tanto más visible si es filtrada a la sombra de otro tópico tenaz, con el cual se mezcla, a saber, el *infierno organizado como ciudad*. La ciudad rechazada por el artista y el intelectual asume características infernales, sombrías y de pesadilla; generalmente es una antigua ciudad europea que ha llegado a una etapa de enfermedad moral irreversible (Hawthorne, *The Marble Faun*). De la ciudad infernal a la *ciudad apocalíptica* hay sólo un paso; sin embargo, este último tópico de la temprana cristiandad implica un elemento cronotópico dinámico, una concepción teleológica de la historia que lo distingue, y que volvemos a encontrar, en su variante prehispánica, en *La leyenda de los soles*, de Aridjis.

¹⁸ “El paso del Tiempo y la inconstancia de la Fortuna son motivos literarios tratados de forma constante en la literatura y actualizados en el Barroco mediante el tópico de las ruinas. De esta suerte, dicha poesía emana de los lugares comunes fundamentales de la cultura barroca y de su literatura: desengaño, fugacidad terrena, irremediabilidad del tiempo, inexorabilidad de la muerte.” Ver: Pardo, Jordi, *La «poesía de ruinas» en el primer Lope*, En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/ruinas.html>

¹⁹ Blake, William, “London”, En: *Songs of Experience, 1794*. Trad. Española: Cantos de Experiencia. Madrid, Editorial Astri, 2000, p. 65.

Richard Senneth, finalmente, sintetiza muy bien la persistencia de la visión tópica de la ciudad como concreción de los grandes temas culturales de Occidente: La felicidad y el dolor, el disfrute del cuerpo y su represión. Como profundas dicotomías tratadas teológicamente, políticamente e ideológicamente, son posibles porque el hombre se ha asentado en ciudades y ha realizado un pacto o contrato social para sobrevivir en ellas. Estos temas, dice el autor de Carne y piedra, “siguen apareciendo en la historia occidental, refundidos y reelaborados, inestables y persistentes”.²⁰ La batalla por el habitar, siguiendo a Senneth, es una batalla que involucra el control de los cuerpos y la imposición de una lógica social que reconcilia temporalmente el control sobre los otros, el autocontrol como factor de productividad y los momentos de distensión y desenfreno que caracterizan a las sociedades democráticas, permisivas, “liberales”. La promesa de un habitar pleno con una corporalidad plena “se ha hecho y se ha roto en un lugar concreto: la ciudad. Ésta ha sido un enclave de poder, sus espacios han adquirido coherencia y plenitud a imagen del hombre mismo. La ciudad también ha sido el espacio en que estas imágenes prototípicas se han resquebrajado. La ciudad reúne a personas distintas, intensifica la complejidad de la vida social, presenta a las personas como extrañas.”²¹

²⁰ Senneth, Richard, Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 28.

²¹ Senneth, Richard, Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 29.

4.2.1 La ciudad como cuerpo.

Uno de los tópicos más fáciles de detectar es el de la ciudad como cuerpo. La imagen de la sociedad como un cuerpo humano que representa anatómicamente las jerarquías de clase se remonta a la latinidad, al discurso del tribuno Menenio Agrippa ante la plebe estacionada en el monte Aventino.²² Blake, en sus *Canciones de Experiencia*, representa a Londres como un cuerpo enfermo, azotado por la peste de la corrupción moral; Walther Rathenau, en su *Crítica de la Época*, compara el funcionamiento de los servicios técnicos y básicos de la ciudad con un organismo multicelular, en permanente búsqueda de su propio equilibrio:

“Todas las grandes ciudades del mundo blanco son idénticas en su estructura y mecánica. Redes visibles e invisibles de comunicación penetran las gargantas de las montañas y dos veces al día traen cuerpos humanos de las extremidades al corazón. Una segunda, tercera, cuarta red distribuye humedad, calor y fuerza, un sistema eléctrico de nervios transporta los impulsos del espíritu (...) Células llenas de sustancias sutiles (...) se presentan escalonadas unas sobre otras; por

²² “Los plebeyos, integrantes de la sociedad política de Roma junto con los patricios, por su falta de participación política y asfixiados económicamente al no ser considerados partícipes del “sistema”, resolvieron retirarse, alejándose incluso físicamente de la “Urbs” al monte Aventino. Se encomendó entonces a Menenio Agrippa, hombre elocuente, surgido él mismo de la plebe, que fuera a conversar con los secesionistas. Según lo narra Tito Livio, utilizando un apólogo referido a la importancia que cada órgano tiene respecto del correcto funcionamiento del cuerpo humano, Agrippa invitó directamente a los plebeyos e indirectamente a los patricios a participar en el asunto común que los convocaba, para lo cual era necesaria la existencia de una comunidad, como verdad primera que hace a la constitución del ser político y en donde la realidad no pasa por los intereses de cada uno de los sectores, sino, por el contrario, a través de una integración conjunta; además que cada uno con su rol o función participara a su vez en todo aquello que le concernía, que lo convocaba, es decir, la “res Pública Romana”. La empresa a la que fue llamado Menenio Agrippa tuvo éxito. Los plebeyos, aseguradas ciertas garantías, aceptaron el regreso. Juntos, patricios y plebeyos, trabajaron en la empresa común de construir la Roma fuerte y victoriosa. Cf: <http://diarioepoca.com/2005/07/23/cartasdehoy.php>

afuera las sostienen hierro, piedra, vidrio y cemento (...) los muros de las calles de todos los países tienen el mismo aspecto.”²³

La idea del cuerpo multicelular usada por Rathenau, presenta una familiaridad con la concepción anatómica de Harvey. Según Senneth, su obra científica (De motu cordis) “alteró de manera radical la concepción de la circulación en el cuerpo. Esta nueva imagen del cuerpo como un sistema circulatorio impulsó los intentos del siglo XVIII destinados a que los cuerpos circularan libremente en la ciudad [...] El triunfo del movimiento individualizado en la formación de las grandes ciudades del siglo XIX condujo al dilema con el que vivimos ahora: el cuerpo individual que se mueve libremente carece de consciencia física de los demás seres humanos.”²⁴ A ello habría que agregar la noción de la partícula elemental, el átomo, que además de circular, se comporta de manera imprevisible. Se introduce aquí el concepto de lo aleatorio, en vez del flujo regular que caracteriza a la circulación, tanto humana como urbana. Así, un movimiento incesante y antojadizo caracteriza al personaje de “La balada del alegre malhechor”, incluido en los cuentos de La ciudad junto al río inmóvil de Eduardo Mallea.

En general, Senneth expresa con claridad meridiana su concepto de una relación entre el cuerpo y la ciudad: “He intentado comprender cómo estos problemas relacionados con el cuerpo han encontrado expresión en la arquitectura, en la planificación urbana y en la práctica de la misma.”²⁵ Ciertamente, no está pensando en términos de tópicos, sino en el cuerpo como una unidad básica estructural, cuya proporción formal ha sido mezclada, a través del tiempo, con numerosos prejuicios éticos y morales. En los primeros párrafos de su obra, encontramos, precisamente, afirmaciones que demuestran una preocupación moral por la decadencia del habitar urbano en las metrópolis: “Me impulsó a escribir esta historia el desconcierto ante un problema contemporáneo: la privación sensorial que parece caer como una maldición sobre la mayoría de los edificios modernos; el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige al entorno urbano.”²⁶ Esta afirmación despierta ecos (y ello no debe sorprendernos) de las ideas de Spengler y Simmel sobre la vida

²³ Rathenau, Walther, Crítica de la Época. Barcelona, Ediciones Jasón, s/f. Traducción de José Pérez Bances.

²⁴ Senneth, Richard, Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 26.

²⁵ Senneth, Richard, op. cit., p. 17

²⁶ Senneth, Richard, op. cit., p. 18

urbana, y nos aproxima a la concepción próxima de la ciudad como un lugar de muerte sensorial y espiritual, de anomia, insensibilidad y apatía.²⁷ Pero este estado de apatía no es la única repercusión del entorno urbano en los ciudadanos: la sobre-estimulación²⁸, la saturación de impresiones simuladas, propias de la cultura de la virtualidad, sirven para “embotar la consciencia corporal”²⁹, creando una enajenación progresiva de los umbrales normales de percepción: temperatura, decibeles, cuadros o bloques visuales por segundo, etc. Resulta significativo que sea con el desarrollo de la sociedad urbana que surgen conceptos como el de “percepción subliminal”, ampliamente usados en la propaganda política y de consumo en la comunicación de masas. Según Senneth (y otros muchos autores), factores como la velocidad de desplazamiento, la segregación y centralización que implica el acto de consumo de bienes y entretenimiento, conducen a una des-corporeización del sujeto, quien ya no experimenta distancias, volúmenes y densidades como lo hacía, digamos, el hombre del siglo XIX.

“Como complemento del aislamiento que impone la velocidad, las acciones necesarias para conducir un automóvil, el ligero toque del acelerador y de los frenos, las miradas continuas al espejo retrovisor, son micromovimientos comparados con los arduos esfuerzos que exigía conducir un coche tirado por caballos. Navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy poco esfuerzo físico, y por tanto, participación”.³⁰

²⁷ “Los individuos se enfrentan a la anomía cuando carecen de un concepto claro de lo que es una conducta apropiada y aceptable y de lo contrario. La "patología" central de las sociedades modernas es la división anómica del trabajo. La división estructural del trabajo en la sociedad moderna es una fuente de cohesión que compensa el debilitamiento de la moralidad colectiva, pero el argumento de Durkheim subraya que la división del trabajo no puede paliar del todo la relajación de la moralidad común, por lo cual la anomia es una patología que surge como consecuencia del nacimiento de la solidaridad orgánica. Los actores pueden sentirse aislados en la realización de sus tareas altamente especializadas y pueden dejar de percibir el vínculo que los une a los que viven y trabajan a su alrededor. Durkheim considera esta situación anormal, ya que para él, sólo en situaciones anormales la división moderna del trabajo relega a las personas a tareas aisladas y carentes de sentido.” Cf. <http://www.geocities.com/rincondepaco2001/durkheim.html>

²⁸ Ver: Morris, Desmond, El mono desnudo. Un estudio del animal humano. Madrid, Ediciones Orbis, 1968.

²⁹ Senneth, Richard, op. cit., p. 19

³⁰ Senneth, Richard, op. cit., p. 20

Dejando de lado el esfuerzo físico (y moral) que debe hacer un ciudadano de una ciudad metropolitana que no posee vehículo (correr, empujar, mantenerse de pie en medio de vagones y a través de corredores atestados de personas), resulta obvio que la relación del sujeto corpóreo con la ciudad es cada vez menos material y más virtual. Precisamente, aquellos momentos en que el contacto con la materialidad del otro o con la realidad cronotópica en estado puro –momentos de espera, choques o accidentes, desplazamientos indeseados fuera de los dominios del ciudadano- generan un trauma existencial cada vez más común, son los que sacan al sujeto de su habitual estado super-estimulado y, por lo tanto “narcotizado”: “El viajero, como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua.”³¹

La corporalidad en la representación literaria de la gran tradición surrealista y en general de toda la literatura contemporánea, aborda la cuestión de la relación sujeto-objeto, cuerpo subjetivo objetalizado y cuerpo urbano subjetivizado. Los males de la ciudad industrial del siglo XIX, las enfermedades obreras y proletarias, abren paso a las perturbaciones psicológicas, como “el mal del siglo” (Stendhal) que nace del aburrimiento de los salones, en el caso de las clases acomodadas, y el cansancio mental, el *stress* o depresión surgido de las rutinas burocráticas de la Megalópolis del siglo veinte, que afecta a la mesocracia incorporada a la burocracia técnica.³² El cuerpo violentado por la brutalidad policíaca y las amenazas de las pandillas y grupos narcotraficantes, en el caso de las clases populares, representan, junto con la amenaza del miedo y la desesperanza, el mal urbano por excelencia. La literatura incorpora rápidamente estas patologías a su repertorio temático: el “malestar de la civilización”, como lo llama Freud, se hace omnipresente en la oscura representación de los destinos de las vidas mínimas, los “hombres sobrantes” (Goncharov) o las “almas muertas” (Gogol), que pueblan las grandes metrópolis como el propio “Man of the Crowd” descrito y recreado por E. A. Poe.

³¹ Senneth, Richard, op. cit., p. 21

³² Podríamos considerar a esa magnífica novela de Stendhal, Armancia, o Algunas escenas de un Salón de París en 1827, como un estudio sobre el aburrimiento y la apatía de los espíritus sensibles en el medio urbano de la época. La estructura de personalidad de Octavio, su protagonista, es la de un hiperestésico que no soporta las formas de socialización cerradas y que presenta síntomas inequívocos de la misantropía a la que se ve empujado el artista y el intelectual en el seno de la metrópolis.

4.2.2 El menosprecio de la ciudad.

*Pero Roma descuella tanto sobre las demás ciudades
como los altos cipreses entre las flexibles
mimbreras.*

Virgilio, Égloga I.³³

El antiguo tópico literario de la ciudad opuesta a la campiña, que algunos rastrean desde Virgilio hasta *As You Like It*, de Shakespeare, dice relación con la consideración negativa de la ciudad como un espacio de desvío frente a la posibilidad del ser auténtico. Sin embargo, ya en la Égloga I de Virgilio, ese rechazo a la ciudad está mezclado con una ingenua y secreta admiración. El estado de agitación de los campos resulta ser un contagio de las pugnas urbanas; su concreción en el carácter de los personajes conlleva la misantropía, el desencanto y el desengaño; la acción correspondiente, en la mayoría de los casos, es la huída desde la ciudad al campo. Y cuando ya la ciudad es un espacio omnipresente, cuando el escape es imposible, aún queda la reclusión en el domicilio: el amurallamiento, el retorno a las antiguas villas y a las habitaciones rústicas, cantado expresamente por Lucio Anneo Séneca en su epístola sobre la Villa de Escipión. En sus Cartas Morales a Lucilio, el menosprecio de la ciudad se mezcla con una apasionada defensa del tópico de la Edad Dorada y un no menos apasionado ataque contra las artes liberales. Dice el filósofo estoico:

“Todas estas artes que despiertan la ciudad y la llenan de ruidos trabajan al servicio del cuerpo (...) Por esta razón encontramos aquí fábricas de tejidos, allí talleres de artesanía, destilerías de perfumes, más allá academias donde enseñan al cuerpo movimientos graciosos, y canciones muelles y degeneradas. Estamos ya lejos de aquella moderación natural que pone por límite el deseo, la necesidad: ya resulta una muestra de rusticidad y de miseria no querer más de lo que nos basta.”³⁴

³³ Virgilio Marón, Publio, Églogas, Geórgicas. 7ª Ed., Espasa Calpe, 1961, p. 12.

³⁴ Séneca, Lucio Anneo, Cartas Morales a Lucilio. Traducción de Jaime Bofill y Ferro. Barcelona, Iberia, 1965, Vol. II, p.79-80

La crítica de Séneca se orienta a la multiplicación del deseo que la diversidad de manufacturas urbanas genera en el sujeto que desea alcanzar la sabiduría. El cuerpo muelle, afeminado, sensual, es una degeneración del cuerpo rústico que se fortalece en el contacto con la naturaleza y el trabajo del campo. Aunque Séneca no hable de sobre-estimulación, está implícita en su pensamiento la noción de que la ciudad genera una serie de necesidades superfluas -lujo, ostentación, comodidad- que no son propias del cuerpo rústico. En otra parte de la misma carta, Séneca parece adelantar los argumentos de Heidegger en su crítica al edificar urbano:

“¿La filosofía enseña al hombre a tener llaves y cerraduras? (...) ¿es la filosofía la que suspende aquellos techos con tanto peligro para los que habitan debajo? ¡Se tuvo por poco guarecerse al azar y encontrar un refugio natural sin arte ni dificultad! Puedes creerme cuando te digo que aquella edad feliz existió antes que los arquitectos y los constructores. Todo esto nació al nacer el lujo (...) Entonces no se construían salones para celebrar festines suntuosos (...) Dos horcas, una por un lado, sostenían la choza (...) bajo tales techos habitaban bien seguros los hombres: la paja cobijaba a hombres libres; bajo los mármoles y el oro sólo habita la esclavitud.”³⁵

El elogio de la choza rústica del Lacio y de la Villa de Escipión, realizada por Séneca (Cartas, Vol. II, LXXXVI) se conecta, a través de los siglos, con el análisis que hace Heidegger sobre la casa de la Selva Negra, y parece describir la cabaña en la que el mismo filósofo alemán habitaba en su retiro. La separación estricta de las cerraduras, el temor al robo, la exacerbación del espacio privado, el lujo innecesario que genera la plusvalía del terreno, son sólo indicios de la decadencia del *ethos* original y su transformación en el *ethos* urbano en el que, según Heidegger, el hombre construye, pero no habita. En palabras de Heidegger:

“Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir. La construcción de buques y de templos, en cambio, produce en cierto modo ella misma su obra. El construir (Bauen) aquí, a diferencia del cuidar, es un erigir. Los dos modos del construir -construir como cuidar, en latín *collere*, cultura; y

³⁵ Séneca, Lucio Anneo, Cartas Morales a Lucilio. Traducción de Jaime Bofill y Ferro. Barcelona, Iberia, 1965, Vol. II, p.77

construir como levantar edificios, *aedificare*- están incluidos en el propio construir, habitar."³⁶

Las principales líneas de este menosprecio a la vida urbana, identificada con la Corte y sus pompas, tienen que ver con el alejamiento de los negocios y el abandono del trabajo enajenado de sentido a favor de las artes manuales (no liberales, porque éstas son urbanas), la posibilidad de la introspección y la vida contemplativa, en cuanto valores propios de una "edad dorada", campestre y pastoral. La caracterización de F. Schlegel a propósito de *As You Like It* bien pudiera calzar en el conjunto de ideogramas que oponen la ciudad y el intelectual:

"The hours are here measured by no clocks, no regulated recurrence of duty or of toil: they flow on unnumbered by voluntary occupation or fanciful idleness (...) one throws himself down in solitary meditation under a tree, and indulges in melancholy reflections on the changes of fortune, the falsehood of the world, and the self-inflicted torments of social life (...) Selfishness, envy, and ambition, have been left behind in the city."³⁷

Nótese como la conciencia romántica ya opone el cronotopo urbano del rendimiento-regulado con horarios de faenas y relojes- al tiempo reflexivo, subjetivo, improductivo en términos prácticos. Sin embargo, el espacio barroco ya aparece contaminado por las ruinas urbanas y los antiguos emplazamientos, en una clara preparación para la reactualización del tópico ruinoso durante el Romanticismo. La ubicuidad de la ciudad se alza incluso en medio de los campos, como una melancólica memoria de la decadencia de los campamentos y ciudadelas, conventos y ermitas, y prefigura la aparición de las tierras baldías, verdaderos espacios de naturaleza urbana degradada en el seno de las grandes metrópolis (los espacios *desedificados* de Mumford). Para comprender bien este punto, no se puede dejar de señalar la relación entre el tópico del menosprecio de la ciudad y la tópica conciencia moderna de la decadencia de los tiempos y, más específicamente, de su cronotopo específico, esto es, la ciudad. La decadencia de la ciudad implica, precisamente, un momento de esplendor, y ese esplendor se ramifica desde la época dorada rústica o campestre hasta la era de las pequeñas ciudades estado, o de las ciudades autárquicas (la *Eópolis*, en términos de Mumford). A menudo, el conflicto entre campo y ciudad aparece

³⁶ Heidegger, Martin, "Construir, habitar, pensar." En:

http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm

³⁷ Citado en The Globe Illustrated Shakespeare. The Complete Works, annotated. Edited by Howard Stauton. New York, Gramercy Books, 1979, p. 925

concretado en el choque de valores entre los villanos y su ética de solidaridad gremial y colectiva y los cortesanos y su maquiavelismo de nuevo cuño. Durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, el conflicto entre el “pueblecito” y la ciudad, o entre la metrópolis y la provincia, se presenta como una reactualización de esta vieja idea, movilizándolo, de manera soterrada, toda la corriente de ideas de la Ilustración en Hispanoamérica que se organiza bajo el lema de “civilización versus barbarie”. Resulta interesante observar que el espacio latinoamericano ingresa al imaginario europeo a través del tópico del lugar ameno o paraíso recuperado, y, en la medida en que plantea, con su sola existencia, la posibilidad de recuperar un habitar original, este ser y estar en el mundo será representado estéticamente como utopía. Latinoamérica será el espacio en que la cuaternidad heideggeriana se habrá de cumplir. El espacio estético será el trasunto y prospecto de ese habitar auténtico que Heidegger describe tan emotivamente:

“Los mortales están en la Cuaternidad al habitar. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (*mirar por*). Los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad en su esencia. Este cuidar que habita es así cuádruple.”³⁸

Sin embargo, la concreción de la utopía se enfrentará a dos momentos igualmente negativos: la presentación de la ciudad misma como utopía y el desengaño de ésta. El habitar originario como posibilidad concreta y sueño literario se aleja en la medida en que las ciudades latinoamericanas crecen y se hacen inmanejables, inhabitables: en la medida en que la Cuaternidad heideggeriana es descuidada y cae en el olvido por el empuje de una Modernidad mal sumida y peor copiada desde principios del siglo XX.

4.2.3 La ciudad como Gran Teatro del Mundo.

La noción tópica del Gran Teatro del Mundo tiene su origen en la asimilación de ciudad y orden. Un orden regulado por estructuras jerárquicas, con una meta final, que es la producción de bienes, la mantención del poder estatal y la centralización de su administración. La ostentación del bienestar, el lujo comprado con el endeudamiento, la simulación criminal y la ruina ética, son censuradas por Francisco de Quevedo en “El mundo por de dentro”, uno de los textos más característicos de sus Sueños y uno de los primeros relatos urbanos que se centrará en la representación de esa unidad mínima de sentido que es la *calle* (algunas realizaciones posteriores sólo profundizarán la idea general de

³⁸ Heidegger, Martin, “Construir, habitar, pensar.” En: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm

Quevedo: desde Georg C. Lichtemberg hasta Nicolai Gogol y Sinclair Lewis). La calle es el lugar en que la exhibición de una imagen asociada a un rol o comportamiento se realiza de manera natural. Motivado generacionalmente, o por la ubicación en la escala del poder social, el comportamiento callejero fue redescubierto por los costumbristas europeos en cuanto materia para la observación de los tipos urbanos y los ritos cotidianos. El carácter de escenario o lugar de representación lo encontramos insistentemente desde autores como Mariano José de Larra y Charles Dickens, hasta la gran elaboración de Italo Calvino en Las Ciudades Invisibles. Jorge Luis Borges, en “Tema del traidor y del héroe”, imagina una representación teatral que abarque a todos los habitantes de la ciudad; Mumford, en un memorable pasaje de La cultura de las ciudades, define al espacio urbano como un gran escenario dramático. Si la ciudad es eso, y los personajes son actores, entonces hay una obra en representación, y esa obra es la tragedia del crecimiento desmesurado de la metrópolis, su consolidación como espacio único de interacción y su transformación en naturaleza predominante del hombre.

Para los efectos de la configuración de la metáfora de la Gran Ciudad, en cuanto núcleo de sentido que opera por presencia o ausencia, existen puntos de contacto entre la tematología y el complejo metafórico propio de Occidente: el motivo del viaje, la formación o aprendizaje del sujeto, la realización o des-realización de la consciencia, pasan a ser, en el espacio-tiempo urbano, categorías que adquieren un nuevo sentido, un significado profundo que la crisis o cuestionamiento de la Modernidad sacan a luz. La configuración estético-literaria de esta crisis del ser y habitar en la ciudad, del viajar o vagabundear en el centro o en los márgenes de la metrópolis, del aprender o des-aprender los valores de la sociedad moderna, ha sido diagnosticada por autores como Wolfgang Kayser y Milan Kundera, y por filósofos como Romano Guardini, en cuanto es un salir a la encrucijada de un momento histórico de cambio en la relación esencial del hombre con la naturaleza, la historia y la tradición. Para algunos, este momento en el que se juega, principalmente, la identidad europea, se inicia en el siglo XVII con la publicación del Quijote de Cervantes (Kayser) o con la aparición de Jacques Le Fataliste, de Diderot (Kundera)³⁹; para Guardini (Cartas desde el Lago de Como), es el momento en que la cultura de las antiguas ciudades-pueblo europeas cede el lugar a la espacialización técnica de la metrópolis, que altera radicalmente la relación del hombre con el paisaje y la Naturaleza.

³⁹ Kundera, Milan, El arte de la novela. Barcelona, Tusquets, 1987.

La llamada a la aventura heroica en tiempos de conformismo, la degradación del héroe y sus empresas en el achatamiento de la cultura de masas, la transformación de la estructura cerrada de la formación del sujeto en indeterminación abierta, son rasgos que se adelantan a su formulación existencial en las páginas de Diderot y Walter Scott (El Anticuario); la función del narrador en la novela moderna, como bien lo ha señalado Kayser, se torna irónica y ambigua, alejándose de la estabilidad formularia del mito hacia una visión morosa de la vida. Resulta significativo que al principio de Jacques Le Fataliste, las preguntas clásicas del discurso homérico hayan sido reemplazadas por su negación irónica:

“¿Cómo se habían encontrado? Por casualidad, como todo el mundo. ¿Cómo se llamaban? ¡Qué os importa eso! ¿De dónde venían? Del lugar más cercano. ¿Adónde iban? ¡Acaso sabe nadie a dónde va!”⁴⁰

Así como el inicio de esta obra de Diderot ubica a sus personajes en el camino entre dos ciudades, las primeras líneas de El sobrino de Rameau contextualizan al narrador en cuanto habitante urbano cuyo devenir de consciencia es homólogo a la legalidad aleatoria de la ciudad:

“Tanto si hace bueno como si hace malo, suelo pasear hacia las cinco de la tarde por el Palais Royal. Se me puede ver, siempre solo, meditando en el banco de Angerson (...) Abandono mi espíritu a su pleno libertinaje. Le dejo seguir la primera idea sabia o loca que se le presenta, del mismo modo que vemos en la alameda de Foy a nuestros jóvenes disolutos seguir los pasos de una cortesana alocada... Mis ideas son mis rameras.”⁴¹

A diferencia de M. Descartes, quien, según es fama, concibió el esbozo de su sistema filosófico encerrado en su habitación, en una noche de invierno, y calentándose junto a una estufa, el narrador (Diderot mismo, sin duda) de El sobrino de Rameau divaga y reflexiona de acuerdo con una inflexible rutina urbana. Paseo, plaza y escaño constituyen el estímulo para iniciar la misma estrategia de especulación callejera que volvemos a encontrar en Mariano José de Larra, Dickens, Azorín, Roberto Arlt y Salvador Novo. Está claro que el caminar, sentarse en un escaño y divagar forman parte de una persecución de ideas generadas por el espacio urbano. La metáfora de las “ideas-rameras”

⁴⁰ Diderot, Denis, El sobrino de Rameau. Jacques el fatalista. Barcelona, Planeta, 1985, p. 81

⁴¹ Diderot, Denis, El sobrino de Rameau. Jacques el fatalista. Barcelona, Planeta, 1985, p. 3

posee connotaciones dinámicas, huidizas, inasibles pero perfectamente comerciadas, que nos introducen de lleno en la legalidad estética de una gran metrópolis. No andamos descaminados si asumimos que la imagen de las rutinas urbanas como parte del trabajo creativo, o al revés, de la creación que se vuelca sobre el prosaísmo de la aventura de vivir en la ciudad, constituye una de las primeras formulaciones que nos interesan para establecer un marco conceptual de análisis en el estudio de la relación entre literatura y ciudad.

La forma interna por excelencia de la novela es el aprendizaje. De hecho, una de las razones de la espacialización es la oportunidad que la morosidad novelesca entrega para correlacionar los espacios y los episodios cognoscitivos del relato con la maduración –o, en sus casos extremos, con la enajenación– del personaje. Resulta característico que sean espacios de encuentro social, lugares masivos o de relevancia cívico-histórica los que vayan marcando la conformación de la consciencia del sujeto. La modernización, en este sentido, aporta escenarios de gran poder sugestivo, relacionados, en primera instancia, con la comunicación colectiva o popular y luego, con la comunicación masiva. Lo que el teatro es al siglo XIX, el cine lo es al siglo XX. Arnold Hauser, en su ya clásica sección “Bajo el signo del cine”, desarrolla ampliamente el impacto del “séptimo arte” en la creación de un nuevo lenguaje estético, un gusto y un concepto nuevo del realismo y de su superación a través de los efectos y trucajes ópticos. Eduardo Mallea, en uno de los cuentos del ciclo La ciudad junto al río inmóvil, representa al cine como un lugar cavernoso e impersonal, en el que los personajes se sobrepone para tratar de encontrar algún vínculo motivado. Calducho, de Hernán Castellano-Girón, gira completamente en torno a los cines metropolitanos y se centra, ocasionalmente, en el espectáculo funambulesco de Chasamán. A diferencia de los cuentos de Mallea, Calducho presenta al cine como el lugar de aprendizaje por excelencia, centro de revelaciones dotadas de una vitalidad y una pertinencia fantástica que supera con mucho a la desanimada realidad del colegio. El protagonista aprende en el cine y en su casa todo lo que el colegio no puede enseñarle; la calle, finalmente, en el marco de los “capeos”, es el espacio de aprendizaje e iniciación en la melancólica comprobación del aburrimiento urbano. Desde luego que el aprendizaje que puede entregar el cine de Hollywood –aquel que predominaba en Chile, lo mismo que en Orán, según Albert Camus, tanto hoy en día como en la década de los ‘40– se basa en una concepción simplificada y maniquea del mundo, edulcorada hasta la saturación y centrada en los aspectos sentimentales e individualistas, más que en lo ideológico-social. Sin embargo, en su capacidad para conectar la realidad con lo posible, lo probable y lo inverosímil, la mentalidad infantil recibe el impulso de las imágenes cinematográficas,

estímulo creativo que el colegio, en vez de desarrollar, inhibe. Así, los episodios asociados con los filmes “The Thing” y “La verdad desnuda” representan la primera aproximación del narrador de Calducho hacia lo maravilloso y lo erótico, a la vez que constituyen una apoyatura esencial para la evaluación ideológica de mundo que, desdoblándose, realiza Nachito al evocar ese período de su vida.

Por otro lado, la estructura clásica del viaje a través de múltiples lugares, es reemplazada en la novela urbana contemporánea por el viaje dentro de una misma ciudad, percibida como laberinto o realidad múltiple e inagotable. Así, en La leyenda de los Soles, el viaje por las distintas con-urbaciones de Ciudad de México, e incluso desde una colonia a otra, o desde un barrio a otro, adquiere el carácter de verdadera odisea llena de peligros y acechanzas, encarnadas en la amenaza constante de la violencia, tanto delictiva como policial, junto con la presencia inminente del *Violador del Alba* y la irrupción progresiva de elementos de una dimensión surreal asociada con deidades prehispánicas que han vuelto a la vida. El viaje cotidiano y rutinario, convertido en jornada de supervivencia luego del colapso de la ciudad como estructura urbana, se mezcla con el viaje de iniciación de Juan de Góngora, periplo teñido de alternativas negras y detectivescas. En el caso de La ciudad junto al río inmóvil, se sugiere que el propio proceso de lectura es un viaje de entrada y salida en la ciudad que se abre hacia el Mar como un libro en el cual hay que leer un destino todavía no escrito.

4.2.4. La Ciudad Escatológica.

Un sustrato común a estas fuentes que constituyen el repertorio de imágenes estéticas recurrentes en torno a la ciudad es la dicotomía –estudiada prolijamente por Harvey Cox en su libro The Secular City⁴²– de ciudad sagrada versus ciudad secular. Esta diferenciación también aparece en la conceptualización del arquitecto chileno Pablo Gutiérrez:

“El advenimiento de la ciudad, y de la civilización a la que alberga, da testimonio de una ruptura ocurrida en el plano de la consciencia inocente. Para subordinar a la naturaleza a los fines de la cultura, la voluntad se sirve de diversas medidas restrictivas aplicadas al tiempo y al espacio; pero esta actividad, que en principio es limitante, no tiene originalmente como meta dominar y controlar sino acrecentar y multiplicar. De aquí se desprende la

⁴² Cox, Harvey; The Secular City. Harmondsworth, Penguin Books, 1965.

primera paradoja de la vida civilizada: si bien se sacrifica al individuo en beneficio del grupo, en el plano personal semejante sacrificio trae consigo una acrecentada voluntad de lucha, de crecimiento y auto afirmación [...] El artificio clave que hace soportable esta paradoja es la siempre latente presencia de la fiesta. Aunados en ella el amor y la guerra, todo aquello que en la vida corriente estaba enmascarado y oculto se hace claro y transparente. Desbancados los pequeños dioses de la vida cotidiana, el egoísmo y el cálculo, por la ensoñación de una plenitud integradora, la vida es entendida como el resultado de una providencial gratuidad, y este sentimiento vago y poderoso expulsa hacia los bordes a la necesidad, el viejo fantasma del tiempo del trabajo. Logos y anaké, los dos pilares del principio de realidad, según Freud, se desvanecen. Utopía, tierra de todos y de nadie, se llamará al frágil sueño de una fiesta institucionalizada para siempre.”⁴³

Hasta el advenimiento del concepto de Estado, y pasando por la secularización de la Iglesia, la ciudad está asociada con el mundo de las creaciones originarias. Los centros ceremoniales, los ritos de fundación, la religión doméstica, los héroes civilizadores, son propios de la ciudad mítica que sobrevivió, en Hispanoamérica, hasta la conquista española en escenarios como México-Tenochtitlan. La ciudad medieval, con su muralla y su castillo, con las catedrales góticas como libros *argóticos* que condensan las tradiciones exotéricas y esotéricas, con sus fiestas y carnavales, representa la oscilación entre la ciudad terrenal y su doble divino, la Jerusalén Celestial. Con la interpretación de San Agustín, esta ambivalencia en la visión de la ciudad alcanza su máximo desarrollo, al ser, al mismo tiempo, la base de la iglesia universal cristiana y la fundación sobre la que ha de descender la Nueva Ciudad. La ciudad Renacentista, en su identificación con el Estado, rompe definitivamente con el mundo mítico y medieval, y se empieza a convertir en la célula secular gobernada por el *télos* modernizador, la técnica, que la transforma en ruina permanente y refundación constante. En este sentido, la ciudad se transforma en finalidad en sí y por sí, apartada de la voluntad humana, o torcedora de ella; las categorías del habitar contemporáneo, definidas por Cox en *The Secular City*: anonimidad, movilidad, secularidad, nomadismo, pragmatismo y “profanidad”, implican una especie de habitar dependiente de la fatalidad urbana meramente positivista: una serie de fuerzas impersonales, una cadena de presiones económicas que determinan al sujeto como habitado por la ciudad, más que habitante de ella. En palabras de Cox:

⁴³ Gutiérrez, Pablo, *Amor y guerra. Sobre el nacimiento de la ciudad*. Santiago de Chile, Universitaria, 1993, pp. 13-14.

“By profanity we refer to secular man’s wholly terrestrial horizon, the disappearance of any supramundane reality defining his life.”⁴⁴

Con la contemporaneidad tecnológica, estas categorías se re-definen en relación con estructuras urbanas anteriores, verdaderas imágenes tópicas que retornan como contenidos reprimidos para establecer el nuevo pacto entre el hombre y la ciudad contemporánea. Este nuevo pacto implica profundizar la secularización y el devenir histórico de la ciudad, pues Cox descrea, profundamente, de un re-encantamiento o retorno a la ciudad-aldea o la ciudad sagrada. Pero, para que ello sea posible, el hombre debe volver a tomar control de la ciudad e imponerle su apertura al cumplimiento de un *télos* cristiano: la consagración de la ciudad de los hombres como antesala de la ciudad divina. En este sentido, para Cox,

“The shape of the secular city does not necessarily contradict the framework of the biblical faith.”⁴⁵

En otras palabras, no todo está perdido para el hombre profano habitante de la sociedad urbana secular; si la ciudad es extravío, también puede llegar a ser camino de retorno a una existencia auténtica y en pleno control del hombre sobre su mundo. Esta concepción no anula la profunda división, introducida por el pensamiento cristiano, entre el *reino de este mundo* y un reino trascendente o por venir. Comoquiera que el devenir de la ciudad moderna lleva directamente a su colapso, mientras que el advenimiento de la ciudad celestial es una restitución de un orden que la ciudad moderna ya no puede recobrar, se entiende la tajante separación del Obispo de Hipona. En palabras de San Agustín, vemos que este movimiento de la ciudad histórica a la ciudad revelada es excluyente:

“A esto llamamos también místicamente dos ciudades, es decir, dos sociedades o congregaciones de hombres de las cuales la una está predestinada para reinar eternamente con Dios, y la otra para padecer eterno tormento con el demonio, y éste es el fin principal de ellas, del cual trataremos después (...) Todo este siglo en que se van los que mueren, y suceden los que nacen, es el discurso y progreso de estas dos ciudades de que tratamos. El primero que nació de nuestros primeros padres fue Caín, que pertenece a la ciudad de los hombres; y después Abel, que pertenece a la ciudad de Dios; (...) así en todo el linaje humano, luego que estas dos ciudades, naciendo y muriendo, comenzaron a

⁴⁴ Cox, Harvey; The Secular City. Harmondsworth, Penguin Books, 1965, p. 73

⁴⁵ Cox, Harvey; The Secular City. Harmondsworth, Penguin Book, 1965. P.74

discurrir, primero nació el *ciudadano de este siglo*, y después de él el que es *peregrino en la tierra* y que pertenece a la Ciudad de Dios, predestinado por la gracia, elegido por la gracia y por la gracia peregrino en el mundo, y por la gracia ciudadano del cielo. Así que dice la Sagrada Escritura: de Caín que fundó una ciudad; pero Abel, como peregrino, no la fundó, porque la ciudad de los santos es soberana y celestial, aunque produzca en la tierra los ciudadanos, en los cuales es peregrina hasta que llegue el tiempo de su reino, cuando llegue a juntar a todos, resucitados con sus cuerpos, y entonces se les entregará el reino prometido, donde con su príncipe, rey de los siglos, reinarán sin fin para siempre. (Libro XV, 1).” (Énfasis mío).

Y en otro lugar afirma el Obispo de Hipona:

“Llamamos Ciudad de Dios aquella de quien nos testimonia y acredita la Sagrada Escritura que no por movimientos fortuitos de los átomos, sino realmente por disposición de la alta Providencia, sobre los escritos de todas las gentes rindió a su obediencia, con la prerrogativa de la autoridad divina, la variedad de todos los ingenios y entendimientos humanos. Porque de ella está escrito: Cosas admirables y grandiosas están profetizadas de ti, ¡oh Ciudad de Dios”. (Libro XI, I)⁴⁶

En estos bellos pasajes, San Agustín establece una división tajante entre la cultura de la gentilidad, en realidad, toda la sociedad secular, que existe y se realiza en el tiempo histórico, y la cultura de los cristianos elegidos de su Dios, habitantes accidentales de la sociedad secular y futuros ocupantes de la ciudad de Dios. Ninguna ciudad histórica representa el habitar auténtico de los hombres que habrán de resucitar en sus cuerpos, pero la Ciudad de Dios de algún modo ya pre-existe a la manera de una promesa o de un arquetipo que se opone a las ciudades terrenas.

4.3. El ethos.

Por otro lado, las categorías de espacio-tiempo y su sobredeterminación en el contexto del espacio urbano representado, la decadencia de la estructura tradicional de realización del personaje y su reemplazo por la legalidad del absurdo, junto con la des-realización y el des-aprendizaje de una forma ancestral de habitar (Heidegger) y su degradación por el enajenante vivir de la Gran Ciudad, en un cronotopo condenado a su disolución final en el paroxismo

⁴⁶ San Agustín, Obispo de Hipona. La ciudad de Dios. Traducida directamente del latín por José Cayetano Díaz de Beyral. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1945, p. 648

del producir-consumir, son puntos de partida, y no de llegada, en la propuesta de lectura que metodológicamente se han propuesto los poetas y narradores de la Contemporaneidad. Lo que la narrativa y poesía modernas entregan al lector, en un nivel profundo de sentido, es una *imagen de mundo*, de un *ser y estar*, de un habitar en el mundo condicionado por la omnipresencia de la ciudad, y esta condición está en permanente crisis. Es, de por sí, inestable.

El espacio-tiempo urbano contemporáneo es una categoría etológica general que encuentra realizaciones particulares en la visión de mundo de cada sociedad. Esta visión de mundo surge de la necesidad de comprender los principios que organizan la adaptación de las sociedades a la vida urbana. Cada pueblo, cada régimen, cada generación persigue, a su modo, a esa gran ballena blanca que es la ciudad. El concepto de *ethos*, usado ocasionalmente por Northrop Frye, reúne esa imagen de mundo con el conjunto de ideogemas y filosofemas que le dan sentido a una sociedad urbana en un determinado momento de su historia. El rechazo a la ciudad, el ascenso de las masas, la despersonalización del sujeto, la transformación de la tierra en objeto de especulación, son ideogemas y filosofemas propios de la reflexión sobre el *ethos* moderno. Las versiones positivas de esta imagen de mundo compiten con las negativas. El *ethos* de la ciudad masificada, la metrópolis en tránsito de convertirse en Megalópolis, es difícilmente halagüeño. En palabras de José Luis Romero:

“En un principio –en el *shock* originario–, el número fue lo que alteró el carácter de la ciudad, y lo que atrajo la atención acerca de que algo estaba cambiando. Se vio más gente en las calles; empezó a ser trabajoso encontrar casa o departamento [...] se hizo difícil tomar un tranvía o un autobús [...] empezó a cambiar el comportamiento de la gente en las calles, en los vehículos públicos, en las tiendas. Antes se podía ceder cortésmente el paso. Ahora era necesario empujar y defender el puesto, con el consiguiente abandono de las formas que antes caracterizaban la urbanidad, esto es, el conjunto de reglas convencionales propio de la gente educada que habitaba tradicionalmente la ciudad. De pronto se descubrió que para entrar en un cine había que hacer cola.”⁴⁷

Citaremos constantemente a autores como Martin Heidegger, Romano Guardini y Lewis Mumford para desarrollar este punto. La pregunta por el *ethos*, y su respuesta ficcional en el mundo representado, son la contribución más característica de la literatura Moderna y Contemporánea.

⁴⁷ Romero, José Luis, Latinoamérica, las ciudades y las ideas. México, Siglo XXI, 1976, P. 349

Frente a la recurrencia de semejantes ideogramas, un modelo de análisis no puede ser únicamente formal. Tampoco debe ser exclusivamente estético-literario, pues, para realizar la lectura de la representación literaria del habitar, debemos tener bien en claro que la literatura ha sido siempre una crítica de su época, tanto formal como de contenido. El canto poético a la ciudad va unido, indisolublemente, a su denuncia y condena; el reciclaje de los tópicos literarios tradicionales sirve para introducir una propuesta estético-política que ha estado en la literatura desde sus inicios: Vivir en el mundo (la ciudad) o rechazar el mundo, aceptar la historia o proponer otra interpretación de la historia, buscar un sentido en la multiplicidad de destinos que alberga la ciudad o aceptar el absurdo o el azar como ley general de representación del Gran Teatro del Mundo. El único modelo literario que permite mantener este nivel de análisis es aquel que considera tanto al acto de lectura como de escritura como comportamientos propios de un sujeto en relación crítica con el espacio urbano, el que, dispuesto a realizar una interpretación de su tiempo-espacio y de su nexos con la ciudad y sus habitantes, termina por explorar los límites del discurso ficcional, sus géneros y sus temas. Tanto narrador como lector e interpretador deben reconstruir el contexto de ser y habitar al interior del texto y fuera de él, pues, rodeándolos a todos, sigue presente la Gran Ciudad, como una Madre Terrible, determinando las claves interpretativas que, sin ella, no podrían existir. *Toda la literatura moderna es urbana por presencia o ausencia de la ciudad, y toda lectura literaria es a la vez una crítica del habitar urbano como opción de realización estética, cultural y política.*

Se ha dicho con anterioridad que la novela surge como un género “impuro”. En este sentido, las meditaciones de los principales ensayistas del siglo XX, desde Ortega y Gasset a Milan Kundera, apuntan a consolidar la novela como un discurso doxástico y ficcional, al mismo tiempo, histórico y estético. Desde el gran friso hasta el pequeño documento de costumbres; desde un mundo cerrado y alegórico hasta un espacio abierto a la experiencia del lector, la novela ha ido despejando terrenos de autonomía estética en las calles y avenidas de las metrópolis centrales y periféricas. Aquí hay que apuntar la relación estrecha entre formas pequeñas como el artículo, el *sketch* y la crónica, con la estructura interna de la novela de espacio. El hecho de que la novela del siglo XIX acoga en su interior unidades autónomas más pequeñas –cuentos intercalados, leyendas, etc., se repetirá después en la narrativa superrealista, cuando la novela abierta o novela “mandala” incorpore géneros o voces propias de la interacción urbana: Emisiones de radio, videoclips, *graffitis*, portadas de periódicos. Vemos así que la impureza del género novelesco va en estrecha relación con los discursos

propios de la ciudad. Del mismo modo, el estatus del narrador –primero, cronista, observador curioso; luego viajero sentimental, reformador social y fisiólogo (todos, en suma, sujetos urbanos)-, pasa, en la ciudad metrópolis, a convertirse en la estructura de un sujeto que se proyecta como reserva *mnemónica* de un grupo social o de una generación, como historiador de la crónica metropolitana –sea crónica roja, fantástica o metafísica- y como observador obsesivo que busca abarcar las innumerables historias que nunca empiezan ni terminan en la sobrepoblada “colmena” urbana. El concepto de vida mínima o insignificante, la búsqueda de un sentido en los rituales y rutinas urbanos, que amenazan a cada instante con derrumbarse en el absurdo, es el objetivo del narrador centrado en la legalidad urbana, así como la dilucidación de la ambigüedad existente entre la vida cotidiana, las construcciones de los medios de comunicación y de la historia oficial dictada por las democracias corruptas o los gobiernos autoritarios.

En este sentido, los escritores, tanto del período realista como del superrealista, así en Europa como en Latinoamérica, exhiben una clara consciencia autorial al enfrentarse a la ciudad metropolitana como un libro abierto en el que deben leer usos y costumbres nuevos, y, a menudo, inventar formas originales de recoger la información o invocar el estro creativo (como la curiosa “perambulation” de Dickens o el “callejero no hacer nada” de Borges). Finalmente, en el mejor de los casos, la consciencia autorial o poética reconoce explícitamente que *es muy difícil proponer una interpretación global sobre el ethos urbano* representado (esta cuestión es el núcleo de la reflexión de Eduardo Mallea en su Historia de una pasión argentina). La representación literaria del habitar urbano queda librada, en la época contemporánea, a la ambigüedad propia del espacio-tiempo superrealista, lo que, a la larga, en la concreción estética ideal, debería sugerir la metáfora de la ciudad como el espacio de las infinitas posibilidades de realización. Sin embargo, hay que hacer notar que el concepto del habitar como *ethos* en la ciudad contemporánea implica el surgimiento de metáforas y espacios como el hogar, el domus, la carretera –y, por oposición, el sendero (*der feldweg*, de Heidegger), la orilla, el suburbio, que connotan el deseo de una estabilidad o nostalgia cultural, así como la sensación de precariedad que conlleva el trastorno del habitar originado por la legalidad de la gran ciudad. Pero ¿cuál es este habitar original? Autores como Mumford y Spengler entregan una visión de este habitar en términos de utopía, pero también de camino descarriado o perdido que aún puede desandarse. En el extremo opuesto, en el habitar inauténtico, está la respuesta para definir esa ciudad original. Me permito citar a Mumford:

“En la actualidad, nuestro mundo hace frente a una crisis: una crisis que (...) puede no ser enteramente resuelta antes de que pase otro siglo. Si las fuerzas destructivas de la civilización ganan ascendente, nuestra nueva cultura urbana puede ser afectada en cada una de sus partes. Nuestras ciudades, convertidas en ruinas y abandonadas, serán cementerios para los muertos (...) Sin embargo, podemos evitar ese destino (...) en lugar de aferrarnos a las torres funerarias de la finanza metropolitana, debemos encaminarnos hacia campos recientemente arados, crear nuevas formas de acción política y alterar (...) los mecanismos perversos de nuestro régimen económico, (...) concebir y hacer germinar nuevas formas de cultura humana.”⁴⁸

Sorprende, en este párrafo, la capacidad profética de Mumford, la visión de largo alcance que le permite advertir el ominoso reinado de las “torres funerarias de la finanza metropolitana”, que habrían de derrumbarse, estrepitosamente, sesenta y tres años más tarde, bajo el peso de un fundamentalismo que no nació de las metrópolis, sino del seno del desierto. Dentro de la tradición alemana, autores como Ernest Junger, Georg Simmel y Martin Heidegger, han previsto, igualmente, la amenaza de la ciudad mundial y su etología antinatural. En su magnífica novela Sobre los acantilados de mármol, Junger construye la utopía de una pequeña aldea, una Eópolis, en la que el hombre puede entregarse a la contemplación y el desarrollo de su facultades, a la alegría de vivir en un balance de lo apolíneo y lo dionisiaco. Este lugar utópico se encuentra amenazado, y es finalmente destruido, por el orden nuevo del Guardabosque, encarnación de un principio fáustico y destructivo, a la larga, modernizador y arruinador. Por su parte, Georg Simmel, en su ensayo “Las grandes ciudades y la vida intelectual”, caracteriza de manera intuitiva y psicologizante al *ethos* urbano como una condición síquica de superestimulación, intelectualización materialista, apatía e individualismo extremo; la consecuencia más evidente de este complejo psicológico es la fragmentación de la subjetividad del sujeto urbano:

“El fundamento psicológico, sobre el que se levanta el tipo de las individualidades de las grandes ciudades, es la *intensificación de la vida nerviosa* que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas. El hombre es un ser de diferencia; es decir, su consciencia es estimulada por la diferencia entre la impresión del momento y la anterior; las impresiones persistentes, la insignificancia de sus diferencias, la regularidad habitual de su decurso, consumen, por así decirlo, menos consciencia que la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, la abrupta separación que existe

⁴⁸ Mumford, Lewis, La cultura de las ciudades. Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 21

entre las cosas que uno capta con la mirada, lo inesperado de las impresiones que se nos imponen. La gran ciudad, precisamente al crear estas condiciones en cada cruce de calles, en el ritmo y la pluralidad que impone a la vida económica, profesional y social, crea, en los fundamentos sensibles de la vida anímica, en el «quantum» de consciencia que nos exige a causa de nuestra organización como seres de diferencias, una profunda oposición con la pequeña ciudad y la vida rural, con el ritmo más lento, más habitual, más regular de su vida sensible e intelectual.”⁴⁹

Es precisamente este *quantum* de consciencia el que encontramos, en el nivel de la enunciación, en la fragmentariedad, discontinuidad y montajes narrativos característicos de las narrativas superrealistas contemporáneas, como en Ojerosa y pintada de Agustín Yáñez, La ciudad ausente, de Ricardo Piglia y la Leyenda de los Soles, de Homero Aridjis. Por contraste, el tiempo lento, la morosidad narrativa, el predominio del narrador por sobre las voces de la ciudad, es una característica de la narrativa hispanoamericana del siglo XIX, cuyas ciudades recién vienen despertando del “letargo” colonial.

Las observaciones etológicas de Simmel representan una condena de la mercantilización del habitar en las ciudades. Siguiendo a Spengler, parecen profetizar el “horror económico” que Vivienne Forrester atribuye a la globalización del capitalismo y la exacerbación de la especulación de capitales. También, Simmel es capaz de percibir que en las mismas virtudes de la vida metropolitana –concentración de servicios, rapidez en las comunicaciones, sincronización de los ciclos de producción con los ciclos rutinarios y existenciales de las personas- puede radicar la ruina súbita o el deterioro progresivo de su *ethos*:

“Las relaciones y cuestiones del típico habitante de gran ciudad suelen ser tan complicadas y variadas, sobre todo debido a la aglomeración de tantas personas con intereses tan diferenciados que afectan recíprocamente sus relaciones y actividades hasta convertirlas en un organismo múltiple, que sin la más exacta puntualidad en las promesas y rendimientos, el todo se derrumbaría en un inextricable caos. Si repentinamente, todos los relojes de Berlín comenzaran a funcionar en total desacuerdo, aún cuando hubiese un margen de sólo una hora, toda la vida económica y de relación quedaría radicalmente perturbada por largo tiempo. A esto se agrega algo que aparentemente es sólo externo: la magnitud de las distancias que convierte a toda espera y a toda cita no cumplida

⁴⁹ Simmel, Georg, “Las grandes ciudades y la vida intelectual. En: Discusión, 2, 1978, p. 12

en una pérdida insoportable de tiempo. Así pues, la técnica de la vida en la gran ciudad no es concebible si todas las actividades y relaciones recíprocas no están ordenadas con la mayor puntualidad dentro de un esquema temporal suprasubjetivo.”

Huelga decir que este esquema temporal suprasubjetivo es necesariamente reductor y totalitario, hecho percibido clara y gráficamente por intelectuales y cineastas del período como Fritz Lang (*Metrópolis*) y el mismo Charles Chaplin (*Modern Times*). La sincronización de los relojes, la puntualidad y todo el ballet de piezas bien aceitadas que conforma la vida metropolitana, lejos de percibirse como espectáculo majestuoso, se plantea como escenario deshumanizante en el que el individuo tiende a desaparecer y anularse.

Como contrapartida, el ethos de la vida reconcentrada, domiciliada y reflexiva, la concepción de un Yo en pleno habitar, arraigado y posesionado de su pasado y su presente, constituye la utopía que Heidegger traza como un recuerdo y una clarinada de advertencia en su ensayo *Der Feldweg*. El camino del campo es metáfora de una vida acumulativa, una existencia que vuelve constantemente sobre sí misma, a la manera de la hermenéutica que vuelve sobre los libros de los grandes pensadores, que el autor intentaba descifrar “con impericia juvenil”. El camino del campo (y no la carretera real, o la Gran Avenida urbana) “guía los pasos del caminante por la ruta trazada en la vasta llanura de la tierra pobre”.⁵⁰ Es este camino el que ya no existe en las grandes ciudades. El filósofo, tanto como el ciudadano, aunque circulen y sean viajeros de las ciudades, se reconocen, en algún momento de sus vidas, como peregrinos en la búsqueda de una senda perdida, ya sea el camino que lleva al domicilio del Ser o a la Jerusalén Celestial.

4.3.1 El tiempo espacio contemporáneo y la imagen de mundo.

El tiempo lento de la novela moderna, entendido como un espacio destinado a la función doxástica y observadora del narrador, a la creación de suspenso y a la digresión, contrasta con el tiempo del torbellino (*tourbillon*: el término es de Rousseau), aquella legalidad según la cual se precipitan y se abigarran los acontecimientos en la vida de los protagonistas, generando una suerte de frenesí, saturación, sobreestimulación semántica en el ser de los sujetos y el

⁵⁰ Heidegger, Martin, *Der Feldweg*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1975 (1953). Hay trad. Española: “La voz del camino”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 14, 1950, pp. 209 a 214.

percibir de las cosas. Ya sea en la ciudad europea, como en la norteamericana, la percepción estética es de excesivo movimiento, euforia, apresuramiento. Frente a ello, el tiempo lento de las "*moeurs de province*", de la pequeña ciudad colonial o de la aldea, se identifica fácilmente con la Arcadia que permite menospreciar la Corte. En el terreno de la legalidad literaria, el tiempo lento se identifica con la espacialización de la visión temporal, que busca abarcar cuadros costumbristas palpitantes en su recurrencia; de ahí que lo típico, el retorno de lo "mismo", como dice Heidegger no deba confundirse con la rutina, la degradación absurda de lo idéntico, propio del tiempo inorgánico de la metrópolis. La *rutina*, junto con la *ruina*, son dos legalidades cronotópicas subsidiarias del tiempo acelerado de las grandes ciudades, que ingresan a la literatura y modifican profundamente el cronotopo de la novela moderna.

Las modificaciones en el paso de la narrativa pre-moderna a la moderna determinan, según Wolfgang Kayser y Georg Lukács, no tanto la superación de la novela bizantina, sino el surgimiento de la novela de esa "nueva cortesía" que caracteriza Walter Scott en el prólogo de The Antiquary. Una nueva legalidad de mundo requiere el surgimiento de una voz narrativa con un nuevo aparato doxástico que se proyecte sobre un universo de personajes que han de sufrir los vaivenes de la fortuna capitalista (recordemos que el gran tema dickensiano es la prisión por deudas). La presentación de este mundo es espaciosa; herencia épica, sin duda, pero que cuenta, principalmente, con el presupuesto de que el tiempo invertido en la lectura es análogo al tiempo del habitar real y al tiempo de los personajes. Así, la morosidad propia de la novela moderna no es, ni con mucho, meramente un método de creación de suspenso, una postergación manierista de la acción, sino que, desde Jacques el fatalista, es un intento de mimesis exacta y realista del tiempo de la rutina urbana.

No hay que confundir la morosidad narrativa de la novela moderna, por supuesto, como consecuencia de la espacialización de la consciencia autorial, con la búsqueda más o menos inconsciente del cronotopo urbano. El propio Walter Scott parecía organizar sus ciclos novelescos en ciclos históricos, más o menos coincidentes con la marcha de los siglos; el aliento narrativo todavía piensa en escenas, pero la impaciencia del anticuario frente al atraso de los servicios de transporte ya es moderna. Contrariamente a lo que podría sugerir el título, Mr. Oldbuck es un hombre que está muy atento al presente, pese a su veneración por el pasado, aunque sus investigaciones eruditas le juegan más de una mala pasada. La morosidad narrativa característica de la literatura moderna tiene más que ver con la valoración del tiempo rutinario, de aquellas pequeñas actividades que hacen del ser y estar del sujeto en el mundo algo previsible e

incluso descontable. En *The Antiquary* los momentos de peligro novelescos surgen de situaciones cotidianas –una cena, un almuerzo, una caminata por la playa–, lo que los asemeja notablemente al inicio de *El proceso*, de Kafka, cuando Josef K. es arrestado en la intimidad de su dormitorio. Por otro lado, la morosidad narrativa del relato moderno abre la posibilidad de vivir la rutina como una experiencia abierta que postpone constantemente la comunicación: así en *Jacques el fatalista*, la narración de los amores de Jacques queda eternamente inconclusa porque las alternativas del viaje van aturdiendo a los peregrinos seculares–Jacques y su amo– con la forma abierta de la casualidad. El tiempo moroso de la novela moderna lleva a sopesar más atentamente la densidad misma del tiempo que transcurre con toda su inexorabilidad, y que no vuelve: tópico clásico.

Por otro lado, el concepto de la duración interior, actualizado a través del monólogo de consciencia, representa la transformación de los estratos narrativos de la literatura moderna en el concepto estético de cronotopo contemporáneo. La disociación entre el tiempo colectivo y el tiempo interior, el aislamiento de la memoria frente a la rutina, son rasgos propios de la narrativa superrealista. Nuevamente, este pie forzado devuelve su denso significado al fluir del tiempo; las múltiples corrientes asociativas de la memoria se condicen con la intuición de otros tiempos vigentes para tantas consciencias como quepa imaginar. La contemporaneidad, sobre todo por influjo de la técnica, ha introducido la experiencia de la instantaneidad, la virtualidad, pero ha disociado el devenir temporal de la noción de finalidad: el tiempo del *Feldweg* de Heidegger.

En el pensamiento de Walther Rathenau, la urbanización ha incorporado el concepto de la uniformidad cronotópica, que fácilmente lleva a la noción de anonimidad:

“Las ciudades se arrojan unas a otras sus bailes (...) la misma obra de teatro se representa en Berlín y en París, el mismo escaparate luce en Nueva York y en Londres, el mismo problema científico despierta su interés, les hace reír, los alimenta la misma cocina, los rodea el mismo confort. Nunca fueron en la Edad Media tan semejantes en lo esencial dos ciudades vecinas: Nuremberg y Colonia, Génova y Venecia, como lo son hoy Londres y París, Nueva York y Berlín.”⁵¹

⁵¹ Rathenau, Walther, *Crítica de la Época*. Barcelona, Ediciones Jasón, s/f. Traducción de José Pérez Bances.

La cultura de la simultaneidad, facilitada por la técnica y la proliferación de las comunicaciones y redes de conexión financiera (hoy diríamos, los lanzamientos simultáneos de campañas de *marketing*), generan, paradójicamente, una sensación de inmovilidad, una uniformidad cronotópica que salta por sobre los usos horarios, una percepción del tiempo que rehúye la subjetividad e instaura el predominio de los ritmos informáticos. La uniformidad implica la aparición de una comunidad de intereses (el *utilitarismo*, según José Enrique Rodó); una fusión de horizontes y una nivelación de las expectativas del cuerpo social y la aparición de una “lingua franca” cultural, caracterizada por el desdibujamiento de las identidades históricas y la búsqueda de un placer material; un proceso diacrónico en común (alcanzar el máximo desarrollo y la máxima riqueza) y un devenir social que es, en suma, interminable y abierto: Al igual que las versiones de *software* que se actualizan periódica e indefinidamente, o como los artículos y promociones de productos que se ofrecen por un “tiempo limitado”, el tiempo-espacio de la contemporaneidad se ha desvinculado completamente del tiempo de la polis, el cronotopo del arraigo y de los grandes ciclos en escala humana y cósmica, para dispararse hacia una cronotopía de la especulación pura, concebido en términos economicistas o tecnocráticos. Tal condición podría interpretarse como un majestuoso acto de liberación cultural; en este sentido, Rathenau ironiza al decir:

“¿Y quién puede dudar de que las ciudades se han apoderado del espíritu creador y activo de nuestro tiempo? Aun cuando el movimiento de calles y mercados no encarne la esencia de los países, en último término la vida que actúa y la vida visible es la misma; lo que germina en el alma se refleja en el ojo y lo que brilla en el ojo tiembla en la mano. Una observación atenta confirma el hecho de que con diversas lenguas los pensamientos de todos los países hablan el mismo idioma. No hay ya países de pensamiento predominantemente imperialista, ni de espíritu artístico, religioso o mercantil. Se han fundido Roma, Atenas, Jerusalén y Cartago; todos lo piensan todo y lo intentan todo, y todos buscan lo mismo de idéntica manera.”⁵²

La ironía de este visionario autor (él mismo empresario y exitoso hombre de negocios) apunta al hecho de que el tiempo-espacio de la diversidad cultural ha sido, finalmente, reemplazado por un espíritu “creador y activo”, una nueva *ecumene* que es la ciudad mundial, regida por una legalidad que lo fusiona todo a nivel de una nueva consciencia planetaria. Su legalidad no es, ni siquiera, el predominante impulso mercantil; es, por el contrario, una constante inducción de novedades, una máquina productora de deseos que no reconoce límites para

⁵² Rathenau, Walther, *Crítica de la Época.*, p. 11

su radio de acción al objetivizar el alma a través de la “mano que tiembla” al comprar y adquirir. Su escenario visible es la ciudad que alberga la “sociedad del espectáculo” y las “escenas de la vida postmoderna”.

Por otro lado, Rathenau apunta su argumentación a señalar la aparición de un nuevo hombre, un tipo humano coherente con la desaparición de los imperios regionales y las costumbres locales: es el hombre metropolitano, cuyo origen se puede calcular a mediados del siglo XIX; un sujeto que habla un lenguaje pragmático, simplificado; cuya educación se ha disociado de la tradición humanista, que ha identificado al estado político con el estado económico, y que se ha convertido en consumidor de los bienes producidos en serie por la técnica. La aparición de este sujeto es, para Rathenau, uno de los sucesos históricos de la máxima importancia:

“Qué ha acontecido en el transcurso de este siglo? ¿Qué es lo que ha mudado así los hombres, sus cuerpos y sus almas? ¿Qué es lo que se ha apoderado de su espíritu para transformar por medio de él tan radicalmente el mundo y hacer que a su vez ese espíritu transformado reaccionase sobre espíritus y almas? ¿Hay un fenómeno central que pueda considerarse como origen y eje de esta nueva época y este mundo nuevo, que nos envuelve y nos domina como algo que no tiene modelo ni antecedente, dígame lo que se quiera del retorno de las cosas? El conocimiento de esta fuerza originaria y de su acción nos haría sentir de un modo objetivo la esencia y conexión de lo moderno...”⁵³

En el caso de la poesía, siguiendo a Jean Cohen, el *ethos* urbano es el responsable de la búsqueda estética de los poetas simbolistas y decadentistas. Con Las Flores del mal, especialmente en su sección de “Esbozos Parisinos”, adquiere sentido la búsqueda del “*frisson nouveau*” a partir del azar del encuentro en la calle, en los cafetines y paseos. Es típico del decadentismo exaltar el suburbio, los lugares oscuros y bohemios. Pero, antes de ello, con la poesía de Walt Whitman, la ciudad ya había entrado al imaginario poético como el nuevo retablo del Gran Teatro del Mundo. Así, en la poesía, pesa más la concepción tópica de la ciudad, junto con el tópico clásico de lo inefable, que el sentido de descubrimiento y reconstrucción que propone la narrativa de las ciudades.

⁵³ Rathenau, Walther, Crítica de la Época., pp. 14-15

4.3 La evolución de la ciudad.

One may find anything and everything in the city texts except the informing principle that creates the city itself.

Don Martindale, Prefacio a The City, de Max Weber.⁵⁴

Los cambios en el sistema literario no sólo afectan al modo de representación, la función de la literatura y el concepto de narrador; también involucran la naturaleza del referente, sus transformaciones históricas y la percepción que de estos procesos tienen el hombre común, el poeta y el intelectual. Así como la representación estética de la relación del hombre con su entorno ha dado origen a la literatura urbana en el sentido más amplio, las disciplinas sociales como la antropología y la sociología han usado a la literatura como fuente secundaria innumerables veces. Probablemente, de la unión de estos y otros esfuerzos, debería nacer una inter-disciplina que definiera y estudiara la relación integral del hombre con su medio-ambiente, no sólo en la perspectiva económico-histórica, sino también en su vertiente existencial, estética y psicológica. En la medida en que los grupos humanos, los “otros” también forman parte del medio-ambiente, junto con el “nosotros” que articula las identidades de grupo, clase o etnia, y que todos ellos están instalados en un espacio-tiempo que se redefine constantemente según criterios extrínsecos a las modalidades más auténticas del habitar, semejante disciplina debería aproximarse a una concepción ecológica amplia que no dependiera de las leyes aparentemente imbatibles de la globalización económica y la libre competencia. Esta “Ecología Humana” existe ya de algún modo, pero, como ocurre con muchas inter-disciplinas, su excesiva hibridez desdibuja sensiblemente su profundidad y radio de acción. Una cosa es segura: En un nivel de recolección de datos, la literatura seguirá siendo una fuente importante tanto para la comprensión de los procesos imaginarios que impactan en los sujetos habitantes de las grandes y pequeñas ciudades, como para el estudio de la subjetividad del hombre urbano.

En este plano de la “vida mental” de las grandes ciudades, las obras de Mumford y Simmel se aproximan mucho a la comprensión de las imágenes del habitar que artistas e intelectuales entregan desde que el hombre habita en ciudades. Don Martindale resume de manera muy clara las ideas de Simmel y su precursor Spengler:

⁵⁴ Weber, Max, The City. Translated and edited by Don Martindale and Gertrud Neuwirth. New York, Collier Books, 1962, p. 10

“Simmel agrees with many modern observers that the city is peculiarly central to the destiny of modern man. He argues that the deepest problems of modern life arise out of the attempt by the individual to preserve his autonomy and individuality in the face of the overwhelming social forces of a historical heritage, external culture and technique of life. To the sociologist who wishes to understand this problem, it is important to comprehend the psychological basis of the metropolitan forms of individuality. This is found by Simmel in the intensification of nervous stimulation resulting in the swift uninterrupted transition from outer to inner stimulation.

The metropolitan man is subject to an unusual volume of stimulation and he develops a mentality protecting himself against elements in the external environment which would uproot him. This means that he must react with his head rather than his heart to yield to deep emotional reactions is to be crushed. His environment intensifies his awareness, not his feeling, leading to a dominance of intelligence. Intellectuality, which extends in many directions with the specialization of the urban environment, is characteristic of the city.”⁵⁵

Las nociones de intelectualización, super-estimulación e individuación son destacadas en la visión de Simmel para entender el habitar urbano como un proceso conflictivo. Esta visión se entronca con una larga tradición crítica de rechazo y advertencia contra las grandes ciudades, especialmente en el ámbito europeo y anglosajón y que, tal como la describen Morton y Lucia White, coincide plenamente con el tópico literario del “Menosprecio a la Corte”:

“[...] while our society became more and more urban throughout the nineteenth century, the literary tendency to denigrate the city hardly declined; if anything, its intensity increased. One of the most typical elements in our national life, the growing city, became the *bête noire* of our most distinguished intellectuals rather than their favorite. It would therefore be extremely difficult to cull from their writings a large anthology of poetry or social philosophy in celebration of American urban life. [...] Of course there were some like Walt Whitman and William James who could at times speak affectionately about New York, but they were on such occasions voices crying in “the city wildemess,” to use a phrase of their time. The volume of their voices did not compare with the anti-urban roar produced in the national literary pantheon by Jefferson,

⁵⁵ Weber, Max, op. Cit., p. 35

Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, Poe, Henry Adams, Henry James, and William Dean Howells.”⁵⁶

Como veremos en la sección dedicada al ensayo, esta tradición pesimista con relación a la ciudad y su crecimiento, encuentra en Latinoamérica una modulación especial. Pues, si bien existe la consciencia de un inicio “desde cero” en la modernización de las ciudades hispanoamericanas del siglo XIX, también persiste la memoria del pasado metropolitano de la Colonia y, un poco más lejos, de las grandes ciudades de las civilizaciones precolombinas. Los intelectuales hispanoamericanos debatirán cuestiones semejantes a los tópicos abordados por las tradiciones europea y anglosajona; en nuestro continente, la relación entre ciudad y campo, entre metrópolis y provincia, serán puntos centrales que no encuentran respuesta hasta que el panorama del crecimiento desordenado e inorgánico de las ciudades latinoamericanas es, ya, una realidad. En este sentido, las etapas evolutivas desde la *Eópolis* hasta la *Necrópolis*, definidas por Lewis Mumford, serán moduladas, igualmente, de acuerdo a cierta especificidad hispanoamericana, uno de cuyos rasgos más notables es la creencia en un utópico retorno (por lo menos, en la escritura) a las ciudades premodernas, como fruto de una revigorización de las cosmologías prehispánicas y de los movimientos sociales y colectivos de base indígena y popular.

Las distintas etapas en el desarrollo de las ciudades deberían corresponderse con otras tantas “mentalidades” que han existido y desaparecieron sin dejar otro rastro que los restos arquitectónicos y las obras de arte y literarias. Lewis Mumford valora la contribución de Spengler en este sentido:

“Una de las interpretaciones más conocidas [sobre el desarrollo de la cultura] es la de Oswald Spengler en el libro eufemísticamente traducido con el título de *La Decadencia de Occidente*. En él, el autor sigue el desarrollo de la comunidad desde la “cultura” hasta la “civilización” desde sus comienzos, como expresión viviente de un pueblo, que establece un intercambio armonioso con el suelo y está animada por un sentimiento común, hacia la vida, la tierra y el universo, aun cuando no formulado como visión filosófica hasta la fase final, la que él llama civilización, con su dura organización mecanizada de hombres, de artículos y de ideas, desprovista de raíces, de espíritu y, en última instancia, de vida y esperanza, concentrada en unas pocas capitales mundiales que ya no guardan relación alguna con la tierra y donde las formas maleables de la cultura se han convertido en clisés inanimados.

⁵⁶ Morton and Lucia White, *The Intellectual versus the City*. New York, Mentor Books, 1962. P. 14

De acuerdo con el primer esquema de Spengler el proceso de dominio, que comienza con la agricultura, termina con el predominio de la máquina, dispositivo este que, según él, encierra algo infernal, hostil a la vida. El hombre de negocios, el ingeniero y el industrial desplazan al artista y al campesino. Pero la mecanización, ligada a un esquema descarado de explotación, remata en el salvajismo: Spengler reconoció este hecho y en sus últimas formulaciones manifestó enfáticamente que el hombre es un carnívoro, a fin de justificar la conclusión de que los hombres de nuestra época deben aceptar de buena gana el salvajismo, someterse al látigo de un César y tomar parte en sus maquinaciones brutales. Desde luego existe una contradicción seria entre la creencia romántica de Spengler en la criatura carnívora voraz y los hechos históricos de la domesticidad rural y de la cultura urbana; pero pueden perdonarse los errores de Spengler, pues tiene a su favor el atenuante de haber sido uno de los primeros hombres de nuestra generación capaz de aprehender el significado crítico de la ciudad en el desarrollo de la cultura."⁵⁷

La ciudad "polis", con su característica entrañable de "patria chica", se sustenta sobre la noción de *heimat* heideggeriana, es decir, la pequeña patria, la polis mensurable y proporcionada frente a la cual se siente una profunda nostalgia. La ciudad moderna y metropolitana, representada en la narrativa realista-naturalista del siglo XIX y principios del XX, plantea, con su crecimiento y diversificación, un desafío a la acuciosidad y espíritu de observación del narrador, tanto como del sociólogo; la ciudad contemporánea implica un desafío epistémico a la enunciación ficcional, que demanda la ampliación del registro lingüístico, la asimilación de nuevas técnicas narrativas, la disolución del monologismo en pro del dialogismo y del dialogismo en formas corales de narración, y la asunción, en última instancia, de la Megalópolis como una última frontera del decir estético, más allá de la cual sólo está lo inefable, o lo eternamente cambiante, heterogéneo e híbrido: el intertexto transformado en palimpsesto, el palimpsesto transformado en simulacro, el simulacro vuelto devenir exclusivamente virtual. Esta concepción evolutiva de la ciudad, indudablemente organicista, está tomada del pensamiento de Patrick Geddes, maestro de Lewis Mumford, y ha sido retocada por su discípulo; me parece extremadamente clara, aun cuando su linealidad y teleología mortíferas deban ser consideradas *cum grano salis*. En efecto, en el extremo originario, Mumford ubica a "Eópolis", la ciudad originaria, ciertamente una utopía del pequeño poblado; en el extremo opuesto, Mumford pone, ominosamente, al fantasma de

⁵⁷ Mumford, Lewis, La cultura de las ciudades. Traducción de Carlos María Reyles. Segunda edición, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1957, p. 358.

la “Necrópolis”, la ciudad de los muertos, en realidad, una Megalópolis implosionada sobre sí misma y colapsada por el crecimiento desordenado. La progresión desde la “Eópolis” a la “Necrópolis” implica el paso gradual por distintas etapas de crecimiento y organización que se corresponden, más o menos, con amplios períodos históricos que abarcan la Antigüedad (polis griega y ciudad latina), Edad Media (ciudad amurallada), Tiempos Modernos (ciudad barroca, primeras metrópolis mercantiles), Siglo XIX (ciudades industriales, metrópolis propiamente tales) y Época Contemporánea (Megalópolis). Curiosamente, la historia urbanística de Occidente parece dar la razón a Mumford; Umberto Eco, en el volumen colectivo La nueva Edad Media, parece adherir a esta tesis al predecir una catástrofe urbana por razones energéticas.

Los distintos estados evolutivos de la ciudad se corresponden con diferentes concepciones de mundo y con las concreciones del horizonte lector de cada época o generación literaria. La tajante división entre realismo y superrealismo resulta insuficiente cuando consideramos el impacto de la cultura urbana en los hábitos de producción y recepción de la literatura en la sociedad contemporánea latinoamericana o europea. Así como la literatura del decadentismo y modernismo representó una aplicación estética de la sensibilidad generada por los nuevos hábitos de estimulación (la hiperestesia), el nuevo realismo de la literatura contemporánea implica una distorsión del sistema sensorio, impactado por la sobre-estimulación de la gran ciudad. El choque epiléptico producido por la rapidísima sucesión de imágenes del *videoclip*, la propaganda subliminal, las cápsulas de información, repetidas a la manera de una partitura minimalista y que operan en las pantallas divididas de la televisión, generan cambios en los conceptos de distancia y magnitud, sacando al sujeto del tiempo real o subjetivo hacia el tiempo virtual o instantáneo de los intercambios de información. La forma como la subjetividad juzga los niveles de realidad y apariencia, de cotidianidad y trascendencia, repercuten en el hábito de lectura, en la presencia dominante de pequeñas unidades narrativas y *nucleolos* de acción. Mientras que el sujeto romántico busca el contacto con el paisaje y la historia antigua, el hombre contemporáneo busca la superación de la fragmentación y experimenta constantemente la nostalgia del centro (usualmente el barrio de la infancia, la “patria chica”) que “aúpa” (según Gabriela Mistral) la identidad. El encuentro del Yo con su centro, a la manera de aspiración e inspiración, se producía habitualmente en la noche, en el espacio natural, magnetizado, encantado, de la campiña; lamentablemente, en la ciudad ya no hay “nocturnos” propiamente hablando (salvo el muy rupturista poema de Gironde en Veinte poemas para ser leídos en el tranvía). El encuentro del

sujeto consigo mismo y sus agonías se produce en los prosaicos escenarios de extramuros, en barriadas suburbanas, en las orillas.

4.3.1 La ciudad “polis”.

Hay que leer atentamente ese bello ensayo que es Der Feldweg, de Martin Heidegger, para rastrear y entender la profunda nostalgia que el espíritu de Occidente parece sentir por las pequeñas dimensiones de la villa, la ciudad centrada en el *domus*, el taller, la plaza y el templo. A esa nostalgia que llama al espíritu, Heidegger la llama “la voz del camino del campo” (“*der Zuspruch des Feldweges*”). Frente a la maldición de las “peregrinaciones sin fin en que se dejan para siempre orillas que no han de volver a ser pisadas”⁵⁸, el habitar auténtico del hombre sobre la tierra se radica en el horizonte limitado, pero hondo, de las cosas que retornan según el principio de “lo siempre idéntico”, en el cual se encierran, según Heidegger, “potencias regeneradoras”. Escrito después de la Segunda Guerra Mundial, este opúsculo poético trasunta la nostalgia por el hogar (láríco, originario, incluso biográfico) y contiene un alegato contra la mecanización y la ciudad que reitera ideas de otro ensayo más extenso, “Construir, habitar, pensar”. Afirma el autor:

“La voz del camino sólo la entienden los que han nacido en su ambiente y son capaces de escucharla. Obedientes ellos a sus orígenes, rompen las cadenas aherrojantes de las maquinaciones humanas. En vano se esfuerza el hombre por ordenar con sus planes el orbe. Todo el que no sepa someterse a la voz del camino está condenado a fracasar continuamente. La sordera es un peligro inminente que a todos nos amenaza. Los oídos del hombre moderno sólo se abren a los ruidos de las máquinas y de los aparatos, que empiezan a ser considerados como si fuesen la voz de Dios. De esta manera el hombre se distrae y pierde la orientación. A los distraídos les parece monótona la augusta grandeza de lo sencillo. Y lo monótono hastía. Lo sencillo ha desaparecido. Su energía silenciosa se va agotando ya. De día en día disminuye el número de los que reconocen la sencillez como su propiedad adquirida. Pero los pocos que quedan pertenecen al grupo de los elegidos. Ellos sobrevivirán a las gigantescas energías atómicas que el hombre ha descubierto con sus cálculos y a las cuales ha convertido en cadenas que aprisionan su actividad.”⁵⁹

El espacio definido en este punto del ensayo de Heidegger contiene los puntos de referencia entrañables que son propios de la pequeña villa, la ciudad

⁵⁸ Heidegger, M., op. Cit., p. 210

⁵⁹ Heidegger, M., op. Cit., p. 213

medieval amurallada: Palacio, Torre de la Iglesia, escuela, bosque, parque, taller paterno, camino, banco de madera tosca, el árbol (la encina del linde) y la casa materna. Como centro radial de esta pequeña comunidad, está la casa del labrador, comparable con la casa que el propio Heidegger habitaba en la Selva Negra. Resulta pertinente extraer de la cita anterior algunas inferencias. Primero, la voz del camino es el llamado de una condición humana que retorna, pero que sólo escuchan unos cuantos elegidos, aquellos que nacieron en la pequeña ciudad, en la aldea, y que han transitado por los caminos del campo. Esta condición cierra por completo la posibilidad de una esperanza para el nativo urbanita. Escuchar la voz del camino significa desoír el ruido de las maquinaciones humanas, el ruido de los aparatos maquínicos que operan, en la práctica, como cánticos de sirenas, pero también como principios de orden racional. El orbe ordenado por el principio del rendimiento y la plusvalía está condenado a la inutilidad. Las voces de la ciudad, que prometen entretenimiento y estimulación sin límites, han llegado a ser tomadas como voz de Dios ("Stimme Gottes"), es decir, como revelación. La entretenimiento que entregan estas voces resulta ser, literalmente, una dis-tracción, un desviarse de la orientación del hombre hacia la propiedad de la sencillez y la autenticidad. La voz del camino, el retorno de lo "siempre idéntico" (el arraigo del hombre en la "cuaternidad" existencial, en los grandes ciclos de la Naturaleza) puede parecer aburrido para la cultura de la novedad y lo instantáneo que reina en la ciudad. De ahí que su llamado sea selectivo, dirigido hacia unos pocos que sobrevivirán al Armagedón final que ya está instalado y operando en la sociedad de postguerra. Sin embargo, la esperanza para los elegidos es tenue: "Lo sencillo ha desaparecido", su energía se agota ("Das Einfache ist entflohen. Seine stille Kraft ist versiegt"); hay una degradación de las fuerzas tónicas y del llamado mismo del camino. Los caminos del campo están siendo sepultados por las super-carreteras de la información. Con este tono pesimista se anuncia un mensaje que, en esencia, debe ser esperanzador. Pues una cosa es escuchar la voz del camino, y otra, volver al estadio de sedentarismo armónico y ecológico que las grandes ciudades de Occidente han dejado ya prácticamente atrás.

Para Spengler, el surgimiento del sedentarismo con la agricultura es uno de los pasos decisivos de la historia del hombre. Significa abandonar una concepción errante para adquirir un estado de arraigo. Dejamos la palabra al autor:

"El hombre primitivo es un animal errante, una existencia cuya vigilia anda a tientas por la vida; es todo microcosmo, sin patria, sin solar [...] Un cambio profundo comienza al iniciarse la agricultura, actividad artificial,

completamente ajena a los cazadores y los pastores. El que cava y cultiva la tierra no pretende saquear la naturaleza, sino cambiarla [...] Pero al hacer esto, el hombre mismo se torna planta, es decir, aldeano, arraigado en el suelo cultivado. El alma del hombre descubre un alma en el paisaje que le rodea. Se anuncia entonces un nuevo ligamen de la existencia [...] La tierra es ahora ya la madre tierra. Se anuda una relación profunda entre la siembra y la concepción, entre la cosecha y la muerte, entre el niño y el grano [...] Y como expresión perfecta de este sentimiento vital surge por doquier la figura simbólica de la casa labradora, que en la disposición de sus estancias y en los rasgos de su forma exterior nos habla de la sangre que corre por las venas de sus habitantes. La casa aldeana es el gran símbolo del sedentarismo. Es una planta. Es propiedad en el sentido más sagrado. Los buenos espíritus del hogar y de la puerta, del solar y de las estancias, Vesta, Jano, los lares y los penates, tienen su domicilio fijo, como el hombre mismo.”⁶⁰

De la anterior cita, verdadero poema apasionado (y muy germánico) de Spengler, hay que retener varios pensamientos. Primero, la condición errante del hombre constituye un estado anterior y menos perfecto de existencia. El arraigo, en cuanto asiento y ligamiento a la trascendencia, sólo es posible con el sedentarismo. La identificación de Abel, “pastor de ovejas” con la condición trashumante, y de Caín, “labrador de la tierra”, salta a la vista en este estadio.⁶¹ Dos formas de vida y dos concepciones de mundo que, muy posiblemente, coexistieron en el paso del Paleolítico al Neolítico, son resumidas sumariamente en el libro de Génesis.⁶² Claramente, Spengler idealiza la condición sedentaria del hombre, pues demanda la aparición de la primera religiosidad, aquella de los dioses domésticos; en este punto, el autor sigue muy de cerca la explicación de Fustel de Coulanges sobre el origen de la religión de la ciudad a partir del

⁶⁰ Spengler, Oswald, La decadencia de Occidente. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, Vol. II, p. 144.

⁶¹ Libro de Génesis, Capítulo 4, versículo 2. La Santa Biblia. Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, México, 1986.

⁶² “Hasta hace poco tiempo se aceptaba una hipótesis cuya lógica parecía indiscutible: la sedentarización se consideraba como la consecuencia natural de las transformaciones económicas derivadas del abandono del tipo de vida depredador en beneficio del sistema basado en la producción agrícola y ganadera. Esto es, se creía que la neolitización era la causa de la sedentarización. Las investigaciones más recientes en Anatolia y en Siria-Palestina [...] han demostrado sin ninguna duda que los hombres habían construido lugares de residencia habitual incluso antes de modificar sus técnicas alimenticias.” Gabriel Camps, en: Historia Universal Salvat, Barcelona, Salvat Editores, 1985, p. 80

culto de los muertos, tanto entre griegos y romanos como en los pueblos indoeuropeos:

“Toda la religión quedaba encerrada en el recinto de la casa, y no siendo público el culto, todas las ceremonias se guardaban en el mayor secreto [...]. Nunca se colocaba el hogar fuera de la casa, ni en lugar demasiado visible. Los griegos lo rodeaban de una cerca que le libraba del contacto y las miradas de los profanos; los romanos lo instalaban en el centro de su vivienda. A todos estos dioses, hogar, lares y manes, les llamaban dioses ocultos o dioses del interior [...] La religión no residía en los templos, sino en la casa.”⁶³

También se deduce del párrafo de Spengler que la sedentarización implica una humanización del paisaje, tesis que choca violentamente con la enajenación que la ciudad produce frente al cronotopo del campo y su vida rústica. La identificación entre el principio femenino y la tierra sustentadora implica la internalización, por parte del hombre, de los grandes ciclos naturales de cosecha y recolección, de gestación y reproducción, como formas de medir el tiempo y su cíclica recurrencia. A partir de esta concepción temporal, que ciertamente persiste en el inconsciente de la humanidad, la literatura acumula imágenes tópicas que identifican las fases de la vida con el devenir de las estaciones, hasta alcanzar refinadas formas de metaforización como en los sonetos LXXIII, XCVII y XCVIII de Shakespeare. Estamos lejos todavía del tiempo de la producción y consumo, de los ciclos económicos de inflación y recesión, del tiempo medido según jornadas de trabajo, de las temporadas “altas” y “bajas”; lejos, en suma, del tiempo de la Gran Ciudad de la Fiebre del Oro.

Pero hay todavía más: Entendemos que Spengler enfatiza la construcción del *domus* como el acto definitivo que arraiga al hombre en el paisaje y lo hace uno con éste. Semejante fundación de la casa corresponde a la demarcación del *mundus*, que persistirá en las ciudades antiguas de Europa como un rito recordatorio del ligamen del hombre con la tierra. En términos de H. A. Murena:

“Uno de los momentos fundamentales del rito tradicional de fundación de ciudades es aquel en que se procede a la apertura del *mundus*. Se trata de un vasto pozo que era cavado en la tierra y tapado luego, con lo que quedaba convertido en una cámara subterránea, la cual, por su aspecto abovedado similar al cielo, era denominado *mundus*, universo. Sin embargo, *mundus*, de *mundare*, es lo limpio, lo purificado. Un tercer sentido le asignan Varrón y

⁶³ Fustel de Coulanges, Numa Denis, La ciudad antigua. Traducción de Alberto Fano. Madrid, Edaf, 1982, pp. 49-50.

Macrobio al identificar *mundus* con mundo infernal, infierno. Y, por pertenecer a la tierra, era de índole estrictamente femenina. Los cuatro sentidos concurren al significado del *mundus* de fundación. Colocado bajo la advocación de Ceres, la diosa de la fertilidad, indicaba reverencia al principio femenino; inaugurado con fruto del nuevo lugar y con *terra patrum*, servía para purificar de la culpa de haber abandonado viejos lares; además, por ser entrada a los infiernos, mostraba un contacto vigilante y propiciatorio con las potencias de estos -que en suma podrían identificarse con una Ceres (ímpetu vital) adversa o perturbada-. El *mundus* constituye el vientre, el *locus genitalis* maternal, la *matrix* de la que depende la existencia misma de la ciudad.”⁶⁴

La presencia de una motivación profunda en el habitar humano, la propiciación del viajero para expiar la culpa de abandonar sus lares -formante estructural presente de manera constante en el gran motivo literario del viaje-, es el rito que transforma la arquitectura en algo más que un monumento: a través de un *artificio* (en el sentido profundo del término), el hombre transforma la naturaleza pero sin romper con ella; la casa neolítica o antigua es una continuación del paisaje, no su negación. La construcción de la ciudad como acto de culpa y no de propiciación, y, por lo tanto, como alteración del paisaje, al devenir la casa aldeana en campamento, introduce una nueva legalidad que acompañará a la ciudad durante milenios: el amurallamiento, la imposibilidad de estar solo el hombre con su consciencia. Miguel de Unamuno, en su curioso ensayo La ciudad de Henoc, retrae el origen del amurallamiento a la estirpe de Caín (Génesis, 4, 17).⁶⁵ Desaparecidas las murallas en la ciudad metrópolis, (aunque, como ya sabemos, se seguirán construyendo muros durante todo el siglo XX, por ejemplo, en Alemania y en la frontera Israel-Palestina) persistirán zonas de exclusión que recordarán este estigma de la ciudad desprovista de *nombre secreto*. Resulta interesante que de aquí arranque toda una corriente intelectual que considera a la ciudad moderna como una desnaturalización del

⁶⁴ Murena, H. A., “El nombre secreto”. En: Revista de Occidente, Año VI, 61, 1968, p. 16.

⁶⁵ “¡El solitario! Imposible vivir en soledad, y menos en la ciudad de Ur, en la ciudad, en la fundación de los pobres cainitas. Zaratustra, el de Nietzsche, se retiró solitario al monte; el Cristo, el del Evangelio, antes de emprender su misión pública, se retiró al desierto, a ser tentado por Satanás; huyó luego de las turbas cuando quisieron proclamarle rey, y murió al cabo solo, solitario [...] ¡Solitario! El verdadero es el anacoreta, el ermitaño; si se reúnen varios *monachi* -monjes-, fraguan comunidad de solitarios, monasterio, y surge Henoc, la ciudad cainita.” Ver: Unamuno, Miguel, La ciudad de Henoc. México, Editorial Séneca, [1933], pp. 15-16. La frase unamuniana sobre la imposibilidad de estar solo para el hombre moderno, recuerda cierto epígrafe de un cuento de Edgar Allan Poe: The Man of the Crowd.

habitar natural. Spengler, Simmel, Heidegger, Adorno, Jameson, por nombrar a unos pocos, relacionan el crecimiento de las ciudades con la imposición de la legalidad de la fuerza, el poder y el dinero. En este sentido, la noción del campamento no sólo se proyecta a la fundación de las ciudades como plazas fuertes (práctica común en Latinoamérica, por ejemplo), sino que también conlleva la noción del reino dividido contra sí mismo. Las guerras civiles (guerras urbanas), las guerrillas del anarquismo y el terrorismo en plena metrópolis, la violencia imperante al interior de las Megalópolis, son legalidades tributarias de una violencia original: el olvido del origen, la ignorancia del *mundus* y su reemplazo por la quimera. H. A. Murena desarrolla aún más esta noción en su excelente artículo:

“Lo que se fundó en América fue el Campamento. Y el Campamento no necesita nombre secreto porque es precario: destinado a la extracción de riqueza, alberga gente de paso. Le basta con los nombres útiles, pues su sentido se agota en el reino de la utilidad. La ley que rige en el Campamento es la de la Fiebre del Oro, la cual, si por un lado se manifiesta continuamente como tal en forma abierta, por otro desempeña su papel decisivo bajo diversas apariencias. Porque Fiebre del Oro no es solo la cruda rapiña del aventurero inicial y de sus infinitos sucesores hasta llegar al comerciante o industrial contemporáneo que con la baja calidad e injustos precios de sus productos estafan a sus conciudadanos sin miramiento.”⁶⁶

En el caso específico de Latinoamérica, el panorama de las fundaciones realizadas con la fuerza de la Conquista es desolador. No sólo fueron destruidas las pequeñas aldeas y las grandes metrópolis precolombinas. Las fundaciones mismas aparecen viciadas desde su origen. Nuevamente cito a A. H. Murena:

“El europeo que puebla América ha olvidado la noción de *mundus* y carece de sentido del *hara*. Sus ciudades, trazadas en forma de damero, en las que cada punto es cualitativamente igual a los demás, denotan una quimera de la razón. Ciudades y templos clásicos adoptan a veces la forma de damero, pero en ellos cada punto, a pesar de ser topográficamente igual a los restantes, difiere de ellos por completo en su valor cualitativo: a través de la totalidad de los puntos se busca reproducir en la ciudad como unidad orgánica una imagen del universo que sea protectora y regenerativa. En el Campamento americano, sin *mundus* -o sea, implantado en desafío a la naturaleza-, se vive una vida trivial, carcomida por la irrealidad, utópica. Es que el fundamento de una vida humana real y cumplida lo constituye el esfuerzo inicial por reconciliarse con la naturaleza, por

⁶⁶ Murena, H. A., “El nombre secreto”. En: Revista de Occidente, Año VI, 61, 1968, p. 11

trabarse en lucha con sus manes creadores y destructores, a fin de incorporarse al juego cósmico de sus potencias, o, por lo menos, el vivir esa vida en una comunidad que en algún momento de su pasado cumplió tal esfuerzo, cuyas consecuencias siguen impregnando sus diversos estratos. Y el supuesto a partir del cual se funda América es justamente la negación de ese esfuerzo. La *ratio* de la quimera americana es la Fiebre del Oro, que toma las potencialidades del individuo aventurero en forma parcial y le permite así la ilusión de que no debe empeñarse en luchas más hondas. Tales potencialidades no desarrolladas pasan a cumplirse en una ensoñación cuyo motivo principal es la patria ultramarina. Se sueña con lo que allá se ha vivido y dejado, con lo que allá se vivirá cuando se regrese con el oro que se coseche. Pero ocurre que esas ensoñaciones de una vida pasada y futura en la patria ultramarina conforman el presente de una vida americana, la cual se convierte así en fantaseo irresponsable, salvo en lo que concierne al oro.”⁶⁷

Frente a la Metrópolis dominada por sus ímpetus de imitación cortesana y la legalidad bancario-capitalista, el retorno a la pequeña aldea se convertirá en una utopía obsesiva para autores europeos, anglosajones y latinoamericanos. Pues la misma estructura de la casa descrita por Spengler refleja el modo de vida y las motivaciones de un habitar auténtico que se apropia de su lugar según una lógica muy distinta del arrendamiento que colonos y clientes deben cumplir en la Antigüedad, o de la compra-venta que el régimen capitalista impone sobre los suelos según su plusvalía. Hay que reconocer que de este párrafo parecen arrancar las ideas centrales del pensamiento de Heidegger sobre el habitar como hombres en la tierra. La misma imagen de la casa de la Selva Negra que desarrolla Heidegger, se encuentra inspirada en la observación de Spengler, con un ímpetu de especificación muy propios del autor de Ser y Tiempo.

Por otro lado, el párrafo citado de H. A. Murena resulta ser una muy buena paráfrasis del mundo representado en numerosas novelas hispanoamericanas. Sin ir más lejos, La leyenda de los Soles, de Homero Aridjis, puede leerse como un intento de refundación de Ciudad de México a partir de un rito mágico que libera las potencias dormidas, infernales, del *mundus* prehispánico. La lucha entre los representantes del orden capitalista y quimérico, esencialmente corrompido y los resucitados *manes* del panteón azteca, ocupa no poco espacio en la obra de Aridjis y representa una lectura profunda de la que me haré cargo más adelante.

⁶⁷ Murena, H. A., “El nombre secreto”. En: Revista de Occidente, Año VI, 61, 1968, p. 17

La ciudad descrita por Heidegger, unida por un sólo camino al paisaje es, en realidad, casi un escenario de fondo para el camino mismo; metáfora de la gran casa, extensión del hogar, la polis adquiere sentido sólo cuando se parte de, o se retorna a ella; las pequeñas polis del mundo homérico son siempre puntos de partida o llegada para el eterno *nostos* del héroe odiseico. Para William Boelhower, conviene agregar a la polis otras características, como su carácter radial y peripatético-apolíneo, por oposición al ser cuadrículado y prometeico de la ciudad metropolitana:

“At this topological level the specific exegetical praxis of the literary anthropologist coincides with the very strategy of our text type, where *narratio* gives way to the function of *descriptio*, where the protagonist's voyage simply traces two unintegrated spatial models of the *urbs*: one an antispacial model, the city of Prometheus, of *techné*; the other a model space, the city of Orpheus, of *poesis*. The first is T.S. Eliot's “unreal city” of the wasteland metropolis which has lost all representational value except that of constant change; the second is the ideal and historical city of the polis whose stable *ordo* reflects a coincidence between the earthly and the sacred.”⁶⁸

Para Boelhower, representante de un enfoque antropológico social que le concede valor a la mimesis literaria como a cualquier otra fuente, tanto la narración como la descripción son formas de actualizar la relación entre estética del decir y ética del habitar. La ciudad-polis, la ciudad de Orfeo, aparece como un orden estable que establece una armonía entre lo sacro y lo secular, asegurando un orden para el sujeto que habita y viaja. La metrópolis, la “tierra baldía” de Eliot, la ciudad de Prometeo, es el espacio de la inestabilidad, el eterno cambio impulsado por la pulsión fáustica de la técnica. El paso de la polis a la metrópolis, y de ésta a la Megalópolis, adquiere el sentido de una crisis que se anuncia y se desarrolla a lo largo de períodos cada vez más breves. En palabras de Boelhower:

“The very crisis built into the design of this text type [la autobiografía] is the result of the larger crisis of *habitare* that characterizes the modernist condition. The cultural shift alluded to here can be summed up as the passage from the polis to the metropolis. As Karl Scheffler wrote in 1913 in his work *The Metropolis*:

⁶⁸ Boelhower, William, “Avant-garde autobiography. Deconstructing the modernist habitat.” En: Poyatos, Fernando (Ed.), Literary Anthorpology. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988, p, 277.

America, this gigantic European colony, this truly modern country of commerce and industry, has today necessarily become the state of the metropolis. The difference between the past and the present consists in the fact that at first the metropolis was an exception, whereas today, both in the industrialized European states and in America, it has become typical.

It is this new and primarily American reality that has brought about a semantic catastrophe in the traditional ways of perception and perspective. The crisis of the city, therefore, entails the crisis of the object and with it, the crisis of cultural creation.”⁶⁹

La catástrofe semántica a la que alude el autor puede ser estéticamente asumida como la pérdida de las estructuras narrativas centrípetas, la fragmentación de la narración, el reciclaje distópico de los tópicos tradicionales, la aparición de una retórica narrativa basada en los discursos de masas, etc. La crisis del habitar urbano es, fatalmente, una crisis de la producción simbólica y de transmisión de los signos y símbolos para asegurar la continuidad de una tradición. Situación ya prevista en una comunicación de Roberto Vacca (citado por Umberto Eco) y que adquiere las dimensiones de un eventual entrada en una “nueva Edad Media”. Frente a este panorama pesimista, la aspiración por el retorno a la polis, a la ciudad integrada al paisaje y protectora del hombre creador, se ha convertido en un nuevo tópico de la Edad Dorada.

La ciudad-polis, la pequeña villa, es el espacio de las pequeñas rutinas reforzadoras de la identidad y sus raigambres. Constituye la proyección imaginaria de la casa, en la medida en que la ciudad es una gran casa que nos alberga poéticamente (Bachelard); es el punto de inicio y retorno para aquella “reflexión cotidiana” de que habla el filósofo chileno Humberto Giannini. La ciudad-polis sería pues, una agregación armónica de lugares que complementan al domicilio, pero no lo sustituyen: plaza, mercado, paseo, bar, son estaciones de la ciudad por las que el ciudadano transita y en las que se detiene momentáneamente, para confraternizar e ir al encuentro del otro. Pues, en verdad, la polis es el lugar legítimo de encuentro con el otro, el escenario a escala humana en que las relaciones cara a cara todavía no se disuelven o desdibujan como en la metrópolis, sino que constituyen el núcleo de la sociabilidad. En términos de Mumford, la *polis* aporta:

“Energía libre, tiempo libre, escape a la preocupación incesante que requiere el esfuerzo para sobrevivir. Oportunidad para [...] la educación, el desarrollo del

⁶⁹ Boelhoefer, William,, op. Cit. P. 274.

cuerpo en los ejercicios militares y atléticos [...] para practicar las artes humanas.”

Esto es posible por la asociación de aldeas o grupos consanguíneos a una deidad con templos y ritos en común, al desarrollo de la producción industrial mediante la división sistemática del trabajo y a los comienzos de la mecanización. Como sea que la pequeña aldea es un recuerdo, la nostalgia de este espacio está presente en la poesía de Jorge Luis Borges, del chileno Jorge Teillier, y en la narrativa de Hernán Castellano Girón. En cambio, la pequeña ciudad o polis, lugar provinciano, siempre se opondrá a la metrópolis, como lugar de éxodos y migraciones hacia la civilización central. En Latinoamérica, este estadio correspondería más o menos a las ciudades hidalgas de Indias en proceso de transformarse en ciudades criollas o patricias. Incluso la pequeña ciudad pre-moderna de la década de los '20 en Hispanoamérica puede identificarse alternativamente con la Eópolis, si se trata de una ciudad más bien provincial, o con la polis, si todavía está asentada en un *ethos* colonial conservador. Permanecen en ellas los elementos de arraigo e identidad que Heidegger identifica con el habitar auténtico, como “mortales aquí en la tierra”: las imágenes del cielo y de la tierra, junto con los espacios de lo divino y de lo mortal (el cielo, la tierra, los divinos y los mortales). Este cuadrante motiva y condiciona el habitar en la villa como instancia que limita y asegura el horizonte del habitar humano, sin negar sus posibilidades de expansión, pero manteniéndolas dentro de la escala humana del recuerdo, las generaciones de antepasados, los relatos de fundación y los pactos con los dioses. Precisamente, el trauma del crecimiento urbano consiste en la pérdida de contacto con este cuadrante y su reemplazo por horizontes inauténticos; el crecimiento de la ciudad más allá de su núcleo original, la expansión incesante de los suburbios, la degradación de los centros históricos y su reemplazo por “núcleos” de comercio y consumo, son algunos de los síntomas que se encuentran en la narrativa hispanoamericana contemporánea y chilena. En el caso concreto de Calducho, veremos que el crecimiento de la ciudad y la pérdida de los referentes de los barrios entrañables ocurre de manera paralela al crecimiento del sujeto y coincide con el momento más conflictivo de la adolescencia.

4.3.2 La ciudad “metrópolis”

Ubicación estratégica, dominio de vías de transporte, buena tierra para cultivar, son algunas de las características que, según Mumford, contribuyen a la diferenciación de la ciudad-madre, la metrópolis. Cruzamientos de culturas, estímulo de la invención, clase comerciante especializada, desarrollo de órganos

de administración centralizada, bibliotecas y universidades como fábricas de ideas, son otros factores decisivos que el autor de La ciudad en la historia atribuye a la siguiente etapa en el desarrollo urbano. Permítaseme citar in extenso lo siguiente:

“La religión, la literatura y el drama alcanzan la fase de la crítica y de la expresión que tiene consciencia de sí misma: el modo sistemático-racional crece a expensas de los modos orgánicos e instintivos. Toda parte del ambiente y de la cultura es deliberadamente remodelada; la ley escrita suplementa a la costumbre y a la ley común, y el lenguaje escrito contribuyen a dar forma a los dialectos hablados en las regiones vecinas, constituyendo un medio común de intercambio secundario. La investigación racional desafía a la rutina. Los representantes de la religión, de la filosofía y de la ciencia ya no están unidos en una jerarquía de sacerdotes; siguen sendas diferentes: se agranda el abismo entre el conocimiento sagrado y el secular, entre el empirismo y la teoría, entre el hecho y la idea; pero esas contradicciones y semejanzas, esas hostilidades y amistades espirituales dan lugar a nuevas síntesis. En todos los órdenes de la vida se observa un nuevo enfoque similar: la emancipación de las antiguas normas y de la rutina estereotipada. La fusión de lo instintivo, de lo imaginativo y de lo racional en grandes filosofías y obras de arte: expansión máxima de la energía cultural: la Atenas de Platón, la Florencia de Dante, el Londres de Shakespeare y el Boston de Emerson.”⁷⁰

Perspectiva halagüeña, *acmé* urbanístico, momento de máxima plenitud cultural; todos estos adjetivos podrían atribuirse a la metrópolis. Sin embargo:

“Signos de debilidad aparecen debajo de la superficie. Cada vez resulta más difícil absorber e integrar elementos culturales dispares; aparece un individualismo que tiende a romper los antiguos lazos sociales sin crear un nuevo orden en un plano más alto. La guerra profesional, ya diferenciada como rasgo cultural, adquiere nueva energía debido a un equipo técnico más grande y al nuevo ímpetu derivado de la rivalidad económica. Estallan conflictos graves entre los propietarios de la maquinaria de la producción y los trabajadores, ya esclavos o libres: comienza la lucha de clases en forma activa. Se estabilizan los símbolos pecuniarios de la ganancia a medida que la clase, cada vez más numerosa, de mercaderes y banqueros, ejerce mayor influencia.”⁷¹

⁷⁰ Mumford, Lewis, La cultura de las ciudades. Traducción de Carlos María Reyles. Segunda edición, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1957, p. 364

⁷¹ Mumford, Lewis, La cultura de las ciudades. Traducción de Carlos María Reyles. Segunda edición, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1957, p. 364-5

El sujeto urbano, o lo que es igual, el narrador o el enunciador de la experiencia urbana, se transforma o deviene en sujeto estético en la medida en que el espacio-tiempo metropolitano se da como una experiencia límite de carácter fenomenológico. Hablo de experiencia-límite en la medida en que las categorías tradicionales del conocimiento racional, aquel que se basa en ideas claras y distintas (Descartes) resulta insuficiente o inapropiado para enfrentar la diversidad de la ciudad, la fragmentación de su habitar o el absurdo de su legalidad. Cuando Descartes, en su Discurso, compara a una ciudad que ha crecido desordenadamente con la articulación habitual del saber que entrega la experiencia común y los estudios que adolecen de la rigurosidad de las matemáticas, está echando mano a una metáfora que pertenece a la experiencia cotidiana. La ciudad se resiste al orden, sea medieval, barroca, europea o hispanoamericana. Para Tomás Moro, es precisamente una utopía concebir ciudades organizadas regularmente; podría decirse, como idea seminal, que la experiencia estética de la ciudad se plantea siempre, en primera instancia, como un *desafío en la búsqueda de un orden secreto*. El crecimiento caótico de las ciudades, junto con el fracaso de todo proyecto regulador a corto y a largo plazo, lleva a pensar que la metrópolis, aún en su momento de mayor esplendor, encierra siempre la semilla de su propio caos y del desorden. Debemos agregar a esto que, desde William Blake, la imagen de la ciudad está asociada con la decadencia y la degradación social generada por el capitalismo; el Gran Teatro del Mundo, lugar del esplendor cortesano e imperial, que encontramos en el soneto de Góngora “A la grandeza de Madrid”, se convierte en el escenario de la prostitución, la explotación laboral y la usura a gran escala. Esta concepción, que se encuentra en el núcleo del análisis de Karl Marx (quien aseguraba que la revolución proletaria se produciría en cualquier metrópolis de capitalismo avanzado, como Londres), no es exclusiva del pensamiento de “izquierda”; también la encontramos en el análisis idealista de Spengler y en el pensamiento teológico de Romano Guardini. *La fatalidad del ser urbano es ser el sitio de la enajenación de los valores humanistas, revolucionarios o simplemente utópicos.*

La categoría del ciudadano metropolitano se concibe actualmente como una variedad de consumidor (Canclini). Vivir en sociedad, especialmente en las ciudades, significa consumir productos de primera necesidad, artículos suntuarios, “servicios” y funciones. Incluso el habitar es un acto de consumo: la especulación inmobiliaria ha pasado a segundo plano frente a la multiplicidad de “ofertas” habitacionales. Así, la redefinición del concepto de “dominio” (Lynch) en “con-dominio” ha reemplazado al “barrio”; la enajenación del

concepto de propiedad patrimonial ha sido reemplazado por el de arriendo “con compromiso de compra”, y así sucesivamente. Es decir, todas las degradaciones posibles del concepto de habitar como un acto trascendente, señaladas por Heidegger, ya se han consumado. Ello ha ocurrido, nuevamente, debido a la presión de la esencia misma del capitalismo avanzado, que destruye el vínculo de la familia con el suelo en pro del interés de la ciudad y, luego, a favor de la dialéctica de compra y venta de intereses estatales y privados.

Comoquiera que este compromiso entre la relación “ciudadano-suelo-casa-habitar” está tensionado desde los orígenes mismos de la ciudad, y estrechamente motivado por una concepción social patrilineal (Coulanges), para los efectos estéticos de configuración de un *ethos* del habitar y su progresiva crisis, hay que resaltar que la utopía del habitar “como mortales en la tierra” se convierte rápidamente en una serie de motivos que tienen como centro la experiencia del desarraigo. Primero buscado, luego temido y finalmente aceptado, el desarraigo forma parte del sentirse el hombre como “peregrino en la tierra” (San Agustín), extraño y, por lo tanto, diferente en el mundo, lejos, incluso, de la Naturaleza acogedora. Motivo típicamente romántico, el desarraigo aparece contrapesado con un ansia de retorno a un espacio primigenio, que se revela a Occidente en el contacto con el Nuevo Mundo; como sucede en Atala De Chateaubriand, el choque entre civilización y naturaleza desemboca en un sentimiento de desarraigo subjetivo que opera en ambos sentidos, hacia la ciudad Occidental y hacia la eópolis salvaje.⁷² La experiencia de la ciudad, el torbellino social de la Civilización, se constituyen desde ya como espacio aversivo, obscuramente deseado, pero también temido. La madurez del sujeto social avanza desde el entusiasmo por la ciudad hacia su rechazo; el viaje desde la pequeña villa a la gran ciudad se articula en este mismo sentido. Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge, de Rilke, desarrollan claramente esta matriz: El súbito descubrimiento de que la ciudad es un espacio tan hostil como Natura salvaje.⁷³

⁷² “Singular es, en verdad, querido hijo mío, el destino que nos reúne aquí. Yo veo en ti al hombre civilizado que se ha hecho salvaje; tú ves en mí al salvaje a quien el Gran Espíritu (ignoro con qué designios) ha querido civilizar [...] ¿Quién de los dos ha ganado o perdido más en ese cambio de situación?.” Chateaubriand, François-René de, Atala/ René. Barcelona, Planeta, 1984, p. 27.

⁷³ En este sentido, la forma autobiográfica del relato permite comprender el entusiasmo que despierta la ciudad en Eduardo Mallea, y su posterior desengaño, que se plasma en el ideograma típico de la “ciudad visible versus ciudad invisible”. Cf. Historia de una pasión argentina, Capítulos II y III.

Por otro lado, la pérdida del hogar originario por hibridación o transculturación se puede analizar superficialmente en el contexto de los estudios sobre colonización; finalmente, la experiencia del habitar enajenado en la gran ciudad sin centro, en la Megalópolis extensa, ha sido realizado de manera constante por la narrativa de Cristina Peri Rossi, como la realidad del exilio constante y descentrado, una condición errabunda que acompaña al hombre desde la fundación de las primeras ciudades, y agravado por la despersonalización del motivo del viaje y su vaciamiento de sentido por la rutina y el movimiento circular propio de las máquinas.

4.3.3 La Megalópolis.

Según Mumford, la Megalópolis es el estado hipertrofiado de la metrópolis. Se caracteriza por una creciente crisis de todas sus funciones, la segmentación en con-urbaciones difícilmente accesibles, y la desaparición virtual de un centro ciudadano que cumpla con funciones de “erotismo” social (Barthes) junto con su reemplazo por un centro histórico que es, al mismo tiempo, ruina y museo de la ciudad (Jean-Louis Déotte). La Megalópolis implica, a nivel de significativo, un crecimiento más allá de la sustentabilidad funcional de la ciudad, lo que genera problemas de contaminación, evacuación o reciclaje de desechos, control policíaco y seguridad ciudadana, transporte colectivo, entre otros factores, así como una imagen inaprehensible, impensable, “inenarrable”. La excesiva dependencia de los medios energéticos para hacer funcionar un casco tan grande genera racionamientos eléctricos, escasez de agua y una relación conflictiva con el ambiente natural que lo rodea. En palabras de Mumford:

“La Megalópolis aparece en una época de expansión cultural, en una era de estudio y de conocimiento científico basado en tablas; investigación estéril; aparatos exactos para registrar los hechos y técnica refinada sin relación con la finalidad racional o con las posibilidades últimas de la acción social: alejandrismo. Creencia de que en todos los órdenes de la vida rigen las cantidades abstractas: los monumentos más grandes, los edificios más altos, los materiales más costosos, el suministro mayor de alimentos, el número mayor de votos y la población más grande. La educación adquiere un carácter cuantitativo: dominio de la máquina de rellenar y de la enciclopedia y asimismo dominio de la Megalópolis considerada como enciclopedia completa: lo contiene todo. El saber se divorcia de la vida; la industria se divorcia de la utilidad de la vida; la vida misma se fragmenta en compartimientos y finalmente queda desorganizada y debilitada.”⁷⁴

⁷⁴ Mumford, L., Op. Cit., p. 365-6

De esta larga cita (y vendrán otras), destaquemos la paradójica condición de la Megalópolis, que es, al mismo tiempo, lugar privilegiado de tecnología aplicada y accesibilidad a la información, y espacio de deshumanización. Ya en 1938, el autor parece avizorar la condición de abundancia y concentración de servicios que se vive en las actuales Megalópolis y el quiebre entre prosperidad (que se compra al crédito) y bienestar (que no se alcanza porque no es condición cuantificable al contado). Frente a la concentración de funciones, el deseo de abarcar las múltiples posibilidades que ofrece la cultura de la prosperidad genera ansiedad; la abundancia de información y su facilidad de acceso no implican, necesariamente, incremento del conocimiento ni aprendizaje de calidad. El juicio de Mumford sobre las Megalópolis del presente se torna cada vez más lapidario:

“Se invierte demasiado dinero en el aparato material de la magnitud. La energía no se aplica a los fines biológicos y sociales de la vida, sino que se gasta en los medios físicos preparatorios. Explotación descarada del proletariado y conflicto creciente entre los trabajadores organizados y las clases propietarias. Tentativas ocasionales por parte de las clases poseedoras para fomentar el seguro mediante la filantropía: justicia en dosis homeopáticas. Estallidos ocasionales de represión salvaje por parte de la burguesía atemorizada que no tiene escrúpulos en emplear con ese fin a los elementos más bajos de la sociedad. A medida que el conflicto se intensifica, surge una coalición entre la oligarquía de los terratenientes, templada en la lucha, y la canalla de la Megalópolis, compuesta por especuladores, emprendedores y financistas que proporcionan el nervio de la guerra y se aprovechan de todas las ocasiones favorables que les brindan la lucha de clases y el alza de los precios. La ciudad como medio de asociación y como puerto de la cultura se convierte en un medio de disociación y en una amenaza cada vez mayor para la cultura real. Ciudades más pequeñas caen en la esfera de influencia de la Megalópolis: practican por mimetismo los vicios de la gran ciudad y hasta se hunden en niveles más bajos, porque les faltan las grandes instituciones del conocimiento y de la cultura que aún subsisten en los centros más grandes. Aparece la amenaza de la barbarie general. Y ahora se acelera, con fuerza acumulativa y creciente volumen, el movimiento descendente del ciclo.”⁷⁵

La imagen estética de la Megalópolis, la ciudad finisecular por excelencia, la provee Italo Calvino cuando imagina una ciudad global que abarca todo el globo y de la cual no se puede escapar; una ciudad representada, ya no por los

⁷⁵ Mumford, L., Op. Cit., p. 366.

monumentos y los templos o casas de gobierno, sino por las estaciones de tránsito -aeropuertos, terminales- que hacen desaparecer el concepto de horizonte y lo reemplazan por el de “kilómetros acumulables”, una frontera virtual que se mide según la lógica del capital plástico, virtual y negociable. Cuando Spengler habla de la “ciudad mundial”, está pensando en ese “formidable símbolo y recipiente del espíritu totalmente liberado [...] centro en donde, finalmente, se concentra por completo el curso de la historia universal”.⁷⁶

Aun cuando la definición de Spengler podría parecer grandiosa, en realidad, está llena de pesimismo y maravilla ante la babilónica realidad de la Megalópolis, pues ésta, al constituirse en centro del espíritu, ha olvidado los elementos arraigadores del ser de los hombres sobre la tierra: lo mortal, lo numinoso, lo celestial, han sido reemplazados por la lógica de la expansión capitalista, que ha devenido en historia universal de la autotranscendencia del sistema económico de mercado. La crítica de la visión de Spengler queda clara cuando caracteriza a las Megalópolis como:

“Esas pocas gigantescas ciudades de toda civilización madura, [...] esas urbes que descalifican y desvaloran todo el paisaje materno de su cultura, aplicándole el concepto de provincia. Ahora ya todo es provincia; el campo, la pequeña y la gran ciudad [...] ya no hay nobles y burgueses, ya no hay libres y esclavos, ya no hay helenos y bárbaros, ya no hay fieles e infieles. Ya sólo existen los provincianos y los habitantes de la urbe mundial. Las restantes oposiciones palidecen ante esta oposición única, que domina los acontecimientos, las costumbres vitales y las concepciones del universo.”⁷⁷

Obsérvese que si reemplazamos “provincia” y “urbe mundial” por “margen” y “centro”, tendremos una muy buena descripción del mundo globalizado que en la Postmodernidad tiende a entenderse como una rearticulación de las cartografías de civilización y barbarie en una imagen en que el centro se define como un espacio omnipresente y, a la vez, volátil. La relación centro-margen cobra una vigencia cualitativa para la mantención de las políticas hegemónicas del nuevo imperialismo económico, pero es disfrazada hábilmente por la propaganda de la sociedad de masas como una hermosa relación flotante entre lo global y lo regional, y que muy transparentemente se ha definido como

⁷⁶ Spengler, Oswald, La decadencia de Occidente. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, Vol. II, p. 158

⁷⁷ Spengler, Oswald, La decadencia de Occidente. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, Vol. II, p. 158-9

“glocalize”, es decir, un “nuevo esquema del empresario-mundo que articula en su cultura información, creencias y rituales procedentes de lo local, lo nacional y lo internacional”.⁷⁸

Spengler es explícito a la hora de realizar la crítica de la ciudad total:

“El coloso pétreo de la ciudad mundial señala el término del ciclo vital de toda gran cultura. El hombre culto, cuya alma plasmó antaño el campo, cae prisionero de su propia creación, la ciudad, y se convierte entonces en su criatura, en su órgano ejecutor y, finalmente, en su víctima. Esa masa de piedra es la *ciudad absoluta*. Su imagen, tal como se dibuja con grandiosa belleza en el mundo luminoso de los ojos humanos, contiene todo el simbolismo sublime de la muerte, de lo definitivamente *pretérito*. La piedra perespiritualizada de los edificios góticos ha llegado a convertirse [...] en el material inánime de este demoníaco desierto de adoquines.”⁷⁹ (Énfasis del autor).

Para quienes piensen que es desesperado citar, a estas alturas del siglo, a un autor como Spengler, sospechoso, por lo demás, de esencialismo e idealismo en su concepción de la “morfología de la historia universal”, debería resultar digna de tenerse en cuenta la coincidencia en las ideas de este autor con las de un académico tan actual como Néstor García Canclini. Dice este autor, al referirse a la “desintegración de las megaciudades”, que:

“[Las] grandes ciudades del continente, que los gobiernos y los migrantes imaginaban hasta hace pocos años como avanzadas de nuestra modernización, son hoy los escenarios caóticos de mercados informales donde multitudes tratan de sobrevivir bajo formas arcaicas de explotación, o en las redes de la solidaridad o de la violencia.”⁸⁰

⁷⁸ García Canclini, Néstor, Consumidores y ciudadanos. México, Grijalbo, 1995, p. 86

⁷⁹ Spengler, Oswald, La decadencia de Occidente. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, Vol. II, p. 160

⁸⁰ García Canclini, Néstor, Consumidores y ciudadanos. México, Grijalbo, 1995, p. 18

4.3.4 La Necrópolis.

“La ciudad se disgrega, se convierte en espacio mortal a causa de la tecnología que, al mismo tiempo que ha provocado su crecimiento hipertrófico, la contamina y la paraliza. El desarrollo tecnológico propone entonces una solución: la desmaterialización de la ciudad.”

Rosalba Campra, “La ciudad y sus dobles.”

Una de las imágenes más ominosas de la concepción morfológico-desarrollista de Spengler y Mumford es la de una ciudad implosionando como un abismo negro, aplastándose a sí misma como un organismo canceroso cuyo desordenado crecimiento es causa de su propio colapso. Literalmente, la Necrópolis es el resultado directo, pero gradual, de un crecimiento urbano que agota los suelos de cultivo, que se torna insalubre a causa de crisis ecológicas profundas y que resulta incapaz de estabilizarse demográficamente. Los problemas funcionales trasuntados en ineficiencia de los servicios, colapso de comunicaciones, debilitamiento de los gobiernos municipales y extensión de la delincuencia y corrupción organizadas, son manifestaciones visibles de una degradación más profunda: La Necrópolis es literalmente una ciudad de los muertos, una ciudad rodeada por cementerios y sitios eriazos, por basurales y terrenos contaminados. Tanto Umberto Eco como sus colaboradores parecen pensar en la Necrópolis cuando imaginan un retorno a la Edad Media luego de un colapso de las redes comunicacionales y de abastecimiento de las que dependen las ciudades. La Necrópolis es, asimismo, el escenario estético de la paraliteratura de anticipación que imagina una sociedad post-holocausto atómico y post-guerra total. Comoquiera que estos fantasmas son propios del período de la Guerra Fría, la imagen de una Megalópolis que languidece y lentamente se transforma en una ciudad de muertos también aparece en la paraliteratura asociada al fenómeno “manga” en el Japón. La ciudad mortal o mortífera se re-escribe al re-actualizar el tópico de la ciudad-selva que retoma la literatura negra. El peligro constante, la violencia, el rebrote del culto a la tortura, la transformación de la destrucción en rutina y la amenaza permanente del terrorismo, la aparición de “mapas” de delincuencia y narcotráfico, forman parte del panorama escatológico que autores como James. G. Ballard⁸¹ (en Europa) y Enrique Serna o Aridjis (en Latinoamérica) han convertido en espacio estético. Este escenario ya había sido anticipado por literatos y cineastas como

⁸¹ Cf. Ballard. J. G., EL mundo sumergido, El mundo de cristal, Mitos del futuro próximo. Barcelona, Minotauro, 1990 (1982).

Burgess, Kubrick (A Clockwork Orange) y Verhoeven (Robocop)⁸², y sólo espera su confirmación por el crecimiento descontrolado de las ciudades.

A la Necrópolis se llega a través de “Tiranópolis”, fase de desintegración intermedia en que las más nefastas consecuencias de la centralización del Cesarismo político y la ubicuidad de la corrupción pública y privada se combinan con la decadencia del espíritu cívico y la docilidad de la opinión pública, controlada por organismos de propaganda. Las tintas del discurso de Mumford continúan recargándose al describirla:

“Extensión del parasitismo por toda la escena económica y social; la función de consumo paraliza las actividades más altas de la cultura y ningún acto de la misma se justifica cuando no implica exhibición y gasto. La política se convierte en una competencia entre varios grupos para explotar el tesoro municipal y el de Estado. Se extirpan todos los órganos comunales de la vida cívica, excepto los del Estado. Cesarismo. Desarrollo de los procedimientos de rapiña como substitutos para el comercio y las relaciones comerciales: Explotación sin tasa ni medida de las colonias y del territorio interior; intensificación de los ciclos de depresión comercial como consecuencia del exceso de expansión industrial y de la empresa especulativa agudizado por las guerras y las preparaciones guerreras. Fracaso de los gobernantes económicos y políticos para mantener la rectitud administrativa; búsqueda de puestos, búsqueda de privilegios, adulación abyecta, nepotismo; aumentan los impuestos. Apatía moral generalizada y fracaso de la responsabilidad cívica; cada grupo y cada individuo toma lo que se puede llevar. Se abre un abismo cada vez más profundo entre las clases productoras y las consumidoras. Aumenta el

⁸² “RoboCop es una película satírica de ciencia ficción de 1987, dirigida por Paul Verhoeven. Se produjeron dos secuelas, un comic y series de televisión sobre el personaje principal, un oficial de policía “cyborg”. RoboCop es un filme acerca de un futuro distópico, ambientado en la ciudad de Detroit, Michigan. El crimen violento está fuera de control, y la ciudad se encuentra en ruina financiera. La alcaldía encarga el funcionamiento del departamento de policía a la mega-corporación OCP (Omni Productos de Consumo) y éste es privatizado. OCP está interesado en la reconstrucción del "Viejo Detroit" y pretende reemplazarlo con lo que llama "Ciudad Delta". Antes de que este gran proyecto de construcción pueda comenzar, OCP desea terminar con el crimen en la ciudad, y de esta manera crea a RoboCop, un policía “cyborg”. Cf. <http://es.wikipedia.org/wiki/Robocop>. Como podemos ver, en este film “Serie B” de Paul Verhoeven ya se unen todos los elementos del cóctel fatal de la distopía “necropolitana”: Cultura de la violencia, corrupción, privatizaciones salvajes, crisis de la política y de la democracia, tecnología de punta insertada en la cotidianeidad.

Lumpenproletariat que reclama su parte de pan y de espectáculos. Deportes cada vez más violentos para las masas. Amor parasitario de las sinecuras en todos los órdenes de la vida. Los *gangsters* y la soldadesca degradada exigen dinero con el pretexto de proteger; el pillaje organizado y el chantaje organizado constituyen acompañamientos “normales” de los negocios y de la empresa municipal. Dominio de las gentes respetables que se conducen como criminales que, a pesar de sus actividades, logran conservar la apariencia de la respetabilidad [...] Merma de la producción agrícola debido a la explotación de las minas, a la erosión, a la reducción de la tierra dedicada a la labranza y también porque los granjeros resentidos se resisten a vender las cosechas destinadas a la ciudad. Declinación de la natalidad como consecuencia de los medios anticonceptivos, del aborto, de la matanza en masa y del suicidio: declinación absoluta eventual en los números. Pérdida general del carácter. Tentativa para crear un orden mediante la acción militar externa: aparición de los *dictadores-gangsters* (Hitler, Mussolini) con el consenso de la burguesía: terrorismo sistemático ejercido por la guardia pretoriana. Recrudescimiento de la superstición y culto deliberado del salvajismo: invasiones de los bárbaros desde dentro y desde afuera. Comienza el éxodo de la Megalópolis. Deficiencias materiales e interrupciones de continuidad material: represión y censura. Cese del trabajo productivo en las artes y en las ciencias.”⁸³

Resulta claro que Mumford está diagnosticando el advenimiento de Tiranópolis tomando como ejemplo el ascenso del fascismo y el nazismo en Europa, pero también teniendo presente el desarrollo cada vez más acelerado del capitalismo. La aparición de la Necrópolis propiamente tal se justifica plenamente por la destrucción generalizada en la postguerra, pero también representa una buena descripción de un holocausto nuclear o una catástrofe medioambiental como las ocurridas por desastres naturales o artificiales en Asia, Europa del Este, el Caribe, África y Latinoamérica. La imagen conjurada por Mumford es sobrecogedora, pero lúcidamente exacta e implacable:

“La guerra y el hambre asolan la ciudad y la campaña. Las ciudades se convierten en simples cáscaras. Los que quedan en ellas no pueden costear los antiguos servicios municipales o mantener la antigua vida cívica; lo que queda de la vida es, en el mejor de los casos, una torpe caricatura. Los nombres persisten, pero la realidad se desvanece. Los monumentos y los libros ya no aportan significado alguno; la antigua rutina de la vida implica demasiado esfuerzo para que se pueda seguir viviendo como antes; el pavimento de las calles se resquebraja y el pasto crece en las hendiduras; los viaductos se

⁸³ Mumford, L., Op. Cit., pp. 367-8

derrumban, los depósitos de agua se vacían; las tiendas fastuosas que han sido saqueadas ya no tienen artículos para vender debido al derrumbe del comercio y de la producción. Retorno a las ocupaciones rurales primitivas. La cultura histórica únicamente podrá sobrevivir en las provincias y en los pueblos remotos, que comparten el colapso, pero que no son arrastrados completamente o sumergidos bajo los escombros de la Megalópolis.”⁸⁴

Frente a esta visión, que en algunas regiones del planeta ya se ha vuelto realidad (e. g., Chernóbil)⁸⁵, hay que reconocer la presencia de otro concepto de Necrópolis, aquel que reconoce el vínculo sagrado e indestructible entre las ciudades de los vivos y las ciudades de los muertos. Este vínculo mítico-religioso, según Pablo Gutiérrez, sobrevive en las culturas que han practicado o practican la momificación, y constituye:

“[...] el primer atisbo de un reconocimiento de la inseparable complementariedad entre una ciudad de los vivos, social, pública, universal, y una ciudad de los muertos, duradera, sagrada, interior, de la que la necrópolis es sólo una metáfora o signo externo.”⁸⁶

Por supuesto que esta concepción mítica de la Necrópolis, solidaria con la ciudad de los vivos, se ha perdido o ha sido degradada por la especulación sobre el suelo que se impone, incluso, en los grandes cementerios metropolitanos.

⁸⁴ Mumford, L., Op. Cit. P. 368.

⁸⁵ Cf. Alexeievitch, Svetlana, “Chernóbil, crónicas del mundo después del Apocalipsis”. En: De la Nuez, Iván (Ed.), Paisajes después del Muro. Barcelona, Península, 1999. En este artículo, que es, en realidad, un testimonio estremecedor, se hacen efectivas las peores anticipaciones de Mumford en el contexto del desastre nuclear de Chernóbil. Allí, real y rápidamente, una ciudad se transformó en necrópolis.

⁸⁶ Gutiérrez, P. Op. Cit., p. 40

4.3.5. La ciudad intertextual.

“Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora, a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya la revelación de una ciudad. Difícil es revelar algo que no ofrezca información libresco preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias.”

Alejo Carpentier, Tientos y Diferencias (1972).

Resulta evidente, luego de examinar el tema durante varios Cursos y Seminarios, que las redes intertextuales de temas y motivos literarios que constituyen el gran reservorio canónico, también abarcan la imagen de la ciudad como referente cultural. En este punto, la cuestión pertinente no es remontar el curso de los siglos y encontrar las primeras elaboraciones estéticas sobre la ciudad en la literatura, para luego repetir el camino histórico y sus avatares hasta nuestros días, sino más bien establecer las asociaciones visibles de la ciudad con los complejos temáticos o tópicos que presiden el amanecer de la consciencia occidental: el tiempo, la historia, el individuo y su relación con el Estado, el contrato social, la movilidad de las clases, lo divino, lo mortal. Si los sueños y pesadillas de la cultura tal y como cristaliza desde la constitución del legado griego se concretan en algo, ello es la ciudad: su esplendor y su decadencia, su forma de gobierno, su carácter de paisaje, límite y organismo, sus fundaciones y ritos. Las intertextualidades más evidentes se establecen en términos de alusión a las grandes metrópolis del pasado: Roma, Jerusalén, Babilonia, Albión, México-Tenochtitlan. Pero también, como lo señala el epígrafe de Carpentier, la existencia estética de una ciudad cualquiera implica su pre-existencia textual. En la medida en que ese “archivo” de impresiones semiológicas sólo puede existir como virtualidad de un “arqueo-habitante” y “arqueo-lector” de la ciudad literaria, la fundación textual de la ciudad, su revelación, es un tejido de alusiones y referencias que sólo puede alcanzarse dentro de la masividad del cuerpo de obras literarias que constituye el único palimpsesto, el Libro Total de la Literatura como Institución. En la opinión de Rosalba Campra:

“La ciudad se presenta como una estratificación de destrucciones y victorias que la constituyen como una especie de palimpsesto: una forma que, desde su creación hasta el momento en que nos damos cita en una de sus esquinas –y

quizá nos desencontramos-, se manifiesta, más allá de las reglas o de las posibilidades del espacio, también como un adensamiento del tiempo.”⁸⁷

Este adensamiento del tiempo es, por cierto, la acumulación de ciudades reales, edificadas y destruidas, junto con la coexistencia simultánea de todas las ciudades literarias erigidas en los textos. En palabras de Campra:

“Existe un París de Balzac y uno de Proust, un Buenos Aires de Borges y uno del tango –que quizá sean lo mismo-. Y la Dublín de Joyce, la Praga de Kafka, la Roma de Pasolini, La Habana de Carpentier, el México de Carlos Fuentes...”⁸⁸

Esta coexistencia sincrónica de todas las ciudades transfiguradas estéticamente, junto con la diacronía de las ciudades que nacen, florecen y se arruinan, determina la modalidad de existencia imaginaria, recíproca y refleja, que se halla en el corazón de la relación entre palabra y referente. Nuevamente Rosalba Campra aporta luz y sentido a esta argumentación:

“[...] La literatura erige además sus propios espacios, esos que no existen en ninguna otra parte sino en las páginas de los libros. Esas topografías ficticias proyectan su sombra -o su luz- sobre el espacio en que nosotros deambulamos, lectores y caminantes, habitantes de ciudades, y nos dan una forma nueva de la realidad: el Macondo de García Márquez o la Santa María de Onetti, la ciudad de los Inmortales de Borges o las ciudades invisibles de Calvino... Espacios que, a prescindir de la incertidumbre de sus fronteras o lo borroso de sus construcciones, constituyen una precisa geografía de lo imaginario.”⁸⁹

Digamos, pues, como hipótesis de trabajo, que *la intertextualidad es la modalidad propia de existencia de la ciudad literaria*. Pues, al no poder ser fundada en la realidad del *mundus*, su existencia como doble de la ciudad real y como eslabón dentro de una larga cadena de espacios imaginarios –no necesariamente urbanos- que se rigen por códigos de desplazamiento, transformación, parodia o simple cita, está asegurada por la persistencia de tópicos e ideogramas recurrentes y fundamentales. Rosalba Campra cita varios: oposición campo-ciudad, centro-frontera, civilización-barbarie, modernidad-postmodernidad, etc. En la tradición hispanoamericana, cada uno de estos tópicos o ideogramas encarna en alguna obra literaria señera que periódicamente retorna en la

⁸⁷ Campra, Rosalba, “La ciudad y sus dobles”. En: *Marche Romane*, Vol. XLIII, 1-4 (1993), p.55

⁸⁸ Campra, Rosalba, op. Cit., p. 56.

⁸⁹ Campra, Rosalba, Op. Cit., p. 56

institución literaria: Facundo, de Sarmiento, Grandeza Mexicana, de Balbuena (retomada por Salvador Novo), Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea, de Antonio de Guevara, etc. En el caso de Ojerosa y pintada, de Agustín Yáñez, la intertextualidad existente entre la ciudad poetizada por López Velarde y la ciudad textual representada por Yáñez es una re-lectura y amplificación del tópico del Gran Teatro del Mundo que campea en el texto del poeta modernista. El ser “ojerosa y pintada” de Ciudad de México se demuestra detalladamente como el carácter inauténtico, trasnochado y cíclico de un cronotopo en el que se está cumpliendo el tiempo de los cambios y declinaciones de una sociedad gobernada por la corrupción y las fuerzas de la oscuridad.

4.4 Hacia una retórica de la literatura urbana.

El lenguaje literario, utilizado para narrar y representar la lectura de una gramática urbana o de un discurso de la ciudad, se despliega en dos niveles que conviene separar, aunque, en la práctica, están estrechamente unidos:

- Una retórica del discurso literario, consistente en temas, tópicos y motivos estrictamente funcionales a la tradición.
- Una retórica de la enunciación propia del sujeto urbano, real o ficticio, convertido en narrador.

En el primer nivel, tenemos las convenciones retóricas tradicionales (categoría de géneros históricos, teoría de los estilos y su adecuación a los objetos, modos de narrar, etc).

En el segundo nivel, se incluyen las transformaciones que la comunicación urbana ha introducida en las retóricas tradicionales: el lenguaje de los *mass-media*, el tiempo de la narración asimilado a los ritmos de desplazamiento, la estructuración del relato en relación a mapas, cartografías o diseños urbanísticos, los lugares comunes del habla urbana (jergas, dialectos, citas de la cultura urbana) etc. Sería estéril separar indefinidamente ambas dimensiones; en la realidad moderna, el narrar dentro de una tradición se reactualiza usando ambas gramáticas como el experto en un juego a dos bandas. La llamada “retórica de la imaginación urbana” considerará, entonces:

- La asunción de nuevos repertorios lingüísticos, nuevos vocabularios y campos semánticos, y todo un arsenal de fraseologías provenientes de los lenguajes de la publicidad, el periodismo “amarillista”, la mercadotecnia, las variantes

diestráticas de la norma lingüística, etc. Estamos, simplemente, frente a la aparición de un nuevo tipo de lenguaje que regula la interacción entre los sujetos entendidos como urbanitas consumidores de su ciudad, entre los ciudadanos y el Poder, entre las personas y los servicios y rutinas que regulan la ciudad, y entre la “ciudad letrada” y los medios masivos que la retroalimentan. Con aguda percepción y con asombro, el escritor argentino Roberto Arlt (Aguafuertes porteñas) asocia la aparición de este lenguaje con la radicalización de los totalitarismos, las intervenciones descaradas del poder en la vida cotidiana, la manipulación de la opinión pública a través de los “mass-media” y la espectacularización de los hechos desnudos que genera la comunicación social, que se trasunta en la indiferencia y la apatía de los receptores frente a umbrales cada vez más alzados de crueldad, de violencia gráfica y de desinformación. Arlt asocia, al mismo tiempo, la difusión de este fenómeno con la persistencia de una retórica política obsoleta, propia del discurso del Estado-Nación y de la filantropía y el utopismo del “welfare”, que enmascara y enturbia constantemente la comprensión de la catástrofe comunicacional y humana que representan la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Se pregunta Arlt si “se puede seguir escribiendo” en tiempos semejantes. Y su respuesta, negativa, conduce a la lucha contra la censura, la impotencia frente a ésta y el silencio final.

-La aparición de nuevos sujetos y puntos de vista narrativos, junto con el arte cada vez más refinado de la cita, que envía al lector hacia el material paraliterario que es patrimonio de grupos restringidos o, por el contrario, que ha pasado a formar parte de un acervo común. Así, las citas de canciones, diálogos de películas Hollywood, personajes de la farándula local e incluso personajes ficticios que han capturado la imaginación, se transforman en material para construir una realidad paralela que sólo puede existir en la ciudad que se construye a sí misma cada día, al activarse los circuitos de comunicación masiva que le permiten reconocerse.

-El desarrollo estético-ideológico de dicotomías cronotópicas que, proyectándose desde el nivel de sentido hasta la superficie de la enunciación o narración, articulan el tejido literario según la lógica de un espacio simbólico-político. Así, tanto la poesía como la narrativa hispanoamericanas de los siglos XIX-XX giran en torno a oposiciones como ciudad visible/ ciudad invisible; Colonia/ República; Centro/ Margen; centro/ suburbio; calle/ domus; suburbio/ centro; espacio público/ espacio privado. En palabras de Jorge Romero León:

“En todos estos espacios no se expresa únicamente la sociedad civil. En ellos también se pronuncia y silencia el poder de esa sociedad; se lo fundamenta a través de la prohibición, de un conjunto de leyes escritas y no escritas, al mismo tiempo que se lo infringe mediante un conjunto de actos corporales: amores, incestos, pecados y crímenes. En otras palabras, en esos espacios se lleva a cabo un conjunto de actos que pueden ser calificados de sagrados o profanos, y que van configurando el rostro a la vez luminoso y sombrío de la ciudad.”⁹⁰

4.4.1. Las voces de la ciudad.

La polifonía, junto con el dialogismo, son características de la crisis de la novela moderna que surgen como un intento de comprensión del mundo que el ingenio de los narradores emplea para ampliar su registro. En el contexto de la comunicación urbana, la polifonía aparece como la posibilidad de leer la diversidad de voces que narran la multiplicidad de historias que, por definición, constituyen a la ciudad como enunciaciones niveladas en una verdad esencial: la de una infinita variabilidad de la situación comunicativa. La característica coral, en este sentido, la encontramos en obras como La Colmena, de Camilo José Cela; pero, rápidamente, se comprueba que dicha coralidad se pierde en fragmentariedad, o, lo que es peor, en la imposibilidad de conexión motivada para todas las historias, ante la ausencia de la llamada “pauta que conecta” de Bateson.⁹¹ La ciudad se plantea como el lugar de la desconexión en la diversidad, una matriz de sentido que nos lleva a la poesía de Whitman, quien supera esa falta de conexión con el egocentro de su enunciación. No falta la cara positiva u optimista de esta radical desconexión del sujeto con la ciudad y sus otros destinos, y de la enunciación con otras infinitas voces. Según Jorge Romero León:

“Cada uno aspira a poseer voz propia (subjetividad) dentro de ese espacio [la ciudad], porque el proceso de modernización de las ciudades y las naciones así

⁹⁰ Romero León, Jorge, Retórica de imaginación urbana. La ciudad y sus sujetos en Cecilia Valdés y Quincas Borba. Caracas, Ed. Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997, p. 15

⁹¹ La experiencia de la desconexión asociada al habitar urbano encuentra una expresión estética en las “mónadas” que habitan Buenos Aires, según Eduardo Mallea (Historia de una pasión argentina), y un sentido sociológico nuevo en la acuñación del término “lonely crowd”, debido a David Riesman. Cf. Riesman y otros, La muchedumbre solitaria. Bs. As., Paidós, s/ f. Hoy en día, es un lugar común del discurso mediático hablar de “desconectarse” como una forma de sobrevivir en la ciudad, alejándose momentáneamente de las rutinas de producción.

lo exige: un espacio poblado por sujetos libres, separados, con voz propia, con subjetividades especializadas, concretas y autónomas, disponibles para la producción total y global.”⁹²

La incapacidad de hablar para conectar al sujeto con su medio la llamaremos *afasia*, y su cura precaria es, en el caso de la poesía, la impostación de la voz, fenómeno que define a El Paseo Ahumada, de Enrique Lihn. Finalmente, el eco, la resonancia de voces que no alcanzan a ser enunciaciones, como una forma de intertextualidad, junto con la obsesiva autorreferencia, pueden considerarse una característica post-moderna presente en la poesía de Gonzalo Millán y Thomas Harris: hipotextos, frases sueltas, para-citas que llaman la atención del lector como ataques de un *déjà-vu* literario. Una reverberación o un desecho de saberes en que se ha convertido la literatura post-moderna; un eco, a su vez, de la literatura de los grandes relatos. De más está decir que el eco tiende hacia el silencio, el desvanecimiento, el autosilenciamiento, mientras que las voces de la ciudad post-moderna siguen resonando como un cliché preservado en formato digital: auto-reproductivas y repetitivas *ad nauseam*.

En este sentido, la noción de voces de la ciudad abarca, desde el siglo XIX, la aparición de una jerga en la que el narrador escribe: el lenguaje de la calle, el “cockney” de Dickens, los coloquialismos y neologismos inventados por el genio popular, junto con las impropiedades y actos fallidos del inconsciente comunicacional. Esta noción también incluye la asunción de la publicidad, letras de canciones, letreros, panfletos y discurso sensacionalistas de todo tipo, junto con la atracción de las retóricas y gramáticas del cine, la televisión, el video clip y la Internet.

4.4.2. Galería de personajes.

En La ciudad, de Gonzalo Millán, los personajes de la calle entran en competencia con los personajes creados y sustentados por el *establishment* político-mediático. En una zona aparte, verdadero lugar de refugio o exilio interior, está el *domus*, lugar donde se lleva a cabo la escritura. El Ciego, con su constante ir y venir; la Beldad, que se ve y se muestra, y la Anciana-Anciano, que redacta el poema de la ciudad en la soledad de un habitáculo, son una tríada de personajes que incorporan el mundo del costumbrismo, la tradición y la nueva realidad comunicacional en la literatura chilena contemporánea. En El Paseo Ahumada, el hablante identifica toda la galería de personajes que pueblan el espacio de control con la nueva pobreza que surge de la aplicación del

⁹² Romero León, Jorge, Op. Cit., p. 27

modelo neoliberal: ciegos tocando órganos, vendedores ambulantes y mendigos, pero reconoce también a otros personajes que simplemente pasan o se quedan sin incorporarse definitivamente al paisaje: los agentes de gobierno, el sacerdote y el propio Pingüino. En Cipango, de Tomás Harris, la simultaneidad temporal de la nueva Crónica de Indias, atrae una galería de personajes desfasados temporalmente pero remotivados por la legalidad urbana del disfraz *kitsch*, de la tramoya de película serie "B": marineros, descubridores, conquistadores, conviven con las colegialas y las prostitutas. En Las cartas olvidadas del astronauta, de Javier Campos, el viajero estelar recurre como un personaje de la cotidianidad que necesita motivar un espacio y una opción de habitar *sui generis* que no encuentra su lugar en la ciudad apocalíptica.

La galería de personajes de la literatura urbana es prácticamente inagotable; sin embargo, percibimos una constante en la constitución de un archi-personaje, o lo que podríamos llamar, un prototipo de personaje urbano que reaparece una y otra vez, no sólo en la literatura hispanoamericana, sino en mucha literatura europea o anglosajona: me refiero al "*outsider*" urbano, especie de sujeto marginal, no sólo por su pertenencia a una clase social específica, sino por su condición existencial inestable, anónima, borrosa, su ser partícula fácilmente descartable dentro de la parrilla impersonal de las metrópolis. Este tipo de personaje oscila constantemente entre la necesidad de individuación y la desesperanza de alcanzarla, entre la euforia de habitar en un espacio ecuménico y un deseo nostálgico de soledad y arraigo. Juan de Góngora y Carlos Feria, protagonistas de La leyenda de los Soles y de La ciudad anterior, son buenos ejemplos de ello. Ciudadanos exiliados dentro de su propio barrio, nómades sin patria pero que fácilmente se adaptan a condiciones de gregarismo radicales, su existencia es el mejor indicio de los agigantados pasos que las sociedades centrales y periféricas van dando hacia la concreción de una ciudad mundial. Sería inútil hablar aquí de tipos costumbristas, de personajes dependientes de una cultura marginal o central, europea o latina; los condicionamientos urbanos son ecuménicos y el que ayer era un personaje casi exclusivo de Ciudad de México, hoy puede ser visto fácilmente en Santiago de Chile. Esta etología del sujeto urbano ecuménico hace estallar las categorías sociológico-políticas tradicionales y nos lleva hacia la consideración de una sociabilidad del habitar urbano cada vez más extendida: el urbanita inmerso en una para-cultura de la conectividad y de los servicios de transporte e información, que vive con la ilusión constante de estar integrado y en el "centro" de la extensa red urbana en que se desarrolla su vida, pero que de pronto comprende que su condición es precaria, que sus alcances y límites existenciales son reducidos, y que la centralidad de su experiencia puede ser repentinamente substituída por una

marginalidad económica, afectiva, económica o laboral que lo lleva a rechazar la vida metropolitana y a extrañar (o anhelar) una confusa utopía de vida anterior a las grandes ciudades, de viajes incesantes que lo revinculen con un cosmos anterior a la ciudad mundial. Esta etología tiene mucho del estigma cainita y de la culpabilidad original que el poeta griego Kavafis ha plasmado magistralmente en su poema "La ciudad". Una interesante aproximación a este fenómeno la encontramos en la siguiente cita de Karl W. Deustch, quien asimila la identidad del urbanita con una fantasía de conectividad y pertenencia inauténticas:

"Los poetas y los expertos en ciencias sociales -críticos tradicionales de nuestra civilización- han hecho una lista de los muchos rituales de auto-engaño que practicamos los hombres, y entre ellos destacan: la lectura de los medios de comunicación pública -que distribuyen ilusiones de información confidencial a los millones de seres que normalmente están excluidos de ella- y los típicos uniformes de otras tantas formas de conformismos, desde el traje de la Ivy-League, a los chaquetones de cuero negro de las bandas juveniles [...] La gente no incurre en estas [debilidades humanas] porque sea más superficial o estúpida [...] sino porque los compromisos que impone la metrópoli [...] han rebasado temporalmente la medida del aguante."⁹³

La imagen de sujeto que surge de esta cita es la de un ciudadano que establece vínculos con la ciudad en base a sistemas de representación que refuerzan su identidad o la complementan. La extrema dependiencia del sujeto frente a las posibilidades de realización que le entrega la urbe es un rasgo pertinente en este sentido; los personajes de la literatura urbana, desde el siglo XIX hasta nuestros días, operan según la lógica de la *realización-desrealización*, *mejoramiento-degradación*, *autenticidad-inautenticidad*- que desemboca en la gran dicotomía ideológica de *apariencia-realidad*. La galería de personajes que encontramos en las obras analizadas, además de sugerir la diversidad abigarrada del mundo urbano, representa la alternativa funesta de integrarse a un sistema social que adocena y normaliza la identidad, o de rechazar a dicho sistema y construir una identidad en la marginalidad o en los sub-sistemas tribales, alternativos. Nadie mejor que Eduardo Mallea para caracterizar esta impresión fenomenológica del habitante urbano "normalizado", hombre masa, promedio existencial en busca de su despertar:

⁹³ Karl W. Deustch, "La comunicación social en la metrópolis". En: Rodwin, Lloyd y otros, La metrópoli del futuro. Barcelona, Seix barral, 1967, p. 155.

“Las calles me atraían con su goce circulante [...] entraba en los restaurantes [...] me acercaba a las gentes, mis compatriotas, y espiaba en esos semblantes cetrinos, en esas frentes de ambiciosos, en esos mentones de osados [...] en esas caras llenas de pretensión joven que llevaban ya el futuro triunfante en el brillo de unos ojos o en el desenfado de un acento, espiaba la posible presencia de una causa no social, interior, que los moviera; me iba al campo, a las afueras de la metrópoli, veía a las gentes que tienen amistad con el sol y estos se diferenciaban de aquéllos; en estos, por lo menos la vida salía a la epidermis de cada uno íntegra, no escondida detrás de un “accionar”, de un “representar”.⁹⁴

Este hombre que “representa” a través de su accionar o funcionar en la ciudad, pero que esencialmente no “es” a partir de su arraigo, como el hombre del campo, es el substrato de una galería de personajes que luchan dramáticamente por alcanzar, en medio de su confusión, una revelación o comprensión del habitar en las ciudades.

4.4.3. El receptor del relato como ciudadano.

Es sabido que Dickens escribía sus obras para llegar a un amplio receptor entre las clases populares. Roberto Arlt apostrofa a los lectores como paseantes de la ciudad y lectores de los tabloides. Enrique Lihn lanza “El Paseo Ahumada” en medio del Paseo Ahumada, ante el asombro de los transeúntes. Ya sea como un acto de comunicación desde arriba hacia abajo, como una continuación natural de la comunicación social o como un *happening* que busca importunar lo establecido, la relación del circuito comunicativo estético con el contexto urbano es de simbiosis, complemento, provocación y, por último, abierta confrontación en la sospecha del decir ficcional ante la opinión pública, el cliché y la historia oficial.

En términos de lector ideal, el receptor de obras como Ojerosa y pintada, La ciudad anterior o El Paseo Ahumada debe poseer un conocimiento mínimo de su ciudad, en relación con la competencia que Kevin Lynch define para los habitantes de la urbe. Las referencias textuales a calles, esquinas de calles, monumentos, personajes cotidianos, fechas o efemérides importantes, constituyen un cuerpo de conocimientos con el cual el autor cuenta para que su obra sea particularmente entendida. Más aún, la narrativa que podríamos llamar “contemporánea”, no sólo busca la complicidad del lector a nivel de

⁹⁴ Mallea, Eduardo, Historia de una pasión argentina. Bs. As., Anaconda, 1938, pp. 75-76.

posesión de un mapa mental común, sino que además, cuenta con la perfeccionada costumbre, el hábito común de un *ethos* que día a día deja de ser provincial para tornarse ecuménico. Así, las observaciones de Camus en Summer in Algiers (“El verano”), aunque referidas exclusivamente a la ciudad de Orán, adquieren en su detallada descripción un valor universal, en la medida en que tipifican características propias que Mumford atribuye a la ciudad metropolitana: los ritos de convivencia por distribución etárea, el culto a la violencia, el aburrimiento, la vida y la muerte como hechos sociales, etc. Se entiende, entonces, que autores como Ítalo Calvino hayan intentado escribir un relato que fuera, a su vez, compendio de todos los modos posibles de habitar en una ciudad y gramática del habitar urbano como única modalidad posible de ser el hombre sobre la tierra. En el caso específico de los estudios literarios, la reconstrucción del horizonte de lectura del lector ideal, así como el rastreo de la constitución de un sujeto ficcional en tanto sujeto habitante, es tan necesaria como la reconstrucción de una experiencia personal y colectiva del habitar en la ciudad mentada (evocada) por el texto ficticio.

Pensemos, por ejemplo, en la obra Calducho, de Hernán Castellano-Girón. En esta novela, las indicaciones autoriales sobre el centro de Santiago, sobre el Instituto Nacional mismo y sus aledaños, cuentan con la complicidad de un lector ideal que no sólo maneja los códigos del espacio urbano de la época, sus lugares y dominios, sino que experimenta la misma extrañeza del recuerdo que retorna en el acto de evocar. Me siento tentado a afirmar que sólo una co-pertenencia generacional de narrador y lector ideales puede realizar la compleja carga de sugerencias que la obra de Hernán Castellano-Girón va acumulando al correr de sus páginas. Sin embargo, toda referencia ficcional sobre la ciudad, europea o hispanoamericana, se expande hacia el complejo de significaciones del alma de la ciudad occidental en general. La aldea urbana adquiere, así, universalidad, al trascender su “alma de los barrios” hacia zonas de identidad colectiva, anímica, ecuménica. En palabras de Carlos Franz:

“[Estas novelas urbanas] nos cuentan maneras que tenemos de convivir, comerciar, integrar o aislar al otro; delatan nuestras actitudes frente a la locura y la muerte; denuncian la violencia de nuestro poder; develan las estrategias de nuestros deseos; cantan nostalgias de un pasado mítico; evidencian la fuga sin destino hacia nuestras utopías.”⁹⁵

En este sentido, el receptor ideal de la narrativa urbana debe ser una consciencia que haya realizado en su interior la experiencia de la crisis del

⁹⁵ Franz, Carlos, La muralla enterrada. Bogotá, Planeta, 2001, p. 26

habitar en la ciudad. Una crisis que, en sus primeras etapas, se experimenta como nomadismo, esa inquietud del viaje gratuito que grafican los “nómades urbanos” de Manuel Rojas y el eterno “capeo” del narrador de Calducho:

“Empezar a capear con Luchoro, empezar una vida nueva, descubrir el tiempo y la ciudad.”⁹⁶

4.4.4 Utopía, heterotopía, distopía urbanas.

Otro concepto-cliché de los estudios literarios contemporáneos, la heterotopía⁹⁷, se consagra desde los estudios de Foucault como una metáfora del espacio habitado en estados de crisis, como una forma de realizar las utopías en el espacio opresivo de la metrópolis, o bien a espaldas de ésta. La tradición tópica de la utopía representa, si se me permite un fácil juego de palabras, el lugar común del habitar para Occidente, la ciudad-tipo que ha consolidado de manera racional o armónica su relación con la naturaleza, el medio físico y geográfico, que ha resuelto los problemas de planificación y crecimiento y que ha logrado establecer una base equitativa para la interacción de sus habitantes con el gobierno de la ciudad.

Esta ciudad, por supuesto, no ha existido nunca, pero sus realizaciones abundan en la literatura. La que más nos importa, en este momento, es la ciudad que deviene en utopía, no por ser la concreción del proyecto utópico, sino *por el acto de ser recordada*. La consciencia narrativa, en la práctica de reconstituírse a sí misma en el momento de narrar, encuentra una de sus apoyaturas en la imagen

⁹⁶ Castellano-Girón, Hernán, Calducho, o las serpientes de calle Ahumada. Santiago de Chile, Planeta, 1998, p. 28.

⁹⁷ “First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces. There are also, probably in every culture, in every civilization, real places - places that do exist and that are formed in the very founding of society - which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.” Foucault, M., Of Other Spaces (1967). En: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

de la ciudad pasada, que siempre aparece mejor o más auténtica que la ciudad presente. Sin temor a abusar del término, podríamos afirmar que *la memoria es la única heterotopía posible* en que la ciudad anterior, con todos sus defectos y limitaciones, se convierte en utopía personal. La ciudad recordada pasa a formar parte del tópico de la Edad Dorada, proyectado no sobre períodos extensos o remotos, sino sobre lapsos cada vez más breves, en la medida en que la técnica, aplicada a la renovación urbanística, permite cambiar las faces de una ciudad de manera cada vez más acelerada. Arribamos, aquí, a una paradoja cultural, ya señalada, a su manera, por Marshall Bermann y Romano Guardini: la ciudad, desde su ser apoyatura para la identidad del individuo y del grupo social, se ha convertido en escenario de una crisis de identidad sin precedentes. Algunas de las consecuencias de la mal llamada “globalización” tienen que ver con esto.

En Calducho, de Hernán Castellano Girón, la ciudad recordada es un escenario en que se produce el aprendizaje auténtico, por oposición al colegio, que podríamos llamar una ciudadela *sui generis* de la cual todos quieren escapar.⁹⁸ En Las batallas en el desierto, maravilloso *tour de force* de literatura urbana y novela de formación, de J. E. Pacheco, la memoria es el único espacio de confirmación de una ciudad que desaparece con la rapidez de los cambios culturales y las conspiraciones gubernamentales. En este relato, la memoria deviene en heterotopía extrema, en la medida en que ni siquiera las ruinas de la ciudad permanecen para confirmar el recuerdo de la infancia y adolescencia. Aislada, reclusa en sí misma, la memoria del sujeto, asociada a los dominios y lugares de la infancia (colegio, colonias, barrios), llega a dudar de la existencia de una ciudad que efectivamente se salva y permanece en la escritura antes que en el museo y la ruina.

⁹⁸ Sobre la noción de “ciudadela”, Cf. Franz, Carlos, La muralla enterrada. Bogotá, Planeta, 2001

III. ANÁLISIS.

1. La imagen de la ciudad en el ensayo hispanoamericano contemporáneo.

1.1. Alfonso Reyes: "Visión de Anáhuac" y "Palinodia del Polvo".

Cuando los creadores del desierto acaban su obra, irrumpe el espanto social.

Alfonso Reyes, Visión de Anáhuac. (1915)

La historia de la escritura de la imagen de la ciudad en el ensayo latinoamericano es un proceso esencialmente paradójico. Para Sarmiento, la decadencia de las ciudades frente al salvajismo de la campaña es un indicio claro de barbarie. Para los autores del mundonovismo naturalista, la selva y, en general, la naturaleza en estado puro, son un orden irreconciliable con el orden de las ciudades. Las metáforas de la gran urbe como una pampa de cemento (Martínez Estrada), un océano de piedra frente al mar (Mallea), representan una percepción contradictoria de la ciudad como alternativa al espacio natural, como aniquilación de una naturaleza anterior y original, o como segunda naturaleza, ambigua y autodestructiva, del hombre moderno, que toma del original su carácter de inevitabilidad fatal. La destrucción de las ciudades originarias preside gran parte de la fantasmática literatura urbana de autores como Aridjis y Borges; el utopismo desarrollista de ensayistas como Mallea y Martínez Estrada desemboca en la concepción de la fórmula: "Nuevas ciudades latinoamericanas", más "nuevo contrato social", igual "nuevo hombre

latinoamericano.” Esta utopía ha sido el centro de buena parte de la obra de los ensayistas latinoamericanos, librados a la ardua tarea de recorrer las calles de sus ciudades, al mismo tiempo en que escriben, fundan, descubren y desechan las tradiciones que refuerzan la identidad de la clase intelectual aquella que piensa sobre ciudad: la “ciudad letrada”.

Si entendemos a la “ciudad letrada” como aquel sector de la intelectualidad urbana que se dedica a reflexionar sobre el origen y el destino de las metrópolis, que ensaya y produce las primeras lecturas de la historia nacional y su concreción en los escenarios urbanos, entonces hay que volver la mirada a los ensayos y discursos fundacionales de un pensamiento moderno y latinoamericano. En este sentido, la intelectualidad hispanoamericana, y en especial los narradores y poetas, tienen el privilegio (o la desventaja) de ensayar el desarrollo de sus ideas casi en paralelo con el crecimiento de las ciudades, el arraigo de la centralización como resultante de los conflictos entre capitales y provincias, la crisis de este mismo centralismo y la apertura hacia el debate sobre descentralización, que ha tenido alguna repercusión en algunos países de nuestra región. Esta sincronía entre desarrollo de la intelectualidad urbana y el crecimiento de las ciudades es un factor que hay que tener muy presente a la hora de leer las obras de Borges, Alfonso Reyes o Salvador Novo. Ninguna etapa en la comprensión intelectual de la ciudad supera a otra; de la acumulación de explicaciones estéticas, filosóficas o sociológicas surgen claramente las alternativas históricas que nuestro continente ha tenido (muy pocas): rechazar abiertamente a la ciudad en pro de la “Patria Chica” (Gabriela Mistral); idealizar el pasado de la pequeña ciudad (Borges); confiar (llenos de esperanza) en que las ciudades crecerán de acuerdo con un proyecto nacional orgánico (Mallea); anatematizar a la ciudad materialista y monstruosa (Martínez Estrada); aceptar el crecimiento urbano y la concentración de servicios y actos de producción y consumo como un nuevo modo de ser y estar en el mundo (García Canclini).

La historia de la percepción que la “ciudad letrada” tiene de su propio entorno urbano, ha sido escrita en gran parte, en relación a la tradición europea, anglosajona y latinoamericana, durante la primera mitad del siglo XX. Así, podemos encontrar, en nuestros paisanos, ecos de Georg Simmel, Oswald Spengler y Lewis Mumford. Estudios que aspiran a la síntesis, como la propia Ciudad Letrada de Angel Rama, y Latinoamérica, las ciudades y las ideas, de José Luis Romero, junto a estudios más actuales como Elogio de la calle, del mexicano Vicente Quirarte, obedecen, implícitamente, al esquema de desarrollo que va desde la pequeña villa y los núcleos originarios hasta la gran metrópolis

y su masificación incontenible, la Megalópolis. En el caso del texto de Romero, las categorías de “ciudad patricia”, “ciudad burguesa” y “ciudad masificada”, se corresponden bastante armónicamente con las nociones de “villa”, “metrópolis” y “Megalópolis”. Digamos, desde ya, que aquí la cuestión de tamaño se complementa con la noción de complejización y heterogeneidad del desarrollo urbano, proceso que evidenciará, cada vez más claramente, las contradicciones sociales y culturales del ser latinoamericano. Lucha de clases, lucha por el suelo, lucha contra la naturaleza, lucha por los recursos, lucha por la coexistencia en un mismo hábitat, son algunas de las constantes examinadas por José Luis Romero en su muy completo ensayo. De su lectura surge la misma respuesta a la que arriban tantos otros intelectuales de la “ciudad letrada”: el proceso de modernización latinoamericano ha seguido las grandes pautas mundiales, pero presenta características *sui generis* que le otorgan, en suma, ese “estilo del no tener estilo” de que habla Carpentier. Es precisamente este autor quien abre la posibilidad de comprensión de esta diferencia de estilo como una característica existencial y estética propia del ser latinoamericano. El crecimiento de nuestras ciudades no sólo determina el tipo de sociedad en que vivimos, sino también la producción de símbolos e imágenes que usamos para su representación en el segundo grado de la escritura.⁹⁹

Este punto es crucial para nuestra investigación, en la medida en que es el escritor, como conciencia de su propia relación con el lenguaje estético y mediático, con los modos de interacción pragmáticos de la ciudad, con la sociedad urbana y sus voces o silencios, así como con la legalidad imperante, quien diagnostica, define o denuncia los principios urbanos de interacción, su adecuación o inadecuación a un ideal programático utópico o progresista y, en definitiva, es él quien entrega el balance final, la “medición” estética del habitar urbano como actitud esencial, de que habla Heidegger.¹⁰⁰ Son los poetas, ensayistas y narradores quienes concluyen si este desarrollo urbano, social y cultural, que muchas veces ha seguido pautas extrínsecas a nuestra realidad continental, ha sido un éxito o un fracaso. Si el cumplimiento de las profecías sociales, los mesianismos políticos y los experimentos populares se ha producido, son los intelectuales urbanos, ya sean marginales o integrados, quienes pueden decirlo, y lo dicen siempre en clave de metáfora. Lo hace Alfonso Reyes cuando establece un paralelo entre la desecación del Valle de Anáhuac, condición indispensable para la urbanización, y la consolidación de un Estado nacional, “prodigiosa ficción política que nos dio treinta años de paz

⁹⁹ Cf. Carpentier, Alejo, “La ciudad de las columnas”. En: Tientos, diferencias y otros ensayos. Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

¹⁰⁰ En su conferencia “Poéticamente habita el hombre”.

augusta.”¹⁰¹ Esta función, que algunos podrían calificar de extra-literaria, aparece profundamente motivada por el principio estético básico que la ciudad plantea, como un desafío, al escritor y al poeta: *la representación unitaria de lo diverso; la condensación constante de lo que tiende a desplazarse*. Este principio estético aparece unido, en la imaginación latinoamericana, con el gran objetivo ideológico de nuestra intelectualidad criolla: la definición de la identidad. Definir, pues, al ser latinoamericano, es definir su modo de ser y estar en el mundo, es decir, primordialmente, en la ciudad y en todo lo que ella implica por asociación o negación. Comoquiera que el acto de definir implica llegar a la expresión de una unidad identitaria, la reducción de nuestra realidad diversa, fragmentada y heterogénea se asimila fácilmente con la heterogeneidad propia de las ciudades latinoamericanas. Octavio Paz, Alejo Carpentier, Salvador Novo, Alfonso Reyes, todos ellos asocian la definición de la identidad a la representación de la ciudad y su esencia. Ciudad e identidad aparecen como factores indisolublemente unidos; así como la ciudad será metaforizada como lo diverso, lo cambiante y proteico, la identidad oscilará entre un esencialismo y un desarrollismo tremendamente problemático. La identidad es una, las ciudades son diversas; de la tensión estética entre estos términos ideológicos surgirán las máximas obras literarias del siglo XX.

Si se piensa detenidamente, esta dialéctica o tensión de lo unitario frente a lo fragmentario, de lo metonímico frente a lo metafórico, subyace a la discusión integral del pensamiento predominante en la primera mitad del siglo XX. La resolución del conflicto entre individuo y sociedad, entre Consciente e Inconsciente, entre Clase Social e Historia, entre Estado y Ciudadano, entre el tiempo de la duración subjetiva y el tiempo de las profecías, es una cuestión eternamente postpuesta. Se generan, de este modo, las polémicas más importantes del período, así como las representaciones literarias más fecundas sobre el conflicto del habitar urbano –pensemos en las obras de Joyce, Rilke o Dos Passos- antes de que este esfuerzo sea denunciado como intento estéril o malogrado, a las puertas del fin de siglo, ya sea a través del “fin de la historia”, la “caída de los metarrelatos” o simplemente frente al “inicio de la Post-modernidad”. No es mi propósito entrar a discutir la continuidad o discontinuidad de este núcleo problemático en el contexto de la Contemporaneidad; doy por sentado que esta continuidad existe y es, en la mayoría de los casos, enmascarada por las soluciones que la técnica y la sociedad de masas proveen al sujeto contemporáneo. Sí me interesa señalar cómo dicho núcleo problemático necesita ser urgentemente re-contextualizado

¹⁰¹ Reyes, Alfonso, *Ensayos*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana, Casa de las Américas, 1968. “Visión de Anáhuac”, p. 5

en sus líneas esenciales (pues el gran triunfo de los artífices de la sociedad de consumo y de la comunicación de masas ha consistido en proclamar la solución definitiva de los problemas del ser y habitar urbano gracias a la tecnología). Y al respecto, la literatura tiene muchas preguntas que plantear sobre el asunto.

Partiendo por los ensayistas, hay unanimidad en que el crecimiento de las ciudades genera un nuevo tipo de sociabilidad, en la que el artista ha de integrarse para hacer su trabajo. El orden urbano frente al orden bucólico son categorías irreconciliables. Así lo representa claramente Rubén Darío en su relato "El Rey Burgués": La ciudad patricia frente al orden salvaje y mítico del poeta del "übermensch" se alza como una muralla imbatible de mediocridad que podríamos llamar, siguiendo a José Luis Romero, "masificación". En el imaginario de Occidente, parece ser que el super-hombre ha de venir desde las montañas, de los campos o de la periferia del mundo; necesita de los espacios aislados para llevar a cabo sus utopías; como Próspero, su retorno a la civilización significa el abandono de los poderes míticos. Como dijimos anteriormente, el superhombre de Occidente se concreta en Latinoamérica como el Nuevo Hombre, el "Neocriollo" de Leopoldo Marechal, que irrumpe en la historia vestido de múltiples ropajes (Martí), pero deseoso de afirmar su identidad. Este héroe es el intelectual, el agitador, el poeta modernista; pero hay también otro protagonista, esta vez colectivo; es la masa, las fuerzas "vivas", el proletariado urbano, el consumidor. Para esta masa, Romero reserva características preferentemente negativas: es una fuerza poderosa, pero "anómica", aquejada de los males del siglo que Simmel, Freud y Spengler atribuían al abstracto hombre urbano: apatía, "spleen", un perpetuo estado de irritación o de indolencia ("blasé"), una constante sublimación de los deseos a través de la violencia institucionalizada por la sociedad del entretenimiento. Esta masa estaría sujeta, según Octavio Paz, a constantes apariciones y desapariciones de la historia que tienen un carácter mítico ("Olimpiadas y Tlatelolco"); la masificación, la aparición del consumidor en reemplazo del ciudadano, la cultura de la mediocridad impuesta por la democracia y el utilitarismo (Rodó), amenazan desde su nacimiento a la utopía del "nuevo hombre" o del super-hombre. Por lo tanto, la revisitación del mito presenta esa característica de retorno constante hacia una ausencia para apresurar la inminencia de otra ausencia, tensión terrible que Alfonso Reyes ha representado maravillosamente, suavizadamente, en sus ensayos sobre México.

El ensayo Palinodia del polvo, de Alfonso Reyes, se inicia con la interrogante esencial del tópico literario *ubi sunt*: ¿Dónde está el paisaje original, dónde la tierra de los antepasados? ¿Qué hace esta ciudad de polvo en su lugar?:

“Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece?”¹⁰²

La afortunada frase inicial, que luego toma Carlos Fuentes como título de una de sus novelas, remite a la memoria de la ciudad original, el espacio utópico que los antiguos mexicanos robaron al polvo y a los pantanos del valle de México. Lo que en *Visión de Anáhuac* se plantea como afirmación: “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”, surge aquí como condición dudosa que establece un punto de vista posterior a la Conquista y la desecación del valle. Sobre este espacio se ha producido una violencia, una degradación esencial, que obliga al sujeto a retroceder en el tiempo, consultando el archivo de imágenes textuales que guardan la única memoria de una cronotopía que ya no existe.¹⁰³ La respuesta que el autor encuentra es el triunfo de la legalidad del polvo por sobre la industria y el esplendor de las “tres razas [...] y casi tres civilizaciones” que han poblado el valle de Anáhuac.

En sus orígenes, el espacio mexicano, en donde han de levantarse futuras metrópolis, es el lugar de la diferencia. Ni selva, “horno genitor”, ni desierto; más bien valle metafísico, “por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación”.¹⁰⁴ En medio de los lagos y lechos pantanosos del valle, se levanta la ciudad-madre; la escritura de Reyes, al sintetizar los puntos principales de la fundación de México, es de hecho una segunda fundación, que establece las sincronías esenciales del centro comercial y ceremonial de los antiguos aztecas:

“Aquellos hombres ignotos [...] oyeron la voz agorera que les prometía seguro asilo sobre aquellos lagos hospitalarios. Más tarde, de aquel palafito había brotado una ciudad [...] cuna de las siete familias derramadas por nuestro suelo. Más tarde, la ciudad se había dilatado en imperio, y el ruido de una civilización ciclópea, como la de Babilonia y Egipto, se prolongaba, fatigada, hasta los infaustos días de Moctezuma el doliente.”¹⁰⁵

¹⁰² Reyes, Alfonso, “Palinodia del polvo”. En: *Historia de la literatura mexicana. Antología*. Vol. 10, México, Editorial Somos, 1982, p. 93.

¹⁰³ Cf. Colón Hernández, Cecilia, “El poema en prosa *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes: Una evocación de la añoranza.” En: *Tema y variaciones de literatura*, 21, 2003, pp.29-44

¹⁰⁴ Reyes, Alfonso, *Ensayos*, p. 7

¹⁰⁵ Reyes, Alfonso, *Ensayos*, p. 8

La imagen de México-Tenochtitlan es la de una ciudad mítica, “emanada toda ella del templo, por manera que sus calles radiantes prolongaban las aristas de la pirámide.”¹⁰⁶ La descripción de Tenochtitlan, del mercado de Tlatelolco, de los palacios y pirámides, lejos de ser una paráfrasis de las cartas de Cortés y de la Historia Verdadera de Bernal Díaz del Castillo, equivale a una refundación textual de la metrópolis-madre. El mito y la leyenda, la ciudad arruinada y su memoria de esplendores, son objetos de belleza; “no renunciamos –oh Keats- a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces”, dice Alfonso Reyes, y con ello reconoce la necesidad de una refundación estética constante de nuestros orígenes, de nuestras ciudades. Frente a ello, la erección de la metrópolis del estado nacional, sobre la desecación sistemática del valle, es una proeza histórica despojada de todo trasfondo mítico-religioso y de toda motivación auténtica. Es “un pequeño drama” que se vuelve contra la naturaleza y la torna su enemiga:

“Semejante al espíritu de sus desastres, el agua vengativa espiaba de cerca la ciudad, turbaba los sueños de aquel pueblo gracioso y cruel, barriendo sus piedras florecidas; acechaba, con ojo azul, sus torres valientes.”¹⁰⁷

Al enfrentar, como dos espejos, Palinodia del polvo y Visión de Anáhuac, nos damos cuenta de que la refundación textual no puede competir con la legalidad tópica de la destrucción real y efectiva. Si el segundo texto es un poema en prosa que canta a la diferencia latinoamericana para corregir la visión eurocentrista representada por los relatos de viajes, desde las crónicas de Indias hasta la obra magna de Von Humboldt-, el primero es una comprobación de una ley universal que se cierne sobre el paisaje, los trabajos del hombre y la misma historia de México. Es, también, una fuerte invectiva contra el proceso de urbanización del valle, que aplasta y desplaza al polvo, pero sin hacerlo desaparecer; a ratos, la enunciación asume las características de una profecía que avizora el triunfo de la muerte por sobre el empuje de los constructores de ciudades. Fantasma de Necrópolis se cierne sobre el Valle:

“¡Oh desecadores de lagos, taladores de bosques! ¡Cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos! Y cuando las montañas de andesita se vengan abajo, en el derrumbe paulatino del circo que nos guarece y ampara, veréis cómo, sorbido en el negro embudo giratorio, tromba de basura, nuestro valle mismo desaparece. Cansado el desierto de la injuria de las ciudades, cansado de la planta humana, que urbaniza por donde pasa, apretando el polvo

¹⁰⁶ Reyes, Alfonso, Ensayos, p. 8

¹⁰⁷ Reyes, Alfonso, Ensayos, p. 6

contra el suelo, cansado de esperar por siglos de siglos, he aquí: arroja contra las graciosas flores de piedra, contra las moradas y las calles, contra los jardines y las torres, las nefastas caballerías de Atila, la ligera tropa salvaje de grises y amarillas pezuñas. Venganza y venganza del polvo. Planeta condenado al desierto, la onda musulmana de tolvanera se apercibe a barrer tus rastros.”¹⁰⁸

Como se desprende de esta cita, el alto valle metafísico es ahora un torbellino de polvo; la urbanización ha colaborado con la degradación del paisaje y convocado la venganza de la naturaleza contra el ímpetu normalizador de la arquitectura. La imagen de la ciudad como “circo” –cultura de la entretención-, la ubicuidad de la basura y la impresionante visión de un abismo negro –el corazón de la megalópolis que colapsa sobre sí mismo-, van configurando un escenario apocalíptico en el que la irrupción de “las nefastas caballerías de Atila” apresura el desenlace de un Apocalipsis planetario. El polvo, legalidad profunda de la materia, trae a juicio las metrópolis pasadas y futuras; es el escenario en que la debacle de la megalópolis alcanza su máximo grado:

“Y cuando ya seamos hormigas –el Estado perfecto- discurriremos por las avenidas de conos hechos de briznas y de tamo, orgullosos de acumular los tristes residuos y pelusas; incapaces de la unidad, sumandos huérfanos de la suma; incapaces del individuo, incapaces de arte y de espíritu [...] ¡Porvenir menguado! ¡Polvo y sopor! No te engañes, gente que funda en subsuelo blando, donde las casas se hunden, se cuartejan los muros y se descascan las fachadas. Ríndense uno a uno tus monumentos [...] Tus iglesias, barcos en resaca, la plomada perdida, enseñan ladeadas las cruces. ¡Oh valle, eres mar de parsimonioso vaivén! [...] ¡Oh figura de los castigos bíblicos, te hundes y te barres!”¹⁰⁹

Como se puede ver, la imaginación de Alfonso Reyes concibe el origen de la nacionalidad criolla como un trauma que los hombres inflingen a la naturaleza, al orden mítico y a la fundación de sus ciudad. De ese trauma sólo vendrán funestas consecuencias, como se verá en Ojerosa y pintada y La leyenda de los Soles. Por otro lado, el surgimiento de la nacionalidad implica una relectura de los discursos que la otredad europea ha atribuído a México y a Latinoamérica. Como bien lo ha señalado la crítica:

¹⁰⁸ Reyes, Alfonso, “Palinodia del polvo”. En: Historia de la literatura mexicana. Antología. Vol. 10, México, Editorial Somos, 1982, p. 94

¹⁰⁹ Reyes, A., op. Cit., p. 95.

“Lo que Reyes está haciendo notar es el límite impreciso entre historia y literatura en las crónicas de la Conquista, y la creación de imágenes estereotipadas construidas por la fantasía europea alimentada por el desconocimiento; advierte sobre el peligro de adoptar esas imágenes como propias y les opone su visión de americano originada en su experiencia vivida.”¹¹⁰

Desgraciadamente, aquel límite impreciso entre historia y literatura constituye actualmente la característica más relevante de la literatura hispanoamericana contemporánea. Advertidos los pueblos del peligro de adoptar imágenes foráneas, no han dudado en apoyar gobiernos que han impuesto en nuestras regiones modelos económicos, urbanísticos y culturales totalmente ajenos a nuestras idiosincrasias. El pensamiento americanista de Alfonso Reyes, al mismo tiempo que concibió la refundación escritural del origen de la mexicanidad, como una forma de refutar la visión del otro (Von Humboldt), fue capaz de reconocer la ruina inminente que lleva la secularización (modernización) del escenario mítico, aquella región más transparente sobre la que se ha construido una de las megalópolis más delirantes de América Latina:

“Pasen y compren: todo está cuidadosamente envuelto en polvo. La catástrofe geológica se espera jugando: origen del arte, que es hacer burlas con la muerte. Nápoles y México, suciedad y canción, decía Caruso. Tierras de disgregación volcánica, hijas del fuego, madres de la ceniza [...] ¿Cuál sería, oh Ruskin, la verdadera ética del polvo? En el polvo se nace, en él se muere. El polvo es el alfa y el omega. ¿Y si fuera él el verdadero dios?”¹¹¹

1.2 Jorge Luis Borges: Evaristo Carriego: La ciudad-polis.

En varios ensayos tempranos de Jorge Luis Borges hay elementos como para construir una estética del viajero y recolector de impresiones urbanas, a la manera de Baudelaire y del filósofo callejero que es el narrador dickensiano de

¹¹⁰ Barili, Amelia, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano. México, FCE, 1999, p. 151.

¹¹¹ Reyes, A., op. Cit., p. 95.

los Sketches by Boz. El resultado de la caminata por una ciudad pre-moderna no es el hallazgo de un objeto fetiche que desencadene la imaginación, sino la exaltación metafísica y estética del objeto "ciudad" como extensión de recuerdos, impresiones y visiones que constituyen una materia contrastadora del idealismo inicial del poeta. Pero, por sobre todo, la ciudad es un objeto que desafía la enunciación poética y narrativa con su rutinaria, engañosa presencia y con la novedad siempre renovada de su incesante movimiento. Así, en Inquisiciones (1925), en el decisivo ensayo "Buenos Aires", resulta evidente que Borges está construyendo una ciudad de lenguaje, que se sostiene por los adjetivos sorprendentes (o impropios) y la sintaxis barroquizante. Sin embargo, detrás de esa pretensión de novedad, aparece una ciudad que se despliega en la misma legalidad día-noche que encontramos en Dickens. Así, la mañana es una "prepotencia de azul", "un despilfarro manirroto de sol"; el día es "campo de nuestros empeños o de nuestra desidia" y la noche es "un milagro trunco".¹¹² La madrugada y el atardecer son los horarios de ambigüedad estética que fascinan al joven Borges; diríase que son cronotopos líricos que se proyectan sobre la zona de sentido de la ambigüedad, representada por el arrabal y las orillas.

Hay en estos ensayos, además, una voluntad de estilo, una preocupación por el lenguaje –el idioma de los argentinos– que nos lleva a pensar en la relación lenguaje-referente como un aspecto no explorado de la representación literaria de la ciudad. En efecto, cuando Roland Barthes afirma que la ciudad es un lenguaje, no hace sino introducir, enigmáticamente, la cuestión: ¿Se refiere a un lenguaje arquitectónico-semiológico-urbanístico? ¿Se refiere a la lengua natural que la nombra, a la manera de un lenguaje primero que se vierte sobre un lenguaje segundo? ¿O, tal vez, sugiere que el hombre habla y produce ciudades como si fueran largas frases de piedra y cemento que se van anunciando con el correr de los milenios? La filiación de la imagen que asemeja ciudad y lenguaje es antigua; Ivan Almeida la rastrea, acertadamente, en el tópico del "libro del mundo". Si el mundo (incluyendo la Naturaleza tanto como las producciones humanas) es un libro, la ciudad también debe de ser un lenguaje. De ahí la primera frase del ensayo de Barthes, "Semiología y urbanismo", texto propedéutico que señala el camino de la reflexión, pero que lamentablemente no la resuelve: el lenguaje de la ciudad ¿es analógico, metafórico, doblemente articulado? Al respecto citaré a Ivan Almeida:

"Dans la vaste ellipse de la modernité qui va de Galilée au structuralisme, une devise semble présider à toutes les conceptions de la connaissance: le monde

¹¹² Borges, J.L., Inquisiciones, Buenos Aires, Seix Barral, 1995, pp. 88-9

est comme un livre (...) il fait système, il est déchiffrable, il a une structure et une codification.”¹¹³

Almeida rastrea en autores como Borges y Wittgenstein la oscilante imagen del lenguaje como una ciudad y la ciudad como un lenguaje. También Descartes, en el Discurso del Método, ha comparado a la filosofía con una ciudad que ha crecido desordenadamente, y Freud, en El malestar de la cultura, ha comparado al inconsciente con una ciudad estratificada llena de sorpresas para quien se decide a excavar en ella.

El caso de Evaristo Carriego (1930) es especialmente representativo. Reducir la propuesta estética de este ensayo a la determinación de los contenidos de clase y su adscripción a determinados programas estéticos calificados de decadentes no nos conduce más lejos que si ponemos al autor en suspenso y lo leemos como si estuviésemos en el primer día de la creación. Llamen la atención en Evaristo Carriego, no tanto los filosofemas e ideologías del Borges aprendiz de hechicero, ni la calistenia argumentativa de que hace gala pródiga, emulando gestos, fraseos graciosos y conceptistas, sino los rasgos de estilo en cuanto solidarias figuras textuales originadas y sustentadas por dichos rasgos. En primer lugar, si en Evaristo Carriego pudiésemos hablar de un estado de ánimo o actitud lírica, este sería elegíaco; sería el de una pérdida inefable y concreta que lo tiñe todo y condiciona el punto de vista evaluativo del enunciante, de manera muy semejante al sentimiento de desvanecimiento del yo lírico de los poemas. Borges mismo condensó esta epifanía de correspondencia, treinta años más tarde, con las siguientes palabras:

“¿Quién, al andar por el crepúsculo o al trazar una fecha de su pasado, no sintió alguna vez que se había perdido una cosa infinita?”¹¹⁴

Y en Evaristo Carriego:

“Escribo estos recuperados hechos, y me solicita con arbitrariedad aparente el agradecido verso de “Home thoughts”: *Here and here did England help me*, que Browning escribió... y que, repetido por mí, me sirve como símbolo de noches solas, de caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios.”¹¹⁵

¹¹³ Almeida, Ivan, “Ce que la ville donne à la pensée”. En Variaciones Borges, 8, 1999, p. 9.

¹¹⁴ Borges, Obras Completas, Vol. I, p.800 (El Hacedor, “Paradiso, XXI, 108”).

¹¹⁵ Borges, Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995. pp. 26-7.

Observamos que lo perdido y lo recuperado son una misma cosa: la motivación de un biografema, o las firmas de identidad dispersas por el orbe (la urbe). Dispuesto como un pórtico al principio del texto, el capítulo “Palermo de Buenos Aires”, de donde he extraído la cita anterior, justifica la correspondencia entre objetos tan dispares como suburbio, caminata, memoria y poesía. La intencionalidad del sujeto es un imperativo deslindante, no solo de estos órdenes diversos, sino también de los discursos que los nombran. Al plantear los orígenes de Palermo como una *inquisición* permanente, Borges confronta la historia acumulativa con su recíproco, el reservorio de símbolos y arquetipos que le otorgan sentido, sólo para inclinarse por la sugestión estética de este último. De allí la metáfora del *cuento*, que condensa metonímicamente la irrealidad de Palermo de mucho mejor manera que todos los vagos y fragmentados antecedentes de archivo:

“Esa impresión de irrealidad y serenidad es mejor recordada por mí en una historia o símbolo , que parece haber estado siempre conmigo. Es un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado.”¹¹⁶

El enrevesado y, al mismo tiempo, elemental relato oral de venganza y guitarras, ejemplariza la correspondencia entre historia personal y símbolo, asombrado y descubierto en su conexión con nuestra vida, mucho mejor que la inmotivada y descartable historia fáctica de procesos y devenires. Para contextualizar el suburbio, Palermo y Maldonado, sólo basta el relato de una iluminación de correspondencia que sorprende al *flâneur* premoderno, no en la exposición de los bulevares, sino en el recogimiento de un retorno, de un consuelo que se espacializa de improviso y para siempre. A semejanza de Alfonso Reyes y su *Visión de Anáhuac*, el gesto escritural en *Evaristo Carriego* es el de una refundación. Pero, en éste último, el cronotopo de la memoria reemplaza a la elegancia de la erudición que espiga entre la vasta Biblioteca Alfonsina. Y si en Borges la biblioteca aparece, lo hace con esa característica del hallazgo marginal que ya está presente en el baratijo de libros viejos donde la obra de Carriego-padre duerme el sueño de los justos. Reiteremos, entonces, que para el Borges de 1930 recordar, escribir y callejear son una misma cosa, un acto que se refunda a sí mismo cada vez que se lo ejecuta o se lo recuerda. He aquí unas líneas muy citadas del ensayo que nos ocupa:

¹¹⁶ Borges, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 22

“Porque Buenos Aires es hondo y nunca, en la desilusión o el penar me abandoné a sus calles, sin recibir inesperado consuelo.”¹¹⁷

Tenemos aquí un vínculo entre el sujeto y la ciudad que todavía no se ha roto, una relación biunívoca que despierta resonancias de la teoría de la edificación a través de las caminatas que Dickens sostiene, entre bromas y veras, en alguno de sus Sketches, y que Mallea reivindica como acto agónico de búsqueda metafísica. Vínculo que hará crisis en la metrópolis y que será recordado con nostalgia, como una legalidad maravillosa, en la narrativa de las Megalópolis.

Ahora bien, enmarcada por el deslinde de la correspondencia entre espacio y sujeto, la biografía de Evaristo Carriego aparece motivada por una imposibilidad y una potencia: ser una biografía “infinita e incalculable”, como cualquier otra, y ser la biografía de un individuo expuesto a la perspectiva de un tercero, espectador. En este punto, Borges siente, como un punto de honestidad, la necesidad de justificar esta refracción Carriego-Borges, arbitraria en sí misma e inmotivada:

“Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía.”¹¹⁸

Sin decirlo directamente, Borges enuncia, con frases que prefiguran páginas y ejercicios de El Hacedor, la figura del vínculo como mediación entre sujetos o mónadas comunicables, siempre limítrofes pero intocadas entre sí –metáfora de la condición humana y metafísica-. De otra manera no se entiende cómo el enunciante de Evaristo Carriego propone y discute la biografía como género trascendente, sólo para desecharla a favor de la memoria personal, comunicable, carente, en sí misma, de interés. Esta aporía estética constituye el argumento de fondo de otros lugares típicamente borgeanos: Un poeta que sueña a otro poeta, y ambos justifican a un tercero (“El sueño de Coleridge”); un escritor menor que alcanza la inmortalidad traduciendo y recreando a un autor exótico (Fitzgerald sobre Kheyyam); un sujeto que realiza un acto que repercute en otro, sólo porque un tercero respalda al primero, ya sea para restarle consistencia o sumarle irrealidad (Las ruinas circulares, El milagro secreto, “Ajedrez”), etc. El vínculo Carriego-Borges es, en última instancia, tan irreal como el vínculo entre Borges y el suburbio, pero la escritura es el lugar, el único *topos* posible en que esta confluencia tiene posibilidades de prosperar y aun de

¹¹⁷ Borges, Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 28

¹¹⁸ Borges, Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 31

justificarse. Para que la homología sea perfecta, Borges ha optado por reducir a Carriego a unas cuantas memorias y a unos pocos rasgos de estilo, unos felices, otros más desafortunados. Sobre estos rasgos se sobreponen otros, los del Borges lector; la serie de lugares que identificamos, en principio, con la escritura de Carriego, entra en roce combustible con la serie de lugares que identifica, según confesión propia, al mismo Borges. Así, una firma temática de estilo (costureras, organitos, esquinas, ciegos, lunas) se intersecta con otra (patios, zaguanes, atardeceres, clamores lejanos de guitarras, milongas), y ambas fundan, por confluencia, una figura otra, la de un triángulo en paralaje que delimita el suburbio escritural y la ciudad soñada. El tercer vértice de esta figura es el atrapado y desprevenido lector.

Unas páginas de 1936 (Historia de la eternidad), evidencian que Borges estaba enterado del fenómeno de la entropía, esto es, de la determinación de la segunda ley de la termodinámica, y que ya había sacado de ella graves consecuencias filosóficas. Esta degradación de los órdenes intencionales y precarios del hombre, frente a la tendencia a un desorden estabilizador de la naturaleza, informa y metaforiza numerosos pasajes de la obra borgeana. La cadena de mónadas que se transmiten, por débiles sinapsis, un destino recurrente, o una identidad que se degrada en otras varias -cuya perfecta figura sería Shakespeare- (“Everything and nothing”), se actualiza poéticamente como resonancia, influencia, lejana repercusión. Que esta resonancia tienda a la forma ternaria es solo un intento desesperado por atribuir una puntuación de orden allí donde no la hay (Kheyyam resonando en Fitzgerald y éste en Borges, ¿Cuántos, antes y después el uno del otro?) Quizás si la forma más concreta de la degradación sea la persistencia, a pesar de todo, de fragmentos de firma, mutilaciones de estilo, que dificultan aun más el rastreo de identidades y esencias. Así, Evaristo Carriego abuelo deviene en un resto de libro olvidado en “los turbios purgatorios de libros viejos de la calle Lavalle”¹¹⁹, así como el Borges padre resuena débilmente en la escritura del Borges hijo; la frontera del suburbio y sus actores devienen -se desgastan- en “viscosas rimas”; el mismo Carriego y su obra, que es mayoritariamente invisible (desdeñable) deviene en uno o dos poemas que habrán de conmover -pero no es seguro- a “muchas generaciones argentinas”. Lo mismo puede decirse de Carlos Argentino Danieri en la imaginación de Borges. La figura de la degradación, una serie abierta en la que pueden agregarse infinitos elementos, se identifica con una epifanía de identidad. Descubrir que yo no soy sólo eso, sino un otro que deviene vertiginosamente en otros, solipsistamente percibidos (Lovecraft), equivale a

¹¹⁹ Borges, Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 30

saberse personaje, máximo momento de extrañamiento y diferenciación. Se interroga Borges:

“¿Cómo se produjeron los hechos, cómo pudo ese pobre muchacho Carriego llegar a ser el que ahora será para siempre?” Y se responde: “Propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita, el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra.”¹²⁰

Con todo, la existencia misma dentro de la serie de la degradación es el rasgo que da valor a nuestra posición dentro del sistema; es el contexto de esta serie en donde surgen surgen epifanías de correspondencia y de vínculo, dispares en la superficie, pero secretamente motivadas, entre el yo, el otro, el suburbio, la ciudad y la eternidad:

“Un rasgido de laboriosa guitarra, la despereja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo [...] la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos, pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo [...] también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904”.¹²¹

Pensar que la eternidad y el universo también están en un polvoriento arrabal sureño, en un extremo de una ciudad latinoamericana criolla o mestiza, es un acto de descentramiento semejante al de las arbitrarias enciclopedias que Borges rastreaba o inventaba. De ahí su obsesión por los catálogos gratuitos, los atentados contra el desorden (el “idioma analítico” de John Wilkins) y, en general, todas las figuras abiertas que confluyen y se corresponden con desdichados individuos, mónadas sobrepasadas por el contexto, vertiginosamente resonantes, epifanías de pertenencia a ciudades o culturas ilusorias. Frente a condición tan desmesurada, el consuelo, el sello de seguridad activado por el Yo es la creencia casi fanática en el retorno, la esperanza de contemplar cara a cara, algún día, “los arquetipos y esplendores” (“Everness”), la posibilidad de recuperar un bien perdido, una memoria ajena o colectiva, con la violencia y fugacidad de alguien partido por el rayo. La rigurosa selección y revisión de los versos de Evaristo Carriego, por parte de Borges, es suficiente metáfora de esta dificultosa recuperación, casi arqueológica, no menos irreal y

¹²⁰ Borges, Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 125-6

¹²¹ Borges, Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 126.

fantasmagórica que el sujeto seleccionador, nombrado Jorge Luis Borges, pero que también podría haber sido otro, como Ulises fue Nadie, realiza sobre la materia libresca y el recuerdo de una ciudad que ya no existe.

Como conclusión de esta sección, podríamos afirmar que la reconstrucción de un Palermo virtual a través del recuerdo borroso o antojadizo de un poeta menor, es un gesto desafiante por parte del joven Borges. Vincular al barrio y al suburbio con la eternidad, es todavía más provocativo. Asumir que el alma del suburbio ha sido revelada en momentos de prosaicas caminatas resulta, en fin, una aseveración difícil de asumir sin pensar que el escritor está jugando a la filosofía del baratijo. Pero eso es, precisamente, el resultado del ensayo de Borges: letras de tango, inscripciones en corralones, letreros de carros, fragmentos de rimas y bibliografías descartables: Una modalidad completamente nueva de aproximarse al discurso de la ciudad, y de exhibir el vínculo propio con el espacio histórico, estético y biográfico. Como afirma Amelia Barili:

“Más que acerca de Carriego, esa supuesta biografía es acerca de cómo fue el barrio en que Borges pasó su niñez (autobiografía), o acerca de cómo hubiera sido lindo que fuera (mitologización). Para el momento en que escribe Evaristo Carriego, ese poeta también pertenecía al pasado y era pasivo de mitologización.”¹²²

La necesidad de mitologizar en el contexto de la urbe es una necesidad cada vez más apremiante para las generaciones que ven cómo la modernización trae una destrucción y re-edificación cada vez más acelerada de los espacios que definen el habitar en el dominio propio. En Latinoamérica, así como en Europa y Estados Unidos, la acumulación del pasado, lo obsoleto, lo desfasado y lo *demodé* es cada vez más vertiginosa y más dependiente del vaciado y llenado que la cultura de masas haga del inconsciente social. La cultura del *update* y del *upgrade*, el *ethos* del *reset* y de la memoria RAM, condenan al sujeto biografemático a escribir sus memorias con un alcance que va disminuyendo en proporción a la rapidez con que pueden actualizarse los archivos. La escritura de Borges, en relación a ese Buenos Aires ya pasado (pero no tan antiguo), es tanto un acto de rescate como de supervivencia. De manera semejante a la historia del tango, la prehistoria reciente de los suburbios y su etología debe competir con las mitologizaciones alternativas que la cultura metropolitana construye de manera “políticamente correcta”. Reconocer que el origen del

¹²² Barili, Amelia, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano. México, FCE, 1999, p. 97

tango es canalla, que Palermo, en sus inicios, fue una simple chácara, que el primer poeta de los suburbios es un mal poeta, y que la misma Buenos Aires es un sueño de unos cuantos que “durmieron extrañados”, es un acto de honestidad estética que Borges nos enseña, así como nos enseña, también, la melancolía y la anatomía de una pequeña, entrañable ciudad:

“Borges se inscribe a sí mismo como el observador en quien se continúa el pasado. Con ecos del idealismo de Berkeley, sugiere indirectamente que el pasado persiste porque él lo está observando. Mediante esta operación, el arrabal se convierte en lugar de compromiso entre la generalidad (la patria en su constante devenir) y la particularidad (el yo que la contempla y que al contemplarla la crea). En ese espacio donde el tiempo está como suspendido, se manifiesta el yo. El arrabal funciona como estructura ausente, como lugar atemporal donde se fabrica el yo.”¹²³

1.3 Eduardo Mallea: Historia de una pasión argentina.

¹²³ Barili, Amelia, op. Cit., p. 99

“Nada quedó sin ser glosado en esas páginas apresuradas, hecho o noción, verdad inconclusa o absurda, ley o ficción, desde el sistema ideal de Croce hasta las previsiones de Oswald Spengler...”

E. Mallea, Historia de una pasión argentina, p. 58

En Historia de una pasión argentina (1937), Eduardo Mallea desarrolla la noción del encuentro con la ciudad en el momento clave del aprendizaje de la consciencia de la “ciudad letrada”. La llegada del sujeto desde provincias (Bahía Blanca) a la metrópolis coincide con la adolescencia del sujeto biográfico y, como se verá después, con un punto decisivo en la historia social del país; una situación de emergencia nacional que implica, a escala macroscópica, la definición y cristalización de la identidad argentina.¹²⁴ La actitud de Mallea es característicamente unamunesca, es decir, agónica: la búsqueda de la identidad auténtica implica la lucha contra una falsa identidad, lucha dolorosa desde la precariedad y desde el entusiasmo ingenuo por la nueva Babilonia y sus atractivos (específicamente, el cine).

La ciudad metropolitana aparece como un asalto a los sentidos, como un despertar a una nueva sensualidad; la fascinación de la mirada se cierne sobre escaparates y mujeres, sobre el tráfico y los anocheceres. El sujeto participa plenamente de los actos cívicos, de la sensualidad reinante, y su preparación para la vida cotidiana es prefigurada por su (forzosa) práctica del boxeo, “the noble art of self-defense”. La ciudad es un escenario prodigioso que espera por ser cantado, narrado, transubstanciado; el proyecto vital del joven Mallea se resume en la frase: “Algún día esa ciudad leerá lo que yo escriba.”¹²⁵

¹²⁴ Historia de una pasión argentina nace, como su autor lo repite una y otra vez, de una profunda angustia por el destino de la Argentina. Mallea se desespera al ver a un país sin rumbo o bien que ha equivocado el rumbo de su destino al no profundizar sus raíces espirituales y culturales. Como señala en el prefacio: “Contra ese desaliento me alzo, toco la piel de mi tierra, su temperatura, estoy al acecho de los movimientos mínimos de su conciencia, examino sus gestos, sus reflejos, sus propensiones...” (Prefacio, p. 15). Esta es, fundamentalmente, una clave hermenéutica para entender su mensaje. No es una fría reflexión especulativa y filosófica, sino una “pasión hecha palabra”. Cf. Alberto Fernando Roldán, “Eduardo Mallea y su visión del nuevo hombre argentino. Antropología de Historia de una pasión argentina.” En: <http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/mallea/roldan.htm>

¹²⁵ Mallea, Eduardo, Historia de una pasión argentina. Bs. As., Ediciones Anaconda, s/f., p. 48

Resulta interesante observar cómo el proyecto de Mallea es semejante al de Roberto Arlt en sus Aguafuertes porteñas. Ejercer la ciudadanía es dirigirse a la ciudad como un receptor en el nivel de la opinión pública; es entrar en contacto con el hombre de la calle, aquel que se informa leyendo tabloides y escribiendo a las redacciones de los diarios. Pero, a diferencia de Arlt, Mallea siente que el hombre de la ciudad aún está “en barbecho”, aún no ha alcanzado la plenitud que le permita tomar consciencia de su ser urbano, argentino y latinoamericano. El discurso de Mallea se dirige a un hombre “invisible”, parte integrante de la Argentina “invisible”; tanto al uno como a la otra hay que buscarlo en las avenidas, en los cafés, en los suburbios de la “ciudad junto al río inmóvil”. En este sentido, como lo señala José Luis Romero en el prólogo correspondiente, Historia de una pasión argentina es texto metódico, propedéutico; señala un objeto por buscar y un método de búsqueda que solo ha de cumplirse en la urbe.

En esta búsqueda, uno de los resultados preliminares consiste en el descubrimiento de la radical soledad del hombre urbano. Con Mallea, ingresa al ensayo hispanoamericano la reflexión sobre la “muchedumbre solitaria” (David Riesman). Desde las primeras páginas, hay en este ensayo una muy intuitiva comprensión de que el placer sensorio, sobre-estimulante, que provee la ciudad, fuente de hedonismo fácil y pródigo, redundante en el autismo e insensibilidad final de los urbanitas. En la ciudad de los medios masivos, la comunicación entre individuos aparece fuertemente deteriorada. La ciudad se manifiesta como el lugar de la soledad ambiental, del espacio enorme donde nadie se encuentra con nadie, pero que atrae por su misma espaciosidad; a la manera del narrador dickensiano de los Sketches by Boz, que Mallea cita explícitamente, el sujeto descubre el placer del vagabundeo sin rumbo por las calles, circuito alternativo al del recorrido exhaustivo por los centros de cultura –Ateneos, charlas, conferencias-. Significativamente, el autor cita a Rimbaud (“Errando por las calles de Charleroi”) como un referente literario clave: Su callejear está esencialmente emparentado con la línea geneológica del flâneur que viene desde Baudelaire y pasa por Borges, Roberto Arlt y Salvador Novo.

“No necesitaba hacerme, a lo largo de los paseos cotidianos por las calles de la ciudad, preguntas trágicas; yo mismo era esas preguntas [...] ¿Qué eres en mí, humanidad; qué eres en mí, tierra; qué eres en mí, nación [...]? Y yo mismo me veía, al volver hacia el anochecer, solitario, por las calles que forman el extremo laberinto en el norte de la ciudad, lento habitante de esa *extraña ociosidad*...”¹²⁶

¹²⁶ Mallea, Eduardo, Historia de una pasión argentina. Bs. As., Ediciones Anaconda, s/f., p. 66

Al igual que Dickens, Mallea descubre que sólo el error sistemático resulta productivo para la crítica de la ciudad. Y el resultado o conclusión de esta crítica es una proposición que no hubiera desagradado a Mumford o a Spengler: definida la ciudad como un “poblado desierto”¹²⁷, Mallea plantea el concepto de la desproporción entre espacio y cuerpo como la característica esencial de la ciudad metropolitana. Siendo la ciudad una creación humana, es creación imperfecta porque sume al hombre en el terror al abismo; al habitar en la ciudad con la consciencia “vigilante” de Spengler, se cae en la aporía de Pascal, quien, en sus Pensamientos, define al hombre como un punto que no se puede equilibrar, inestable, entre lo ínfimo y lo infinito:

“He querido llevar a la novela ese terror incomparable para el cual no existe ninguna luz salvadora fuera de la que encendemos en nuestra propia aflicción de hombres errantes y amantes [...] solitarios paseantes de la urbe.”¹²⁸

Al igual que en la narrativa de los costumbristas, la caminata azarosa, el error, es el principio físico que estimula la meditación y el sentimiento de hallazgo inminente que mantiene en suspenso al narrador. Pero también es la fuente del riesgo que experimenta el sujeto frente a la posibilidad de perderse o caer en las trampas que le pone la ciudad. El mero circular, el moverse a través del cuerpo de la metrópoli, es un acto que genera angustia y autoconsciencia:

“Las calles me atraían con si goce circulante, luego me atraía la miseria del gusto que deja el goce, el taciturno resabio [...] Mi error era atormentado como el de un aventurero entre los barrotes de una cárcel.”¹²⁹

La empresa del habitar se asimila, entonces, a una búsqueda épico-novelesca por un centro de proporción y contacto con el otro: el hombre argentino invisible. En todo su esplendor, aparece aquí un eco de la gran dicotomía agustiniana: lo que se busca es la ciudad invisible, oculta en su propia cotidianidad, en calles, cafés y restaurantes, por oposición a la ciudad visible y pre-visible:

“Necesitaba buscar mi Argentina... en su verdadera vida, en su drama, en su conflicto y no en la prosperidad exterior volcada en la metrópolis, en el fárrago

¹²⁷ Mallea, Eduardo, Historia de una pasión argentina. Bs. As., Ediciones Anaconda, s/f., p. 73

¹²⁸ Mallea, Eduardo, op. Cit. P. 73

¹²⁹ Mallea, Eduardo, op. Cit. P. 77

cotidiano y en la confusión general de todas sus felices improvisaciones. Pero ¿Por dónde empezar?.”¹³⁰

Esta búsqueda épica novelesca está condenada al fracaso, pues la desconexión entre cotidianidad y metafísica del habitar se hace patente con metáforas que vinculan el habitar del otro con lo abismal, lo impenetrable y trascendente: “Mi lucha con la ballena blanca de la urbe fue cruel”.¹³¹ Que Mallea cite aquí la novela de Herman Melville es aún más significativo, pues Moby Dick se inicia con el sentimiento de insatisfacción profunda de Ismael hacia la ciudad, con su desprecio hacia la gente de tierra y sus afanes, y con su escape definitivo hacia el mar como única posibilidad de salvación. Por otro lado, la inquisición de Mallea sobre la ciudad vincula al origen y destino de la nacionalidad con una visión de mundo trágica, es decir, contradictoria. La búsqueda de la felicidad, la prosperidad y la riqueza negadas en otras partes del mundo, son aportadas por el elemento inmigrante. El substrato nativo, la tradición, aquella “mónada nacional”, ha quedado aplastada por la aparición de un sujeto urbano superficial, pragmático y funcional, “la persona que ha substituído un vivir por un representar”. El encuentro entre el inmigrante y la Argentina profunda no se ha producido; la fusión final de identidades ha quedado suspendida:

“Erigidos gracias a su explicable influencia en las expresiones más destacadas de los grandes centros universitarios, políticos, industriales y fabriles del país, ellos eran la matriz llamada a plasmar al recién llegado, a conformarlo... La sucesión racial, ética y política de nuestro pueblo estaba, por decirlo así, librada a sus manos.”¹³²

En palabras de Alberto Fernando Roldán:

“Mallea parece ponderar el crisol de razas que se da en el suelo argentino y, particularmente en Buenos Aires. Porque -dice- se trata de una “sangre sin resistencias, sin potencia de selección, de rechazo” [...] Dice que de dos millones de almas que caminaban por las calles porteñas, había dos grupos muy compactos y fuertes, los que tenían “sus raíces en nuestra tierra” y “los que llegaban desde los más remotos suelos.” Había un nexo entre ellos, un eje que los unía y era la misma ambición de poder y de dinero. Mallea alude al aluvión

¹³⁰ Mallea, Eduardo, op. Cit. P. 77

¹³¹ Mallea, Eduardo, op. Cit. p. 82.

¹³² Mallea, Eduardo, op. Cit. P. 90

inmigratorio que experimentó la Argentina y describe a los llegados de ultramar “con sus cabezas rubias”, aspecto que parece indicar su aceptación –consciente o inconsciente– de las ideas de Alberdi y Sarmiento que pugnaban por la inmigración europea, especialmente anglosajona, para transformar a la Argentina en un país de avanzada, siguiendo el modelo de Inglaterra, Suiza o los Estados Unidos. Con todo, el énfasis de Mallea no está explícitamente planteado en esos aspectos. Sino que, más bien, está puesto en lo que define como: “El encuentro de esas legiones recién llegadas no se producía con la Argentina profunda, sino con la Argentina visible. [...] Su contacto se producía con esos hombres que representaban a la Argentina”. Esa tendencia a la representación y no a lo esencial y real de la vida humana, es acentuada en su crítica al describir a los hombres que, subordinados absolutamente a la prosperidad personal, eran sólo apariencia. “No vida, apariencia; no salud, gozo, progreso, sino apariencia de salud, apariencia de gozo, apariencia de progreso. No humanidad, sino apariencia de humanidad”.¹³³

Destacamos, a partir de esta larga cita, la idea de que la identidad de la sociedad argentina (y, por extensión, latinoamericana) depende de la fusión de distintos elementos raciales y culturales cuyo lugar privilegiado de mixtura debería ser la Gran Ciudad. Al fallar la estructura organizacional de la ciudad en este sentido, al recibir “superficialmente” a los inmigrantes, al realizarse solamente un mestizaje a nivel de la representación (o sea, del discurso), el proyecto nacional imaginado por Mallea resulta amenazado. El ensayista abraza en este punto la dicotomía que supone un nivel distinto, más profundo, en que los procesos existenciales y culturales se desarrollan de manera más auténtica. Surge, así, la noción de una (Ciudad) Argentina “invisible” que se ha de descubrir y representar, proceso inquisitivo que supone un trabajo de autognosis por parte del enunciante y de purificación del lenguaje que se va a emplear en la recreación de dicha dimensión invisible de la realidad.

Finalmente, en la sección X del ensayo, Mallea desarrolla otra dicotomía que reaparece en sus cuentos y novelas, a saber, la imagen de la ciudad como una llanura de piedra frente a la llanura del agua del río y el mar. Esta llanura se reconstruye día a día, es cambiante; su contemplación es una etapa purgativa necesaria para adentrarse a un conocimiento profundo de su legalidad. La imagen del sujeto encumbrado en un alto edificio, contemplando la ciudad, es

¹³³ Alberto Fernando Roldán, “Eduardo Mallea y su visión del nuevo hombre argentino. Antropología de Historia de una pasión argentina.” En: <http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/mallea/roldan.htm>

una constante en el imaginario urbano y refuerza la noción de vigilia en espera de una iluminación, característica de los personajes de “La ciudad junto al río inmóvil” (Solves). A catorce pisos de altura (!), la iluminación que acomete a Mallea es que para poseer y comprender a la ciudad, debe salir, desterrarse y volver a ella luego de un peregrinar de aprendizaje por las ciudades auténticas y mensuradas, es decir, europeas: Amsterdam, Bruselas, Mariakerke, Brujas, Roma, París. Allí, toma contacto con la ciudad humanizada por la proporción que otorga el arte hecho historia de piedra y con la unidad de la cultura occidental. En comparación, Argentina aparece como falta de historia, aislada e indeterminada. La buena voluntad y la esperanza de Mallea auguran un inminente despertar a la identidad de Buenos Aires y del país, pero sólo después de la colectivización de la propia, solitaria crisis del sujeto autorial. La gran amenaza para esta utopía es la consolidación de un modo de ser inauténtico en la sociedad urbana argentina, que Mallea relaciona con el “representar” (hoy diríamos: con el “consumir”). Según Alberto Fernando Roldán:

“A partir de las ideas platónicas podría entenderse ese “dualismo” que forma el eje central de su propuesta: dos hombres, dos humanidades, dos biotipos espirituales: el hombre exterior, que vive de lo efímero, que busca sólo el progreso material “contante y sonante” y el del interior. Aunque esa tipología dual no es absoluta y puede darse tanto en el interior del país como en la gran metrópoli, Buenos Aires, en general Mallea identifica al hombre exterior como la gran ciudad y al hombre interior precisamente en el campo y las aldeas de la amplia geografía argentina.”¹³⁴

1.4. Ezequiel Martínez Estrada: La cabeza de Goliath. Radiografía de la Pampa.

La capital federal ha sido siempre provincia, ciudad y nación. La desproporcionada grandeza es la desproporcionada pequeñez de lo otro.

¹³⁴ Alberto Fernando Roldán, “Eduardo Mallea y su visión del nuevo hombre argentino. Antropología de Historia de una pasión argentina.” En: <http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/mallea/roldan.htm>

Martínez Estrada, Radiografía de la Pampa (1940).

Radiografía de la Pampa (1933) y La Cabeza de Goliat (1940) de Ezequiel Martínez Estrada, son dos ensayos fundacionales que, junto con los de Borges y Eduardo Mallea, constituyen profundas reflexiones sobre el ser nacional argentino, su origen y destino. Sus premisas, métodos y conclusiones se proyectan iluminadoramente sobre la realidad continental latinoamericana. Nuevamente, la preocupación por la identidad nacional, la solución de las dicotomías fundamentales, la crítica del habitar urbano y la crisis de la intelectualidad que lo habita se hacen presentes y ponen en marcha un aparato discursivo que funda y recicla poderosas imágenes tópicas relativas a la legalidad de la gran metrópolis.

Radiografía de la Pampa es un intento de explicar el devenir del país en función de una serie de factores históricos, geográficos, humanos, políticos, arquitectónicos y etológicos. La ciudad ocupa, en este largo ensayo, una posición especial. Es el punto de arribo de los inmigrantes; el símbolo del triunfo geopolítico de la capital sobre las provincias; una concreción en cemento de las determinaciones geológicas de la pampa:

“Ciudad amplia y chata [...] pampa de casas bajas [...] Superficie es la misma ciudad, que carece de tercera dimensión: la que en este orden de cosas, como en las legumbres la raíz vertical, crea el arraigo profundo del hombre en la ciudad. Una ciudad no es tal hasta que existen los ciudadanos como unidad. Urbis y Civitas. Un banco coralino de casas no es una ciudad [...] Por eso Buenos Aires tiene la estructura de la pampa; [es como] la llanura sobre la que va superponiéndose como la arena y el *loess* otra llanura; y después otra”¹³⁵

Este carácter de ciudad superficial, sin adensamiento temporal, sin profundidad estereoscópica, lo encuentra el autor en la estructura de la cuadrícula callejera:

“Monotonía simétrica [...] Son calles para ver a lo lejos, hasta el horizonte, para otear peligros, no para ver frentes, arquitecturas, rostros. Por esas infinitas calles rectas, por esas canaletas, el campo desemboca en las ciudades [...] hasta

¹³⁵ Martínez Estrada, Ezequiel, Radiografía de la Pampa. Edición crítica. Leo Pollman, Coordinador. Barcelona, Editorial Universitaria, Colección Archivos, 1997, pp. 146 y 150. “Loess” significa: “Limo muy fino, sin estratificaciones ni fósiles.” (Larousse, ed. 1977)

que todas se vierten en el Atlántico, siguiendo el movimiento de los ríos y los rieles.”¹³⁶

La ciudad es el espacio en que el costo de la tierra, enajenado en propiedad que genera renta y alquiler, convierte al hombre en un esclavo del trabajo asalariado para asumir los costos del habitar urbano. El habitar en la casa urbana es un acto de enclaustramiento y auto-segregación, que tiende a desintegrar la sociabilidad. La metrópolis termina siendo *urbs*, agrupación inorgánica, y no *civitas*, es decir, asociación orgánica de casas y establecimientos que alberguen la ciudadanía. El aislamiento del sujeto, que Mallea había descubierto y definido como un rasgo esencial del hombre metropolitano, se refleja hasta en los lugares y servicios más cotidianos, por ejemplo, el ómnibus:

“Símbolo del aislamiento del individuo es el ómnibus, donde la contigüidad y la compañía no significan nada; símbolo de la vivienda incomunicada es la casa de departamentos. Cada departamento es una familia, y todos juntos, mucho menos que una familia [...] Cada cual ha de contar consigo mismo; la proximidad del vecino carece de sentido social, y el mutuo respeto que consiste en ignorar la vida privada se convierte en la indiferencia más cruel.”¹³⁷

En la sección “Las caras y los cosméticos” de Radiografía de la Pampa, Martínez Estrada retoma la tópica dicotomía de *apariencia* versus *realidad*. En este caso, la belleza de la ciudad se somete a un examen que desvela su ser mera apariencia engañosa, su estar desvinculada del proceso histórico, por demás, incompleto, del país:

“Buenos Aires puede parecer una ciudad hermosa al que la contempla como mole alzada rápidamente y en la soledad [...] Tiene cierto interés para el que llega de fuera, si no la imaginaba posible, interés que desaparece tan pronto como se admite que puede existir y ser como la vemos. [...] Buenos Aires es una ciudad sin secretos, sin vísceras ni glándulas, sin repliegues profundos ni caries. Todo lo que es, está a la vista, y una vez conocida por fuera, deja de interesar. Carece de ayer y no tiene forma verdadera [...] Hoy posee esa belleza de los cuerpos juveniles, en que los miembros han tomado su tamaño definitivo, si bien aún no han terminado de adquirir la función total, la forma que empuja la piel desde dentro, la reciedumbre de la madurez. Los defectos pueden muy bien atribuirse a rebaba de fábrica. Pero, esta ciudad sin duda grandiosa y

¹³⁶ Martínez Estrada, Ezequiel, Radiografía de la Pampa. Edición crítica. Leo Pollman, Coordinador. Barcelona, Editorial Universitaria, Colección Archivos, 1997, p. 147

¹³⁷ Martínez Estrada, Ezequiel, Op. Cit., p. 148.

habitada, ¿tiene que ver con el lugar en que fue hecha, con la Nación a la que pertenece, como París con cada una de las demás ciudades francesas, como Berlín, Londres, Amsterdam y hasta Moscú con las suyas?"¹³⁸

El autor sigue discutiendo la idea de la belleza de la ciudad como integración y distribución de partes que obedezcan a un proyecto interno, un *télos*, que en el caso de Buenos Aires, no existe o no se ha cumplido:

“Es hermosa porque ha surgido venciendo enormes dificultades, las peores debidas al trazado, al área, a la ubicación y al habitante. Es hermosa porque precisamente contra todas esas dificultades encarna una voluntad más poderosa que la voluntad de edificarla y poblarla; porque es una afirmación sin réplica en un paisaje que conspira contra todo lo elevado. Valdrá como una aspiración, cualesquiera que sean sus fallas. En primer término, adolece de los defectos de la improvisación; y son, por supuesto, aquellos más difíciles de ver por los que están asimismo improvisados. Todo lo que vemos que mañana no podrá seguir en pie o con la complexión que hoy tiene, repugna e indigna, porque se ve que hubo un derroche superlativo de fuerza allí donde se pudo hacer con menos, y una voluntad autónoma allí donde debió producirse ajustada al todo. La maravillosa aspiración está llena de grietas. Junto a trozos concluidos, otros bosquejados o apenas empezados a bosquejarse; dentro de los trozos concluidos los hay provisionales o sin terminar, y otras partes incompletas que es imposible concluir [...] Son las impresiones digitales, la marca de fábrica de la incapacidad y lo que diferencia una obra en que toda la ciudad ha colaborado, de otra que se hizo a sus espaldas. Para el que ve Buenos Aires como ciudad y no como esfuerzo, es fea. No ha sido concebida con belleza y hasta el derroche en que se tira el costo del embellecimiento global, todo lo que costaría, es fealdad y ostentación de *parvenú* provinciano. La belleza, ante todo, no puede colocarse en distintos lugares de la ciudad, en los postizos que son sus diagonales tardías, sus monumentos y sus paseos; también la pobreza puede ser hermosa en una ciudad donde hasta la ruina dice de la vida, de las formas de la existencia y no de la fábrica apresurada. A lo largo de una cuadra los diferentes edificios hablan distintos idiomas de tiempo, de épocas económicas, de modas, y permiten ver, como en sus estratos la tierra, los cataclismos que han sufrido. Únicamente que esa diversidad perpetúa lo precario, lo fortuito, lo que va variando y ya pasó, y no lo que se eterniza al amparo de las catástrofes en la seguridad de lo que no se ensaya ni se yerra.”¹³⁹

¹³⁸ Martínez Estrada, op. Cit., p. 148-9

¹³⁹ Martínez Estrada, op. Cit., p. 151

En esta larga cita, el autor realiza una fuerte crítica a la planificación inorgánica de la ciudad. Su belleza (que, ciertamente, la tiene) no surge de una estructuración inteligente, sino de una voluntad intuitiva que genera ruinas modernas y estructuras arquitectónicas sin historia. Resulta ser clave la observación sobre el carácter individualista de las reformas urbanas: La ciudad es transformada por unos cuantos proyectos que se han hecho de espaldas a la ciudadanía. La belleza (arquitectónica, simbólica) está ubicada o repartida de acuerdo con criterios elitistas o estrictamente funcionales. La ciudad superficial, toda ella actualidad, ha perdido la profundización que genera la conservación de sus cascos antiguos, sus ruinas cronotópicas. El sentido de lo acumulativo, inherente a la cultura y a la tradición (que, sin duda, aún poseen las ciudades europeas) ha cedido frente a la lógica de lo precario, lo fortuito, lo provisional. En otras palabras, Martínez Estrada ya está describiendo una ciudad moderna que se dirige a completar el ideal de la megalópolis occidental. Ciudad sin memoria, lugar del continuo derrumbar y edificar que sirve al capital y sus especulaciones, nunca a los habitantes que pensaron y heredaron la ciudad. Terreno de lo provisional, el ciclo vital de la metrópolis es breve; la mezcla y coexistencia de estilos y funciones diversos, lejos de realizar el ideal del “estilo de no tener estilo”, del cual habla Alejo Carpentier, produce el efecto de un pastiche urbanístico, inconcluso, feble y falible:

“Los materiales envejecen pronto, los estilos pasan de moda y el transeúnte dura más que los edificios para verlos apuntalados o demolidos. Cada edificio es la forma de cemento que toma la táctica de adquirir su costo, de haber vencido donde es tan fácil vencer. Como los edificios, son independientes los estilos que muy pronto desentonan del gusto general, o de las facilidades con que unas actividades se cotizan mejor que otras en el mercado del triunfo y la derrota. Envejecen en sus ornamentos, en sus adornos y comisas, antes que en su mampostería. Las casas de Buenos Aires, aunque relativamente nuevas, tienen el rostro marchito; son ensayos, casas provisorias para ocupar el terreno y darle valor. No son las casas del Buenos Aires que quedará, sino la de este que pasa.”¹⁴⁰

Al igual que Mallea, Martínez Estrada compara las casas de Buenos Aires con las edificaciones europeas. La comparación es desfavorable para la metrópolis latinoamericana, en la medida en que adolece de falta de historia, estabilidad, eternidad. En términos de Spengler, Buenos Aires no es historia petrificada; aún es proyecto inconcluso (en la sección III de Radiografía de la

¹⁴⁰ Martínez Estrada, Op. Cit., p. 150.

Pampa hay una alusión explícita a Spengler en el capítulo titulado “El alma de la ciudad”):

“Ni la fortuna de los propietarios, ni la confianza en el porvenir, ni el amor a la construcción del arquitecto, las han hecho para durar indefinidamente. Una ciudad como Florencia, en que están en pie mansiones alzadas hace quinientos años, es una ciudad honrada; pero la feria portátil de los gitanos es la estafa y la fuga. París y Berlín, aunque perezcan tan pronto como Nueva York, la ciudad construida para treinta años, tienen un sello de eternidad. El gusto del arquitecto, la norma edilicia, la práctica del constructor, la orientación de las actividades que hicieron rico al dueño, la mirada del que pasea, el cuidado del artesano, etc., le dan ese signo de perennidad, de estabilidad, de conformidad de cada casa con la urbe, de cada edificio con el conjunto, de cada familia con su hogar. En lo que quiere perdurar hay la alegría de lo que quiere seguir siendo; en lo que debe perecer, la tristeza de lo fugaz. *Sólo la alegría quiere eternidad*”.

Habiendo hecho la Radiografía de la Pampa, era inevitable que Martínez Estrada escribiera La Cabeza de Goliat. Su ensayo puede contextualizarse como una respuesta al debate ya tradicional de centralismo *versus* provincialismo, pero es evidente que el autor no está cuestionando la funcionalidad económica de la ciudad, sino su esencia misma. Esta esencia se revela en el análisis microfísico, en la microscopía, en lo que se refiere a la lectura de unidades de sentido mínimas, más que a grandes síntesis de la etología urbana. Este tipo de lectura discreta, que no habría desagradado a Barthes, ya se encuentra en los análisis de la casa, el cabaret, el tango y los barrios que Martínez Estrada realiza en Radiografía de la Pampa. También Guillermo de Torre ha señalado este camino: la búsqueda del misterio o del alma de la ciudad se justifica estéticamente como búsqueda de la revelación que ya pre-existe en la intuición del artista, y que al ciudadano común, embotado por la comunicación de masas y la rutina, le está negada.¹⁴¹

Según Pedro Orgambide:

“La Cabeza de Goliat puede verse, como quería su autor, como si fuera un *film*, una película con distintas secuencias, "tomas" y ángulos que muestran el funcionamiento interior de una ciudad. Pero lo que más importa es reconocer que debajo de esas apariencias, como un río subterráneo, fluye el tiempo, que

¹⁴¹ De Torre, Guillermo, “Galerías de Buenos Aires”. En: Claves de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, pp. 141-147.

hay distintas ciudades en la ciudad, que sobreviven la aldea y la colonia, el baldío y la pampa entre los primeros rascacielos.”¹⁴²

Martínez Estrada usa abundantemente metáforas naturalistas y biológicas para referir la naturaleza de la ciudad y su devenir. Al igual que en la poesía de Girondo, la organicidad del objeto implica su devenir inexorable como degradación y muerte final, acompañada de un descenso a su materialidad elemental. Ciudad, sociedad urbana y mujer, representante ésta última de la energía de procreación que la urbanidad empieza a desnaturalizar y apagar, según Spengler, son realidades vivas en un nivel básico de irritabilidad, necesidad de proliferar y prevalecer. El crecimiento de la ciudad, a expensas de la fertilidad y de la sexualidad original, necesita ciclos de *stasis* y división semejantes al de una célula o de un complicado organismo multicelular. Llamándola *mole viva*, Martínez Estrada hace notar su aceleramiento vectorial, el *ethos* del torbellino y del cambio, rastreado por Berman, como una especie de taquicardia, síntoma de enfermedad y no de laboriosidad: la producción de la ciudad es autófaga, se devora a sí misma y sus habitantes.

Para Martínez Estrada, la ciudad conjura ese anhelo de espaciosidad e infinito que plantea la pampa, anhelo observado por Borges en las orillas, incorporándolo al movimiento circular y “en banda” de los procesos del transporte y desplazamiento de masas. Despojada así de sentido, incluso del romántico sentido de la errabundez, la ciudad alberga verdaderos “jinetes desmontados” que desafían a las máquinas con sus movimientos de cuchillero, haciendo gala de reflejos ágiles que ahora tienen un valor de sobrevivencia básico y no de estética del valor o de valentía épica.

La ciudad aparece dominada por el cronotopo del rendimiento económico; el día de trabajo es una unidad de producción, no personal ni existencial; es una parte del ciclo o biorritmo de la metrópolis que ingiere y digiere, día a día, su cuota de recursos y materias primas para entregar los servicios que la hacen deseable y habitable. El movimiento auto-determinado de las unidades humanas que la habitan se convierte en proceso mecánico regulado por horarios, semáforos, carteleros y calendarios de actividades, temporadas de gasto y de consumo centradas en ciclos macro-económicos dictados por los poderes económicos y no por los ciudadanos, transformados, como dice García Canclini, en consumidores de la ciudad. Los ciclos de día y noche, ya trastocados en la ciudad industrial descrita por Dickens, han alterado el paisaje

¹⁴² Orgambide, Pedro, Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina Moral. Montevideo, Ameghino Editora, 1997, p. 129

interior del hombre, su apertura hacia la noche, lo desconocido y lo indeterminado del camino (Heidegger). La rutina del viajar por la ciudad termina en el enclaustramiento (en el mejor de los casos, su ser domiciliado [Giannini]), defensa contra la agresión de las células hostiles que han realizado la convivencia de parasitar de la ciudad y guardar momentos de descanso para seguir trabajando al día siguiente, si ya no en las grandes líneas de producción, sí en los espacios más concentrados de los multicentros de servicios.

Resulta notable la lectura fenomenológica que Estrada hace del “subte”, lugar que por su recurrencia y funcionamiento impersonal, homogeneiza al sujeto de acuerdo a la puntualidad de los procesos de producción. Curiosamente, la desautomatización del “subte” como cronotopo surrealista se la debemos a uno de los más urbanos escritores contemporáneos, quien hace vivir a uno de sus personajes una verdadera iluminación trascendente en el subte (El perseguidor, Julio Cortázar). Aquí entendemos que Estrada está tratando de abordar aquellas formas intersíquicas de que hablaban Simmel y Spengler, y que permiten hablar de un hombre urbano porque es habitado por la ciudad y no porque él la habite, que es recorrido por la ciudad, pero que él no recorre; formas que surgen como una identidad segunda que sólo el percibir desautomatizante del narrador-etólogo puede percibir. La cabeza de Goliat vuelve, en este sentido, a la matriz narrativa del costumbrismo, que aproxima la caminata con la especulación etológica y la escritura. En palabras de Pedro Orgambide:

“Uno de sus capítulos [de La cabeza de Goliat] [propone que] el ritmo está dado por el andar, el caminar de quien observa. ‘Buenos Aires ha avanzado borrando sus pasos’ [...] y Martínez Estrada se propone desandar el camino, caminarla otra vez (del presente al pasado), redescubrirla [...]. Huellas, pasos perdidos, objetos, casas, costumbres. No sólo se propone pensarlas, sino sentirlas. En lo físico. ‘La ciudad atrofia los sentidos: acorta y enturbia la vista, encallece el pie, embrutece el oído...¿Quién huele la ciudad?’. En pocos libros Martínez Estrada escribe con el cuerpo; en éste sí. El lector percibe ese andar, ver, oler la ciudad, mientras asiste a la primera y a la segunda fundación de Buenos Aires o concurre a la cancha de fútbol y oye las voces de los vendedores ambulantes o de un locutor de radio. Este acortamiento de las distancias con el sujeto observado, ese cuerpo a cuerpo con la ciudad hostil (y amada también) define su escritura.”¹⁴³

¹⁴³ Orgambide, Pedro, Op. Cit., pp. 129-30

A través de la caminata por la ciudad, y obedeciendo a motivaciones biografemáticas profundas¹⁴⁴, el narrador de La cabeza de Goliath descubre los “espacios-otros” que desvelan la realidad infernal y sufriente de Buenos Aires. Especialmente, el capítulo dedicado a los hospitales de la ciudad actualiza el tópico del descenso al Infierno:

“Pocas veces he concurrido a los hospitales, porque no tengo, como algunos convecinos, necesidad de condolerme ante el cuadro de las desgracias ajenas. Sé que hay quienes experimentan la necesidad de visitar a cuantos conocidos están internados en casas de salud, hospitales, manicomios, con lo que les llevan el consuelo de la amistad persistente y se traen una tribulación por el mal que han visto que padecen. Desconocidos, en una situación semejante, con un camisón uniforme, acostados en las camas o en el suelo, cada cual conservaba los hábitos de sus jornadas de trabajo. El albañil, el guardatren, el pequeño comerciante, el empleado: el oficio era en ellos una fatalidad inherente al cuerpo entero, y las enfermedades que padecían, sus rostros, sus maneras de descansar y sus oficios, formaban el síndrome de sus personas en unidad de mucha sencillez. Todos ellos estaban señalados por la muerte, llevados de otros hospitales para estudio, como casos curiosos; allí estaban en una sala inmensa que en realidad era una antesala no mayor que la cama en que yacían. A plazo más o menos largo dejarían de padecer, curados para siempre de sus males, de sus rostros y de sus oficios. A veces entraba un nuevo ser en una cama, como si se hubiera metamorfoseado de viejo en joven, de moreno en rubio, o pasara de la adolescencia a la decrepitud. Había cambiado súbitamente como si se tratara de un sueño o de un truco cinematográfico. Pero eso impresiona en tanto no se ha llegado a la comprensión profunda de lo que significa un hospital. Un hospital es una pesadilla como un idilio de amor es un sueño.”¹⁴⁵

Observemos cómo el hospital reproduce las condiciones de enajenación de la metrópolis en su propio habitar. Al interior de esta ciudadela, el sujeto persiste en su reducción física y funcional, sirviendo a la medicina como “caso raro” después de servir a la urbe como fuerza de trabajo. La realidad infernal de los hospitales reside en que ellos no tienen, literalmente, límites; alimentados constantemente por todos los gremios y sus correspondientes enfermedades profesionales, se asemejan a un escenario cinematográfico que nunca está vacío,

¹⁴⁴ “El autor cuenta que durante cinco meses, todos los días, visitó a un amigo enfermo, internado en un hospital. No habla de él (se trata de Horacio Quiroga) sino de otros.” Orgambide, Pedro, Op. Cit., p. 132.

¹⁴⁵ Martínez Estrada, La cabeza de Goliath, citado en: Orgambide, Pedro, Op. Cit., pp. 132-33

sino que, por el contrario, actualiza constantemente a sus actores. Oportunamente apunta Orgambide:

“Martínez Estrada, que en la década siguiente sería uno de esos enfermos, ya adelantaba allí, en La cabeza de Goliath, la imagen del infierno promiscuo. Una constante de su narrativa, como veremos reiteradamente [...].”¹⁴⁶

Concluimos este breve análisis suscribiendo la opinión de Pedro Orgambide, quien comprende la persistencia del ideologema de la decadencia esencial de la sociabilidad, que representa el habitar urbano, en la obra ensayística de Martínez Estrada. Las imágenes duras de la degradación, propias del naturalismo literario, son solidarias con la comprensión de que todos los males del *ethos* urbano provienen del predominio del mercantilismo, de la “fiebre de oro” insaciable que se instala definitivamente, en las grandes ciudades, con la modernización de principios del siglo XX:

“La Ciudad como gran conventillo y, finalmente, el país entero como burdel, despojado de ética, sumido en la barbarie, casa de trata, comercio, aguantadero donde el hombre vive sin concierto y sin ley.”¹⁴⁷

1.5. Néstor García Canclini: Consumidores y ciudadanos.

“Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia [...] Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia.”

J. E. Pacheco, Las batallas en el desierto (1981).

¹⁴⁶ Orgambide, Pedro, Op. Cit., p. 132.

¹⁴⁷ Orgambide, Pedro, Op. Cit., p. 133.

La reflexión sociológica equivalente a la etapa urbana de la Megalópolis, con los acentos característicos de la multiculturalidad latinoamericana, alcanza en este trabajo de García Canclini (1995) una formalización de valor a la vez estético e ideológico. Primero, porque su autor intenta reconciliar (según mi interpretación) la categoría del habitar, fácilmente elevable al rango de esencia ideal, con el nuevo *ethos* del siglo XX, a saber, la sociedad de consumo. Y lo hace proponiendo una estética de la Megalópolis (la discontinuidad del fragmento integrada por el "videoclip") y una ética (el consumo como acto de intervención ciudadana) que, en sus aspectos principales, representa un punto de no retorno hacia la ciudad metropolitana y una gran interrogante sobre la legalidad urbana del futuro. Los valores asociados con esta ética hacen demasiadas concesiones al lenguaje de la economía capitalista, pero sugieren un camino fructífero para la interpretación del impacto de la globalización en las sociedades de nuestro continente. En la medida en que el ciudadano, proyecto de habitante urbano correspondiente a la etapa de los estados nacionales y de la metrópolis centralizadora, ya no sostiene (no puede sostener) una relación mediatizada con el Estado a través de instituciones como Ateneos intelectuales, sindicatos o partidos políticos, esta relación se desplaza a las nuevas interfaces sociales que son los lugares de consumo y entretención masivos, los espacios ganados por las minorías culturales y esa especie de limbo o cuarta dimensión que es la cultura de la virtualidad, es decir, Internet y otras redes menores. Lo mismo vale para el intelectual: dado que la ciudad letrada ha sido dispersada en el nuevo paisaje urbano de las con-urbaciones y sus correspondientes fusiones de empresas, llevada al límite de la sobrevivencia en las universidades que aún dependen del Estado y redefinida, no como una consciencia de proyecto nacional sino de identidades corporativas emergentes, el intelectual revierte esas posibilidades irredentas en el ejercicio de una lectura crítico-cultural que circula por los mismos conductos de la sociedad virtual, o sea, como apostilla a un discurso jamás alcanzado del todo, jamás concluso. Consideremos algunas ideas que Canclini plantea en la Introducción de Consumidores y Ciudadanos:

"Siempre el ejercicio de la ciudadanía estuvo asociado a la capacidad de apropiarse de los bienes y a los modos de usarlos, pero se suponía que esas diferencias estaban niveladas por la igualdad en derechos abstractos que se concretaban al votar, al sentirse representado por un partido político o un sindicato. Junto con la descomposición de la política y el descreimiento en sus instituciones, otros modos de participación ganan fuerza. Hombres y mujeres perciben que muchas de las preguntas propias de los ciudadanos -a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses- se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios

masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos.”¹⁴⁸

Las preguntas típicas del ciudadano se revierten, inevitablemente, en las interrogantes típicas del hombre moderno. La forma abierta de respuesta que sugería la novela, aquí se proyecta hacia un gran vacío. La muy estructuralista oposición entre lo público y lo privado anda rondando en el argumento de Canclini, para sugerir que nos encontramos frente a un nuevo escenario urbano de descomposición que, al parecer, nunca funcionó plenamente y que está siendo reemplazado por una consciencia consumidora que interactúa con la ciudad de maneras diversas y creativas. Sin embargo, habría que preguntarse si la redefinición de lo público frente a lo privado sirve más a la ciudad letrada o a ese Estado que busca borrarse a sí mismo haciéndose parte del espectáculo de los medios masivos.

“Si la tecnoburocratización de las decisiones y la uniformidad internacional impuesta por los neoliberales en la economía reducen lo que está sujeto a debate en la orientación de las sociedades, pareciera que éstas se planifican desde instancias globales inalcanzables y que lo único accesible son los bienes y mensajes que llegan a nuestra propia casa y usamos *como nos parece*.”¹⁴⁹

Un balance muy lúcido del aporte de García Canclini lo hemos encontrado en la siguiente comunicación de Rafael Iglesia:

“La historia de los siglos XIX y XX nos muestra cómo mercado y democracia se han reafirmado mutuamente, a pesar de que son términos contradictorios. El mercado funciona sobre la base del egoísmo, mientras que la democracia no sólo respeta la voluntad de las mayorías, sino que los que más tienen, más aportan para sostener la educación, la salud y la seguridad de todos. Sin embargo, la aparición de nuevos modelos económicos ha desdibujado las fronteras entre mercado y bienes colectivos y amenaza realizar cambios profundos en todos los órdenes. Un síntoma de estas transformaciones aparece ya en las actuales estructuras urbanas, donde los espacios públicos pasan al ámbito privado. Ya no sólo vemos emprendimientos particulares en estos espacios, sino que además la calle y componentes esenciales en la estructura del espacio público de una ciudad se “privatizan” con la aparición de nuevas formas de agrupamiento. Por otra parte, el ciudadano, que es el que da origen a la ciudad y no a la inversa, comienza a desdibujarse. Las criaturas urbanas modifican sus conductas y se

¹⁴⁸ García Canclini, Consumidores y ciudadanos. México, Grijalbo, 1995, p.13

¹⁴⁹ García Canclini, Consumidores y ciudadanos. México, Grijalbo, 1995, p.13

recluyen buscando nuevas formas de agruparse intramuros con sus iguales, con la intención de conseguir homogeneidad económica-social, sin respetar la vieja fórmula (obtener seguridad dándola) sino apelando a las trincheras.”¹⁵⁰

La desaparición de ese sujeto civil, solitario e individualista, que recorre las calles de su ciudad planteando interrogantes incómodas para el sistema, con abierto uso de la ironía y abundante interpelación al otro (ciudadano igual que él, lector y habitante), a la manera de Arlt, Mallea y Martínez Estrada, es compensada por la aparición de otra modalidad de sujeto, marginal y en crisis, que resuelve sus conflictos de identidad incorporándose a las “tribus” locales que florecen merced a la desintegración de la ciudad y sus espacios de socialización. Este sujeto, que funda su identidad en la pertenencia a la “calle”, a la “esquina” o al “barrio”, representa una respuesta aparentemente anárquica y corrosiva frente a la ciudad, pero, en el fondo, no hace sino reproducir la lógica de división, parcelación y fragmentación que el Capitalismo induce en los actores sociales, quienes, al escoger una identidad dentro de las muchas ofertas de consumo social, cumplen la fantasía de “personalizar” sus prácticas al vestir una camiseta, pintar un muro o “bajar” un “ringtone” para sus teléfonos móviles. Por supuesto que la sociedad de consumo “tolera” estas identidades grupales, marginales, secesionistas, e incluso les entrega fundamentos ideológicos y epistemológicos a través de las academias integradas al sistema: Ser marginal, ser tribu, ser alternativo, es otra forma de consumir a la ciudad, es otra forma de ejercer la democracia.

Un planteamiento distinto y complementario al que realiza Canclini lo encontramos en una ponencia del antropólogo chileno Andrés Recassens:

“En las últimas dos décadas, los conceptos "ligados" de ciudad, ciudadano y ciudadanía han estado ocupando la atención de cada vez más disciplinas sociales, entre ellas la antropología social, instalándose en la encrucijada de los enfoques urbano y político de ésta. Y una de las proposiciones que cruza estos conceptos es la de una distribución tripartita de lo social: sociedad civil, sociedad política y Mercado, lo que se da comúnmente como algo evidente, y que lleva a pensar en una distribución tripartita del poder, con un sentido de equidad, de democracia cumplida, todo lo cual no parece ser tan evidente.”¹⁵¹

¹⁵⁰ Iglesia, Rafael, En: <http://www.rafaeliglesia.com.ar/projects%5Ctextos%5Ctexto2-NF.htm>

¹⁵¹ Andrés Recassens, “Ciudad, Ciudadano y Ciudadanía”. Simposio Antropología Urbana. Los Desafíos de la Antropología: Sociedad Moderna, Globalización y Diferencia. En: http://csociales.uchile.cl/personales/arecasens/Ciudadano_y_Sociedad

En esta cita de Recassens, se cuestiona la hipótesis misma de García Canclini, a saber, la evidencia de la sociedad de consumo como única base para la organización de las agrupaciones humanas como estructuras políticas. Asimismo, la identificación entre habitar urbano y consumo de las estructuras urbanas como “servicios” puede y debe cuestionarse desde esta perspectiva, en la medida en que una antropología urbana no debería limitarse a estudiar el impacto del Mercado en el habitar ciudadano, sino que debería ser capaz de proponer, identificar y describir las distintas opciones de habitar, organizar y sostener una ciudad más allá o más acá de los condicionamientos del mundo contemporáneo, tecno-democrático y mercantilista. Para profundizar en esta línea crítica, retomemos las consideraciones de Rafael Iglesia:

“Si entendemos que la ciudad es la gente y que la urbe es la piedra donde ésta habita, si aceptamos que los individuos se han agrupado de acuerdo a sus modos de producción y que desde la Revolución Industrial la ciudad es el lugar donde mejor se cumplen sus expectativas, si acordamos en que una ciudad está bien cuando su gente lo está, no cuando su forma urbana es homogénea, no dudaremos en afirmar que las cosas cambiaron considerablemente. La pregunta finisecular que se impone en estos tiempos acerca de cómo será la ciudad del siglo XXI no parece admitir una respuesta demasiado optimista. En todo caso, habría que ponerse a pensar si la pregunta que deberíamos formularnos no sería: ¿Habría ciudad el siglo que viene? ¿Seguirá siendo ésta la forma de agruparse de los hombres en una era que augura mutaciones tecnológicas insospechadas? Si la mirada económica-política es la que determina la división de clases, estas relaciones de producción inéditas hasta hoy distribuirán al hombre espacialmente en compartimentos estancos, disgregando la sociedad hasta convertirla en una suma de comunidades sin relación entre sus partes. Tendremos mercados comunes antes que naciones, comunidades antes que sociedades, consumidores y excluidos, antes que ciudadanos. Desaparecido este, (el ciudadano) la ciudad no tiene sentido. En síntesis: esta transformación de los modos de producción ocasionada por las nuevas tecnologías, implicará cambios profundos en los contextos de interpretación simbólica y una total redistribución de los espacios geográficos, políticos, sociales, económicos.

_civil.doc. Las ideas centrales de este artículo fueron expuestas en el 4° Congreso Chileno de Antropología, noviembre de 2001.

Distintas fronteras, otras organizaciones, otra cultura, ya no otro mundo, otra cosa.”¹⁵²

La transformación radical *ad portas* que las sociedades urbanas enfrentan, no sólo implica una radicalización del modelo económico vigente y su devenir histórico, sino que, más aún, nos confronta con el último estadio social de desaparición del ciudadano, la ciudad y el habitar urbano. La alternativa de que surga “otro mundo, otra cosa” de este proceso es una frontera que la literatura ya ha señalado y trascendido. La literatura de Piglia y Aridjis nos enfrenta con la posibilidad de que la escisión entre sociedad y poder, entre ciudad y urbanita, entre consciencia y discurso sea tan grande, que la función estética del lenguaje se revierta sobre visiones críptico-apocalípticas de una ciudad que sólo existe en las mismas consciencias que la conciben. Estas consciencias, desarraigadas y desposeídas del habitar original, fuente de estabilidad del ser, viven, a su vez, una crisis de des-realización que las lleva a comprender su propia precariedad y la necesidad urgente de trascendencia. Semejante visión sólo puede ser conjurada con vislumbres de una ciudad prometida, Utopía, Jerusalén Celestial: cualquier cosa, menos la megalópolis de la economía de mercado, la necrópolis futura. Sigue argumentando Rafael Iglesia:

“La defensa de la ciudad no como estructura funcional sino como hecho cultural, es la defensa de la sociedad, de la cultura urbana, de su heterogeneidad, de la convivencia y aceptación de lo diferente. Lo que se defiende es la igualdad, la fraternidad y todos esos principios que iniciaron la aventura que nos convirtió en ciudadanos, porque lo que hoy está en juego es nada menos que esto.”

Ciertamente, tanto Iglesia como García Canclini tienen conciencia de la etapa liminar en que nos encontramos, como sociedad urbana occidental y latinoamericana. Para uno, es un momento de urgentes definiciones; para el otro, aún existe la posibilidad de transformaciones paulatinas desde dentro del sistema. Sin embargo, para los autores literarios que examinamos, el límite concreto y existencial de la crisis del habitar ya ha sido cruzado, y no precisamente hacia la mejor de las direcciones. La modernización de las ciudades latinoamericanas, realizada como simple imitación de los modelos centrales, ha destruído esencialmente todos los vínculos de las sociedades criollas con sus fuentes ancestrales. Este es el impacto de la modernización

¹⁵² Iglesia, Rafael, En: <http://www.rafaeliglesia.com.ar/projects%5Ctextos%5Ctexto2-NF.htm>

urbana que los escritores latinoamericanos encajan de la mejor manera desde principios del siglo XX. Asimismo, la incorporación del devenir histórico hispanoamericano en el gran ciclo de decadencia de Occidente, ha vaciado de sentido nuestra propia cronotopía continental, generando lapsus, asincronías y desplazamientos temporales que abundan en la literatura de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa y Osvaldo Soriano, entre otros. La recurrencia a los discursos proféticos, las imágenes infernales y laberínticas de la ciudad, las metáforas de la urbe como cuerpo enfermo y del lenguaje como vehículo degradado (que abundan en la poesía de Enrique Lihn y Gonzalo Millán), apuntan hacia una desestabilización del equilibrio, siempre precario, entre ser y habitar “como hombres aquí en la tierra” (Heidegger). La irrupción de una nueva modalidad de entender la comunicación social e intersubjetiva, esto es, la comunicación virtual, junto con la consolidación de la sociedad de masas (sociedad del espectáculo), no hace sino agravar esta crisis. La mayoría de los escritores analizados en el presente trabajo, asumen, como respuesta a esta crisis, la defensa de valores y contenidos ideológicos que, comparados con el discurso predominante de la Post-modernidad, representan un retorno a una imagen pre-moderna de mundo que replantea la Modernización como “barbarización”.¹⁵³ En palabras de Rafael Iglesia:

“[...]precisamente la necesidad de esta defensa es lo que nos exige reflexionar sobre las mutaciones que están ocurriendo. Si no logramos construir una filosofía política que contenga el nuevo modelo, nos encontraremos frente a la amenaza barbarizadora de nuestro propio perfeccionamiento tecnológico y sin proponérselo, estamos yendo hacia nuestra propia emboscada. Leía recientemente un trabajo de economía, donde Adam Smith, el padre del capitalismo, expresaba su repudio a los monopolios, no por las distorsiones que pueden ocasionar en los mercados, sino porque reimplanta un modo medieval que permite discriminar. Y si vemos, como yo lo veo, que, un *country*, un barrio cerrado, es un monopolio de bienestar, de seguridad, que no solo provoca distorsiones en lo urbano sino que permite discriminar, con lo cual se reimplanta una práctica feudal (*sic*). En estos tiempos, hay una inversión de los agrupamientos humanos; la periferia ahora es tomada por estos asentamientos, y la degradada periferia se trasladara al centro o se apiñará en los límites de

¹⁵³ Sobre los conceptos, sumamente amplios, de “Modernización” y “Tiempos Modernos”, dejo invitado al lector curioso a que consulte la obra de Paul Johnson El nacimiento del mundo moderno. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.

estos campos de concentración del bienestar, como los mendigos alrededor de los templos.”¹⁵⁴

Hasta cierto punto, García Canclini reconoce la radicalidad de las transformaciones socio-culturales en el seno de las grandes ciudades al buscar una nueva definición de sociabilidad, pero en el seno del esquema economicista vigente:

“Para vincular el consumo con la ciudadanía, y a ésta con aquél, hay que desconstruir las concepciones que encuentran los comportamientos de los consumidores predominantemente irracionales y las que sólo ven a los ciudadanos actuando en función de la racionalidad de los principios ideológicos. En efecto, se suele imaginar al consumo como lugar de lo suntuario y superfluo, donde los impulsos primarios de los sujetos podrían ordenarse con estudios de mercado y tácticas publicitarias. Por otra parte, se reduce la ciudadanía a una cuestión política, y se cree que la gente vota y actúa respecto de las cuestiones públicas sólo por sus convicciones individuales y por la manera en que razona en los debates de ideas. Esta separación persiste aun en los últimos textos de un autor tan lúcido como Jurgen Habermas, cuando realiza la autocrítica a su viejo libro sobre el espacio público buscando "nuevos dispositivos institucionales adecuados para oponerse a la clientelización del ciudadano”.¹⁵⁵

La cuestión de la ciudadanía asociada con la vida en las grandes ciudades, en un escenario dominado por un sistema político económico básicamente monopólico y manipulador, se concreta en la aparición de un nuevo *ethos* post-moderno. Las democracias contemporáneas, que se benefician día a día de la espectacularización del debate y la práctica política, han resuelto por fin la problemática de los brotes revolucionarios despolitizando el debate con el recurso a la simplificación argumentativa, y dividiendo a sus gobernados en grupos socioeconómicos enajenados entre sí, extremadamente dependientes de las bancas privadas y su oferta de fácil endeudamiento, y seducidos cotidianamente por el nuevo *panem et circenses* de la cultura de masas. García Canclini define en parte este nuevo *ethos* lamentable y alienante:

“No sé si la fórmula "americanización" (sería más preciso hablar de norteamericanización) es adecuada, pero no encuentro otra mejor. Conviene

¹⁵⁴ Iglesia, Rafael, En: <http://www.rafael Iglesia.com.ar/projects%5Ctextos%5Ctexto2-NF.htm>

¹⁵⁵ García Canclini, op. Cit. P. 34

aclarar desde ahora que no me refiero sólo a la hegemonía de los capitales y empresas de origen estadounidense, sin duda un factor clave para que la globalización se estreche hasta confundirse con la exportación a todo el planeta del cine, la televisión y el estilo de comida de un solo país. Los cambios en la oferta y en los gustos de los espectadores que analizamos indican que el control económico de EU va asociado al auge de ciertos rasgos estéticos y culturales que no son exclusivos de ese país, pero encuentran en él un representante ejemplar: el predominio de la acción espectacular sobre formas más reflexivas e íntimas de narración, la fascinación por un presente sin memoria y la reducción de las diferencias entre sociedades a una multiculturalidad estandarizada donde los conflictos, cuando son admitidos, se "resuelven" con maneras demasiado occidentales y pragmáticas."¹⁵⁶

Es precisamente esta "americanización" de la cultura la que repercute en la modernización de las ciudades latinoamericanas, y que encontramos, dramáticamente representada, en una obra como Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco. La aparición de las grandes tiendas como concepto de cadena comercial, las super-carreteras, los "malls" y "shoppings", la decadencia de los centros históricos y la destrucción de los edificios antiguos, así como la imposición de todo un calendario de días festivos que altera o desmerece las fiestas nacionales, la propaganda ubicua, son sólo índices visibles de una transformación urbana en la que la "ciudad letrada" tiene cada vez menos incidencia y capacidad de decisión. De manera explícita, García Canclini reconoce el desdibujamiento de los elementos populares y nacionales, ya de por sí mal delineados y mal avenidos con los proyectos de modernización impulsados "desde arriba". Frente a semejante, sistemática catástrofe, sólo la heterotopía de la memoria (en el caso de la *nouvelle* de Pacheco, la memoria del protagonista, Carlitos) puede representar una forma de rescate o salvación, a menudo extremadamente débil o impotente frente a la construcción mediática y cotidiana de la ciudad contemporánea.

Por otro lado, uno de los pasajes más celebrados de Consumidores y ciudadanos, precisamente aquel en que el ensayista se representa a sí mismo como narrador de la ciudad, constituye una representación estética de una nueva faceta del *ethos* urbano en la fase post-moderna del crecimiento de nuestras sociedades:

"Por eso tres millones de automovilistas preferimos subir al coche, arriesgarnos a los embotellamientos y ver si podemos encontrar en él un refugio

¹⁵⁶ García Canclini, Consumidores y ciudadanos. México, Grijalbo, 1995, p.51

momentáneo. Ni bien entro al Periférico, el tránsito parece ajustarse a las cuerdas del concierto de Telemann que me acompaña, los Dodge y Chevrolet que cambian de carril para rebasarme son la irrupción de las trompetas y los saxos, el Mercedes que ahora nos pasa a todos entra como un oboe, suave, casi imperceptible. Justo cuando comienza el segundo movimiento, siempre adagio o andante en los barrocos, el tránsito se hace más lento porque nos acercamos al trébol donde se suman los que llegan del Viaducto. Es un movimiento de muchos cambios, de tercera a segunda, de las cuerdas al piano, a las cuerdas, mientras los coches se van deteniendo y el tránsito somnoliento impide llegar, juntos, al allegro final.

Los coches se detienen. Cambio de estación. Busco ese otro barroco contemporáneo, el vértigo del rock, que no pretende conducir a ninguna parte: sintoniza mejor con las vías rápidas que se embotellan y el furor de los cláxones, con los autos trabados por manifestaciones de protesta, con el desorden de los cruces sin semáforos por el corte de luz. "Difícil es caminar/ en un extraño lugar/ en donde el hombre se ve/ como un gran circo en acción" .. "Gran circo en esta ciudad/ un alto, un siga, un alto" canta el grupo Maldita Vecindad.

Como en los videoclips, andar por la ciudad es mezclar músicas y relatos diversos en la intimidad del auto y con los ruidos externos. Seguir la alternancia de iglesias del siglo XVII con edificios del XIX y de todas las décadas del XX, interrumpida por gigantescos carteles publicitarios donde se aglomeran los cuerpos fingidos de las modelos, los modelos de nuevos coches y las computadoras recién importadas. Todo es denso y fragmentario. Como en los videos, se ha hecho la ciudad saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden. Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse al ritmo y gozar las visiones efímeras."¹⁵⁷

El sujeto urbano, perteneciente a la ciudad letrada de las universidades y Centros de Estudio, maneja un carro en medio de un tráfico congestionado, separado del mundo y blindado contra el arruinamiento por la tecnología de su vehículo, interactuando con el espacio a través de la música envasada y sofisticados mecanismos de reproducción, realizando aquellos "micro-movimientos" señalados por Senneth, que regulan armónicamente las extensiones plásticas y acolchonadas de su cuerpo. La sensación de participación del intelectual, la epifanía de inter-relación entre música barroca, cacofonía urbana y movimientos amortiguados de la carrocería, aflora en medio de su argumentativo ensayo como un oasis de escritura estetizante, subjetiva

¹⁵⁷ García Canclini, op. Cit., p. 117

pero auto-legitimada, en la medida en que todo el cuadro no es sino la narración de una forma privilegiada de consumo de la ciudad, desde una consciencia que se sabe capaz de establecer (aún) relaciones sorprendentes entre el mundo de la cultura y el mundo cotidiano, entre el cuerpo y el espíritu, entre el sistema sensorio común y las interfaces mecánicas, electro-mecánicas y digitales que la técnica interpone entre el sujeto y la ciudad. Este famoso “poema” en prosa del crítico mexicano representa una buena apología de la acomodación del sujeto a las condiciones, cada vez más mediatizadas, dispuestas por la sociedad de consumo para la realización del habitar urbano. Un sentimiento de excitación o plenitud, generado artificialmente por la concurrencia de estímulos técnico-periféricos, rodea al ciudadano y lo preserva de (al mismo tiempo que lo prepara para) los super-estímulos más chocantes de la vida en la megalópolis, a la manera de una barrera ambiental, un contexto de condicionamientos que opera con la profunda sabiduría de las campañas publicitarias. La ciudad que rodea al carro de García Canclini es real en la medida en que funciona como contexto de la realidad virtual generada al interior de la cabina, enfrente de los tableros de comando y los *displays* de controles del disco compacto y la radio; el hallazgo de la escritura del académico mexicano, este artículo costumbrista del “chofer atrapado en un taco carretero” consiste en (y adquiere valor por) el hecho mismo de que es un acto de consumo creativo, una adaptación, en suma, del consumidor a la lógica hedonista y segmentadora de la Gran Ciudad. La unión del concierto barroco, el rock y la autopista (licitada, sin duda) es un acto creativo del consumidor urbano, quien usa “como quiere” las infraestructuras viales y las posibilidades técnicas de la sociedad de la información, siempre de acuerdo a sus posibilidades materiales y sus luces intelectuales. Resulta significativo que García Canclini ignore, en este punto, la realidad excluyente, segregacionista y embrutecedora de la locomoción urbana, el drama cotidiano de millones de personas que languidecen y se consumen en carreteras y autopistas, en camino a sus trabajos o de regreso a sus casas, y que tienen “cero” posibilidades de escuchar ese concierto barroco en los altoparlantes de sus mentes. Tampoco se puede ignorar la faceta sub-consciente, fetichista y autodestructiva que representa el automóvil, como extensión del cuerpo y principal interfaz del ciudadano con el entorno urbano. En relación este punto, dejo la palabra al autor inglés James Ballard:

“El matrimonio de la razón y la pesadilla que dominó el siglo XX ha engendrado un mundo cada vez más ambiguo. Los espectros de siniestras tecnologías y los sueños que el dinero puede comprar se mueven en un paisaje de comunicaciones. El armamento tecnológico y los anuncios de bebidas gaseosas coexisten en un dominio de luces enceguecedoras gobernado por la

publicidad y los pseudo acontecimientos, la ciencia y la pornografía. Los leitmotives (sic) gemelos de este siglo, el sexo y la paranoia, presiden nuestras existencias. El júbilo de McLuhan frente a los mosaicos de información ultrarrápida no basta para que olvidemos el profundo pesimismo de Freud en El malestar en la cultura. El voyeurismo, la insatisfacción, la puerilidad de nuestros sueños y aspiraciones, todas estas enfermedades de la psique han culminado ahora en la víctima más aterradora de nuestra época: la muerte del afecto.”¹⁵⁸

El párrafo analizado de García Canclini contiene la degradación de la hipótesis de una ciudad diversa y gozosamente heterogénea en su participación democrática dentro de la sociedad del consumo “inteligente”. La fragmentariedad y la contigüidad de símbolos y retazos de discurso que pueblan la urbe se constituye sobre la base de un “saqueo” (ya estamos muy lejos de la pintoresca mezcla del “estilo de no tener estilo” de que habla Alejo Carpentier); la participación del sujeto intelectual en la megalópolis implica una acomodación “al ritmo” de las producciones caóticas generadas por los grandes consorcios comunicacionales y por los artistas independientes o de minorías. Sólo resta aspirar a un “goce” fragmentario que reproduce, en su autonomía, la división y proliferación incesante del deseo que genera la economía de mercado. Hay que reconocer que esa ciudad en que se respeten las diversidades, se satisfagan las múltiples necesidades de muy diferentes sectores sociales y culturales, manteniendo la ilusión de transversalidad y equidad, y reconociendo o estimulando las plurales identidades de otros tantos grupos o sectores, esa ciudad se encuentra muy lejos. García Canclini reconoce, aquí y en otros puntos de su texto, que sólo en la narración (literaria o no) de la ciudad se puede señalar (no alcanzar) esta nueva utopía social:

“Narrar es saber que ya no es posible la experiencia del orden que esperaba establecer el flâneur al pasear por la urbe a principios de siglo. Ahora la ciudad es un video-clip: montaje efervescente de imágenes discontinuas.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ballard, J. G., Crash. Traducción de Francisco Abelenda. Tercera reimpresión de la primera edición (1979), Barcelona, Minotauro, 1996, p. 7

¹⁵⁹ García Canclini, op. Cit., p. 116

3. La imagen de la ciudad en la narrativa hispanoamericana contemporánea.

3.1 Agustín Yáñez: Ojerosa y pintada.

Ojerosa y pintada (1959), la notable novela de Agustín Yáñez, cuyo título alude al poema de Ramón López Velarde, Suave Patria,¹⁶⁰ es un coral de voces con una unidad de lugar (el asiento trasero del taxi), una unidad de tiempo (aproximadamente un día) y una unidad de acción (el viaje por las calles de Ciudad de México). Escrita a mediados de siglo, representa muy bien la visión de esa ciudad en trámite de convertirse en una de las más grandes del mundo, que es vista a través de los ojos acostumbrados del tachero y de la extrañada perspectiva del provinciano que viene a “conquistarla” como un nuevo Cortés. Sus tres partes “Cuesta arriba”, “Parteaguas” y “Cuesta abajo”, sugieren un

¹⁶⁰ Este famoso poema de López Velarde está escrito en el momento preciso en que la estética modernista y de la escritura poética sublime, se enfrentan al cambio en la morfología de la ciudad histórica, un cambio que impacta la apreciación estética de su conjunto y que obliga al poeta a buscar formas alternativas de expresión, tonos y actitudes híbridos en su decir. Frente a la subjetividad estetizante y privada, la enunciación poética dirigida hacia la ciudad implica una exposición social, un levantar la voz que asume la natural impostación de un cantante; el género próximo del mundo representado es un “gajo” de la epopeya, con lo que se quiere dar a entender que cantar sobre la ciudad es, en actitud y temática, un acto que exige la ampliación del registro del poeta. El objeto del poema es claramente la “patria”, tal vez no en el sentido de *heimat* heideggeriano, sino más próximo al proyecto nacionalista progresista de las repúblicas hispanoamericanas. El despliegue pictórico del poema -ya degradado del todo en La leyenda de los Soles de Aridjis- es similar, por lo menos en intención, al ensayo de Salvador Novo, Nueva Grandeza Mexicana. La patria es representada en términos de la retórica clásica (“olas civiles”), en su paisaje natural, la selva y la ciudad, abarcando las producciones naturales y la belleza femenina. Adjetivaciones modernistas -menciones al oro, a los palacios- comienzan a mezclarse con expresiones dispersas, aquí y allá, que relativizan esta visión estetizante: La patria es “mestiza”, está “mutilada”; posee veneros de petróleo escriturados por el “diablo”, se viste con “abalorios”; el sujeto patrio, expuesto al “vicio”, posee un “alma” que es “equilibrista chuparrosa”. Hay en la patria un “barro que suena a plata”; la miseria es sonora (evidente) y la hora actual (el presente histórico) posee un “vientre de coco” (¿da susto?). En el centro de este paisaje está la ciudad capital, dominada por el tiempo rápido de la aceleración metropolitana: (“cada hora vuela en carretela”) y por la inautenticidad de la vida incesante, sugerida en el famoso verso que da nombre a la novela de Agustín Yáñez (“ojerosa y pintada”). La provincia, siempre a la sombra de la capital, también cuenta el tiempo en el tono menor sugerido por las campanadas que “caen como centavos”. La inmensidad del paisaje es el desafío a la modernización.

ciclo orgánico y vital de ascenso, meseta y descenso, pero también apuntan a la consideración del ciclo urbano de la locomoción y el transporte, la “subida” y la “bajada” del taxista por las principales arterias (metáfora corporal) de la ciudad. Asimismo (y de manera inevitable) sugieren la dialéctica de vida y muerte que representan el alumbramiento y el funeral, en los que el conductor toma parte activa. El incidente central, la alocución del viejito parlero que se dedica a observar los albañales de la ciudad, representa el momento reflexivo y, por así decirlo, la aparición del punto de vista ideológico que se proyectará como una imagen a la vez apocalíptica y escatológica del devenir de la ciudad. El hecho de que la novela empiece en la madrugada de un día y termine en la alborada del día siguiente, plantea una insistencia fraseológica y metafórica en el madrugar como legalidad de conocimiento del sujeto frente a la ciudad. Pues “madrugar” no es sólo levantarse más temprano, sino también anticiparse, vivir en la previsión de lo que será, adelantándose a las contingencias que pueden destruir o amenazar al sujeto en su lucha cotidiana por la subsistencia. Madrugar a la ciudad es no entregarse por completo a ella, subjetivizándola de manera radical, sino enfrentarla como reto fenomenológico, barrera existencial para la realización del sujeto, como límite que hay que traspasar y re-limitar constantemente.

Pero no nos adelantemos; establezcamos, en primer lugar, los rasgos metropolitanos de la ciudad que Yáñez nos presenta, y, luego, veamos cómo la matriz de sentido de la Gran Ciudad se despliega en la novela, haciendo de ésta una representación perfecta del inestable equilibrio en que vive el sujeto metropolitano, así como de la limitada e imperfecta comprensión que el sujeto urbano tiene de la legalidad de su propia ciudad.

Primero, concentrémonos en el subtítulo de la obra, “La vida en la Ciudad de México”. ¿Qué significa aquí “vida”? ¿Por qué se restringe a Ciudad de México? Claramente, la intención del narrador es tratar de la vida en cuanto existencia cotidiana, rutina, hábito. Al mismo tiempo es vida en la medida en que se reconoce algo vital, lleno de potencias y procesos, en su discurrir: No estamos, aún, en la Necrópolis, en la ciudad mortífera que encontramos en La Leyenda de los Soles, de Aridjis. Por otro lado, la capital es ciudad ejemplar; en el sentido de ciudad cabeza, el atributo de la metrópolis es ser espejo, medida, modelo y síntoma de la vida en la nación. Por lo tanto, la novela nos hablará del ser mexicano a través del ser metropolitano: examen constante de la literatura y el ensayo de ese país.

La imagen del ser mexicano urbano ha de surgir de la experiencia teatral, la contemplación de la escena urbana y su diversidad que irrumpe en el reducido espacio de los asientos traseros del auto. Los sucesivos indicios en este sentido se van acumulando desde el principio, especialmente en el diálogo entre el periodista y el chofer:

“Y lo que oigo yo dentro de estas puertas, y lo que me toca ver en el espejo o adivinar. Las mismas gentes con distintas máscaras. Y no digo más por este chamaco.”¹⁶¹

La imagen de la máscara como indicio de una legalidad inauténtica sugiere el tópico del Gran Teatro del Mundo: apariencia versus realidad. Sin embargo, llama inmediatamente la atención el recurso a la reticencia. La verdadera legalidad no se puede decir, es demasiado cruda para un niño, aunque el chico lo desmienta enérgicamente, pues es un “chamaco” precoz:

“Pues yo también vivo en México [...], ya verá usted si también he visto, como dice mi mamacita, cosas grandes y maravillosas”.¹⁶²

Vivir en México supone ver cosas dignas de admiración (la admiración de Cortés ante Tenochtitlan), pero el espectáculo es, una y otra vez, de corrupción generalizada, arribismo, prostitución. Nuevamente, ello no puede ser dicho, debe ser suavizado o acallado por los medios de comunicación masivos:

“Mañana [...] no hay ninguna nota sensacional en la porquería diaria que es esta vida de México [...] verdaderos malabarismos tengo que hacer para que resulten publicables ciertos asuntos.”¹⁶³

Ahora entendemos que la realidad urbana no es comunicable porque es demasiado escatológica (“porquería”), y porque sería ir en contra de la función de los medios de comunicación el develarla; su compromiso es, explícitamente, con el entre-tenimiento y la desinformación (“un vodevil que hará reír a los lectores”¹⁶⁴) y no con la expresión de la cuantía y alcance de la decadencia. El periodista, hombre más cercano a los juegos de poder que el simple tachero, introduce por primera vez el tópico político-darwinista de la “struggle for life”:

¹⁶¹ Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 20.

¹⁶² Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997, Ibid.

¹⁶³ Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 19

¹⁶⁴ Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997, Ibid.

“Como quien dice, aquí es la lucha del lobo contra el lobo, usted también lo sabe, porque su oficio se presta para asomarse a esta cloaca de la ciudad, que es como vivir entre fieras...”¹⁶⁵

El lugar común de Hobbes (“Homo homini lupus”) sirve aquí para entregar el primer punto de vista negativo sobre la ciudad, que, de manera proléptica, se cierne sobre la sección de “Parteaguas”, un verdadero discurso sobre la cloaca urbana. Pero también, desde el principio, y, a través de la subjetividad del propio taxista, se complementa esta legalidad decadente con factores como la superstición, la pobreza y, sobre todo, el temor a la violencia.

La evaluación de algunos personajes arroja luces sobre lecturas predominantes del ser metropolitano. La desconfianza del afuerino y la maravilla del estudiante provinciano dicen relación con la magnitud de la ciudad, hervidero de gentes, y con la diversidad de público consumidor de bienes o servicios. El crecimiento desordenado e incontenible, junto con la anonimidad de la nueva arquitectura, son aportados por el aristócrata venido a menos y su familia. La anomia y vulgaridad de la plebe son sugeridas por el propio taxista, así como la crisis de velocidad en el desplazamiento, indicio de la trombosis crónica de la megalópolis, es sufrida en carne propia por el mismo conductor. Esta última característica ya apunta hacia el colapso de Ciudad de México presente y futura: contaminación acústica, atochamientos, carácter aversivo del centro de la ciudad. Por oposición, pero también por asimilación, el tiempo de la narración se acelera y se hace entrecortado, se condensa en palabras esenciales y azarosamente oídas. La idealización del pequeño pueblo ante la ciudad es aportado por el fuereño devoto de la Guadalupana. Todos estos factores, propios de una ciudad metropolitana, junto con la competencia demostrada por cada sujeto para adaptarse al medio y sobrevivir en él, nos llevan a considerar al sujeto urbano como una identidad en vías de consolidación, pero también próximo a su enajenación. Sobre todo, se destaca en las conversaciones oídas por el conductor la disolución de los vínculos y lazos sociales, la crisis de la vida familiar, las disputas generacionales, la hipocresía, el nepotismo y la compra de favores como realidades aceptadas e incluso exhibidas con desenfado. Frente a ello, las virtudes humildes del matrimonio pobre, la honradez del mismo chofer, las costumbres populares, aún apegadas a tradiciones coloniales, aparecen cual motivos de esperanza, en abierta competencia contra el peligro siempre omnipresente de la violencia, habitualmente dirigida contra la mujer. La situación insostenible del protagonista, quien se gana la vida en la calle, pero teme que sus hijos jueguen

¹⁶⁵ Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997, Ibid.

en la misma y lleguen a ser víctimas del tránsito, se agrava con el círculo vicioso del endeudamiento y del crédito rotatorio, que lo mantiene trabajando en un auto que nunca termina de ser propio. Un motivo de esperanza, quizás el único dentro de este mundo terrible, es el de la solidaridad que las personas que se conocen azorosamente pueden ir creando a la manera de una “cadena de favores”. En este sentido, el motivo de la “latida” del muchacho de Peralvillo adquiere una gran importancia, junto con la religiosidad y el recurso a la profecía casi mágica del niño “medio indio”; el mejoramiento en las ganancias para el taxista se corresponde con la creencia en un mundo que en realidad no es tan grande y amenazador, como la gran ciudad, sino, en realidad, pequeño y hecho a la medida de los más íntimos deseos de los necesitados:

“[...] y al cabo el mundo es chiquito y tenemos que encontrarnos”.¹⁶⁶

La homología entre la estructura de la novela y el movimiento del taxi por las arterias urbanas adquiere una unidad de sentido al considerar el ciclo rutinario del viaje. La rutina, en cuanto retorno de lo esperado, “regreso a lo consabido”¹⁶⁷, consiste en una “absorción de la trascendencia del futuro”¹⁶⁸ que cierra el devenir abierto de la existencia de los personajes en unidades menores que dependen, dada la enajenación del trabajo, de otras unidades formales distintas del tiempo biológico o trascendente. Así, el ciclo urbano de Ojerosa y pintada es el cambio de turno en la entrega del taxi, para el chofer; la hora de entrada y salida a clases, para los alumnos; la hora del traspase y la diversión, para los madrugadores, etc. Todas éstas, temporalidades que ignoran el funcionamiento esencial del tiempo subjetivo: dialéctica de memoria, esperanza y reflexión. Así, el ansia de trascender el encierro en el taxi, considerado como cárcel, el deseo de pasear, de caminar humanamente -es decir, al ritmo del vagabundeo y no de la ciudad y sus semáforos, sus “altos”-, son representaciones estéticas del habitar degradado del sujeto urbano y su necesidad de redención.

La subida y bajada del taxista se asimilan al embrionario proceso de mejoramiento del ruletero -las ganancias con los pasajeros le permitirán pagar su auto- y al ambiguo deterioro de este mejoramiento -el cansancio del chofer y su casi-accidente-. La aparición del anciano profeta en la sección “Partaguas”

¹⁶⁶ Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 23

¹⁶⁷ Giannini, Humberto, La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1987, p. 34

¹⁶⁸ Giannini, Humberto, La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1987, Ibid.

determina una toma de consciencia en el personaje, que no termina de completarse. A esta toma de consciencia, más valdría llamarla *desrealización*, en la medida en que se concreta como un principio de confusión de voces e identidades, de pérdida de entusiasmo y sentido en el quehacer cotidiano, de hastío y deseos de vagabundeo. Me siento tentado a identificar este estado psicológico con el *spleen*, lo *blasé* y (más actualmente) el *stress* del habitar urbano; habría que considerar, además, que esta desrealización coincide con un indicio de crecimiento y crisis de la subjetividad que es prácticamente infalible: la aparición espontánea de recuerdos aleatorios, condición asociada con la cercanía de un peligro, o de la muerte (tal como ocurre con el personaje del anciano enfermo de cáncer que se prepara estoicamente para su partida). Así, el devenir del conductor del taxi adquiere una importancia central en la novela, revelándose como personaje representativo que percibe y comprende la pequeñez y grandiosidad de la vida en Ciudad de México y su carácter dramático y ambiguo. Como bien dice Vicente Quirarte:

“[...] La breve novela urbana de Yáñez tiene el mérito de utilizar, mediante la figura deliberadamente borrada del conductor del taxi, el recurso literario del testigo callado: el oído del personaje es la caracola donde resuenan todas las voces de la urbe [...] El taxista es el recopilador del carácter de la ciudad [...], el poseedor de los fragmentos que integran la voz colectiva [...]. La ciudad es el amor imposible del taxista. Aunque él la recorra reincidentemente, su tránsito es mercenario. De ahí que anhele la posesión gratuita, desinteresada y placentera, consumada por los otros. Pero si es el poseedor de las voces de los otros, la escritura permite que el material depositado en su oído no se lo lleve el olvido. Yáñez hace ingresar al taxi las *dramatis personae* que integran al gran personaje de la ciudad, pero tiene el cuidado de distinguir dos formas de emisión: las voces anónimas y las de los tipos urbanos.”¹⁶⁹

Como comentario a esta cita de Quirarte, se debe consignar que, aparte del recurso del “testigo callado”, aparece en *Ojerosa y pintada* un recurso formal que establece una estricta homología entre la enunciación y la forma de recorrer la ciudad; entre narración y legalidad del mundo urbano. El narrador, quien se mantiene al margen de toda consideración personal sobre el mundo, entrega al lector, tanto como al personaje, los elementos para realizar una síntesis de la imagen de la sociabilidad urbana. Pero no se puede hablar, estrictamente, de una “voz colectiva”. La fragmentación de la visión sobre Ciudad de México es coherente con la imposibilidad de poseerla en su totalidad. Es el lector ideal

¹⁶⁹ Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*. México, Cal y Arena Editores, 2001, p. 587-588.

quien debe integrar múltiples voces de la ciudad entre sí, y decidir cuál de ellas tiene mayor estatus ideológico, cuál es más lúcida o más penetrante en su juicio sobre la ciudad. En este nivel, el periodista González (“uno de los pocos personajes que se salva en la novela”)¹⁷⁰ y el pasajero viejito deben considerarse como las voces más autorizadas dentro del mundo narrado y su sanción ideológica.

La ambigüedad del mundo que el taxista conoce se corresponde con el escenario del “asiento de atrás”, frente al cual es el único espectador; metáfora, quizás, de México como “patio de atrás” de Estados Unidos. El dramatismo de su condición aumenta con el rechazo del chofer a participar de la comedia de disfraces y enmascaramientos que implica subir a un taxi –disimulo, apartes teatrales, conspiraciones-, junto con su determinación para no ser “ninguneado” (institución nacional mexicana). Al revés del “ninguneo”, que implica restar dignidad al otro a través de distintas estrategias de coerción, el rol de simple conductor de nuestro protagonista es continuamente abandonado en momentos de autenticidad y solidaridad. Esta caída de la máscara que implica la sobrevivencia en la ciudad aparece en contados momentos de la novela, a saber, al devolver dinero a la mujer pobre y prostituída, y al contemplar las estrellas en un momento de profundo deseo de trascendencia (incidentalmente, al igual que la obra de Dante, Ojerosa y pintada concluye con la palabra “estrellas”, aunque no pueda ser considerada como “comedia” siguiendo el criterio del propio Dante, pues la novela empieza bien y acaba trágicamente).

Junto con el tópico literario del “mundo por dentro” o “mundo como escenario”, aparece el tópico del “Ubi sunt”, una pregunta existencial que se remonta al Antiguo Testamento y que en la literatura medieval se asocia con la idea (igualmente tónica) del triunfo universal de la muerte, igualadora de hombres. Al contrario de la apetencia de Fama, tópico renacentista por excelencia, el “Ubi sunt” nos enfrenta con la desaparición de los grandes y señalados personajes, así como el desvanecimiento de la identidad en una acumulación sin sentido. Gran parte de la novela está estructurada por el deseo de reconstruir la ciudad a partir de lo que ya no es, oponiendo el recorrido pseudo-turístico que el taxista le otorga al afuerino, con el deseo de conocimiento que lleva al anciano profeta al gran canal de la ciudad. Las continuas alusiones al río –de podredumbre, de gentes, de tiempo-, se mezclan con la noción de una ciudad en devenir pero también en ruina constante, metaforizada por la ubicuidad de los desperdicios y la sobre-determinación de la ciudad misma como cuerpo que genera desechos y que debe ser disfrutado

¹⁷⁰ Quirarte, Op. Cit., p. 587.

antes de que decaiga. Queda claro que resuena aquí un aire de la idea *spengleriana* de la decadencia constante como legalidad urbana, junto con la re-visitación del tópico de la ciudad como cuerpo.

Entendamos de una vez que la tónica afirmación de la decadencia de la ciudad no es término biologicista-desarrollista que pueda ser criticado como metáfora que trasunta lo orgánico hacia lo inorgánico, sino constante estructural sujeta a observación empírica: el crecimiento de la ciudad es definitorio de su esencia, no su reducción o limitación artificial; como un cáncer, la ciudad no puede sino crecer y complejizarse, replicándose a sí misma y estableciendo relaciones cada vez más indisolubles e indiferenciadas con su entorno, la campiña o la pequeña ciudad. El crecimiento de la ciudad no puede conducir sino al cumplimiento de su debacle: el Apocalipsis de la ciudad es al mismo tiempo su apoteosis, poseedora de una majestad que ni el propio Spengler niega. De ahí que escatología (en el sentido de finalismo previsible desde el origen mismo de la ciudad como proyecto iniciado por el hombre pero descontrolado de sus manos) se confunda con Apocalipsis, en el sentido de una revelación percibida, madurada y entregada por el observador ascético de la sección "Parteaguas". Este personaje, que aborda al taxi como salido de un capítulo del pasado, reúne en sí las categorías del loco y del profeta, que le permiten hablar con una lucidez muy distinta de, y mucho más profunda que la de cualquier otro pasajero, pues tiene la rara afición de asomarse cotidianamente a los desagües de la ciudad. En palabras de este profeta urbano:

"Yo me ocupo todos los días [...] de ver pasar la historia diaria de la ciudad [...] observo, atestiguo, examino, analizo, sí, por qué no: juzgo la vida secreta [...] la verdadera historia de la gran ciudad, cada vez más grande, más turbia, más difícil de comprender [...] a medida que las aguas del canal corren más densas, es decir: más cargadas del material delator [...] no es fácil acostumbrarse a él [...] desde luego el hedor, saber resistirlo, llegar no sólo a soportarlo sino a encontrarlo grato, para tener la serenidad de ir descubriendo [...] cada realidad [...] la vida incesante de la ciudad, esto es: de millares, de millones de gentes, hombres y mujeres, ancianos y niños, pobres y ricos, virtuosos y bien empecatados [...] Lo cautivante, a cualquier hora del día y de la noche [es que] allí está el libro abierto con la historia que corre, casi como una película, o mejor, porque las películas no le dan a usted olores."¹⁷¹

La presencia de este personaje es de la máxima importancia para entender la imagen de la ciudad en Ojerosa y pintada. Primero, es un individuo que surge

¹⁷¹ Yáñez, Agustín, op. Cit., pp. 108-9

del *ethos* rutinario de la urbe. Su hábito es acudir a los albañales de la metrópoli para realizar observaciones y meditaciones sistemáticas. Se considera a sí mismo observador, pero también testigo, e incluso juez; su objeto de observación y meditación es la escatología de la ciudad, el río de aguas “servidas” o “sucias” que la ciudad expelle como un aparato excretor. Su visita a este lugar de pesadilla tiene el carácter de un aprendizaje que debe vencer “muchas y muy graves resistencias”, pero que le ha otorgado la compensación de un conocimiento profundo y trascendente de la ciudad. A nivel tópico, este personaje se mueve en el terreno de la vieja dicotomía costumbrista-realista de “apariencia *versus* realidad”; la lección que toma diariamente de los albañales actualiza el tópico del Libro de la Naturaleza, cuyo aprendizaje torna más discretos a los hombres:

“[...] porque aquí he aprendido más de lo que me hubieran enseñado todos los libros de todas las bibliotecas [...]”¹⁷²

Al mismo tiempo, la oposición *apariencia versus* realidad replantea el tópico de la “Ciudad Visible *versus* Ciudad Invisible” que tan caro era para Mallea y Martínez Estrada. Lo invisible en este caso es lo escatológico, la dimensión más baja de la ciudad-cuerpo, el desecho corporal que se re-escrive como trasunto de una moralidad dudosa y una ciudad enferma; la inmundicia y la pestilencia confluyen a un río igualador que tiene las características de ese mar que es morir, pero que es, igualmente, un punto de condensación, una especie de *aleph* de la ciudad. La ciudad considerada como cuerpo enfermo es una metáfora fácil de interpretar en un nivel valórico; ruina del cuerpo y ruina social son el resultado de la legalidad mercantil que empuja a los personajes femeninos a la prostitución, y a los masculinos, a la corrupción. El cuerpo es el lugar en donde se ejecuta la violencia primigenia del habitar en la ciudad. Todo lo que sale del cuerpo: sudor, sangre, lágrimas, materias enfermizas, constituye la esencia del devenir del río escatológico. La medida del tiempo-espacio, la cronotopía de la ciudad, es la constante degradación del cuerpo; por su parte, el gran canal de los desagües de Ciudad de México es la heterotopía en que se reúnen todos los fragmentos de aquellos cuerpos que jamás se tocan o se encuentran en el enorme tablero de la metrópolis.

“Allí la corriente arrastra los desperdicios fisiológicos del Presidente de la República y del arzobispo juntos, igualados con los de los infelices presos soterrados en la Penitenciaría, con los de las actrices más cotizadas y los de los

¹⁷² Yáñez, Agustín, op. Cit., pp. 108

enfermos que suspiran por la muerte perdidos en las salas generales de los hospitales, digo: esa es la justicia de la vida: un rasero de pestilencia [...].”¹⁷³

La caracterización de este personaje como profeta urbano, diagnosticador de la catástrofe social que se palpa a lo largo de la novela, corre por cuenta del narrador básico, quien lo presenta como sujeto anacrónico, excéntrico pero confiable:

“Aquel era un hombre de traza estafalaria, no exento de cierta distinción, vestido anticuadamente, raídas y sucias las telas, pero limpia la cara, bien afeitada; en orden, asentados, los escasos cabellos; buena y brillante la dentadura; llenos de viveza los ojos, e inquietos, como los brazos, como las manos que blandían el bastón [...]”.¹⁷⁴

La relación entre el viejito profeta y el taxista es importante de considerar. De partida, el personaje excéntrico despierta la impaciencia del chofer. Luego, curiosidad. Finalmente, se produce una identificación entre el discurso del profeta y la experiencia del propio taxista:

“El excéntrico discurseador iba formulando en palabras los vagos sentimientos que sus experiencias de ruletero a veces le despertaban: llevar y traer, arrastrar, anudar los hilos de tupida madeja como el canevá en que bordan sus hijas y su mujer [...] El chofer fue interesándose, deteniendo la velocidad, para prolongar la extraña declamación [...]”.¹⁷⁵

El proceso del personaje-taxista es un proceso de degradación que gira en torno al carácter enfermizo del habitar humano. Las imágenes de enfermedad, dolor y patetismo adquieren connotaciones sobredeterminadas de lucha y confrontación desiguales contra una fuerza impersonal que sobrepuja la voluntad del sujeto. Pues la consciencia focalizada por el narrador, el conductor o “ruletero”, sólo es una mínima partícula de un gran cuerpo que lucha por no desintegrarse en el orden de la ciudad. Frente a la anonimidad de los personajes que desfilan por el asiento trasero del chofer, surge, hacia el final de la novela, la imagen del prócer político, del veterano combatiente, humilde patricio, que muere luego de una larga lucha contra la adversidad, contra los poderes

¹⁷³ Yáñez, Agustín, op. Cit., pp. 110

¹⁷⁴ Yáñez, Agustín, op. Cit., pp. 107-8

¹⁷⁵ Yáñez, Agustín, op. Cit., pp. 111

reaccionarios del Estado y contra México mismo. ¿Habrá querido sugerir Agustín Yáñez que la legalidad histórica urbana representa un desvío de un proyecto originario que fue traicionado en algún momento de su devenir? Los hombres representativos de la historia (y habría que ser mexicano para entender la alusión a este prócer misterioso) representan el orden de la voluntad que se impone a las cosas, la naturaleza y el mundo. El crecimiento de la ciudad, librado a las fuerzas escatológico-biológicas, a la corrupción del estado burocrático y del modelo económico capitalista, ya no se doblega frente a la voluntad de estos personajes legendarios. La muerte domiciliada de este patricio del pueblo representaría el fracaso de un proyecto colectivo que pasó a manos de intereses ajenos al devenir histórico deseado por los escritores e intelectuales de la generación de Agustín Yáñez.

3.2 Ricardo Piglia: *La ciudad ausente*.

“En los mercados populosos o al pie de una montaña de cumbre incierta, en la que bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas.”

J. L. Borges, El Hacedor.

Una de las más interesantes propuestas estéticas de la literatura contemporánea es la realización de la ciudad real como un trasunto de otro mundo posible que se difunde por cauces propios y existe en una realidad paralela, que a ratos se toca o choca con la realidad “de verdad”. Me refiero a la superrealidad de la escritura y de la Biblioteca intertextual, a la cual el lector habitante de la ciudad-novela es reenviado con un pase autorizado por el propio narrador, que es, a la vez, arquitecto de esa Biblioteca. La Biblioteca es un Museo de la literatura. Allí, como en el relato de Borges, los hombres vagan extraviados buscando un sentido originario, la creencia en un centro u orden de referencia, un libro que explique todos los libros pasados y presentes. La mimesis literaria contemporánea –por lo menos, aquella que no ha intentado volver a la historia como paradigma de construcción– se plantea, pues, como una búsqueda de un arquetipo de sentido, inteligible pero cifrado, reservado o escondido lejos de la masa como un nuevo Vello de Oro. La narración de esa misma búsqueda se convierte en el entramado exhibido por la literatura superrealista, la que mantiene su estatus de autonomía frente al referente, pero no frente al ideograma idealista de la trascendencia estética. *La superrealidad postulada como profundización de la realidad referencial es algún texto utópico, maldito o prohibido.*

Ahora bien, la ideología de la postmodernidad, con su recalcitrante relativismo, insiste cada cierto tiempo en la ausencia de este centro, en el vacío de sentido que está en la base de la civilización occidental, ese sujeto cruzado por un signo “peso” que nunca aparece, sino como fruto de especulación. Sin embargo, incluso la postmodernidad ha hecho de esa búsqueda, aunque vana, un gesto igualmente vano pero significativo de la necesidad de un sentido, generalmente, en su vertiente paraliteraria, ya decaído y apropiado por una secta marginal o alternativa. Las más de las veces, el viaje de un personaje degradado a través de una ciudad laberíntica o igualmente degradada es la metáfora de esa búsqueda de nombre, de sentido, del padre, de un asesino, de una mujer deseada o de un lugar originario: Búsqueda personal y particular que sólo compromete el proceso del individuo. *La ciudad es metáfora de un orden*

perdido, de un sentido estructurado en su origen pero sumido actualmente en el caos, en la difusión y en la banalización. Precisamente, en el caso de La ciudad anterior, de Ricardo Piglia, la búsqueda detectivesca y amateur de Junior, a través de una Argentina sumida en la represión de la dictadura militar, puede leerse como un viaje al centro de la argentinidad, pero también es una gran metáfora de la capacidad del lenguaje para construir una imagen de país, la imagen impuesta por el poder y sus máquinas de propaganda. Frente a la ideología y su control del discurso público, la literatura, representada por la Máquina de Macedonio Fernández, y la tradición oral, presente a través de las cintas *cassette* que circulan clandestinamente por el país, actúan como mecanismo de resistencia.¹⁷⁶ Por otra parte, la proto-materia narrativa de Poe, el relato “William Wilson”, junto con el lenguaje conjetural, a la manera de la lengua de John Wilkins (Borges), representan los posibles mundos cognoscitivos creados por el lenguaje librado a su función autopoética. En este sentido, La ciudad ausente, con su máquina para contar historias y sus guiños a la obra “invisible” de Macedonio Fernández, aparece como una reflexión post-moderna sobre la capacidad auto-poética y autófaga de la literatura, pero también sobre las debilidades de la institución literaria a la hora de competir con otras formas que también ejercitan la narración y construyen historias para legitimar sus prácticas en el seno de las ciudades latinoamericanas.¹⁷⁷

¹⁷⁶ “En La ciudad ausente, predomina la figura de Macedonio Fernández, el anecdotario que ha surgido en torno a su figura y sobre todo lo que no se sabe con seguridad de su vida y sus escritos. Se enfocan el pensamiento anarquista y utópico de Macedonio y su búsqueda de una manera de contrarrestar la muerte. Para los propósitos novelísticos de La ciudad ausente, uno de los atractivos de la figura de Macedonio son las grandes lagunas e incertidumbres que hay en cuanto a sus datos biográficos y bibliográficos. Gran parte de lo que se sabe de Macedonio es a través de las anécdotas. Después de la muerte de su esposa deshizo su hogar y empezó una vida errante y por eso escasamente documentada. Aun antes de emprender una vida de continuos viajes y mudanzas, Macedonio tenía la costumbre de perderse de vista. Además, dejó disperso gran número de textos y solía diseminar sus ideas conversando, sin fijarlas definitivamente en forma escrita. Macedonio aparece en la novela como una figura ejemplar de cierta utopía anárquica de la información; como escritor y filósofo, poco le interesa dominar los conocimientos o el pensamiento de sus lectores.” Naomi Lindstrom, “La historia literaria de los 1920 y 1930 en La ciudad ausente de Ricardo Piglia.” En: <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html>

¹⁷⁷ “En el Museo macedoniano de La ciudad ausente, Ricardo Piglia exaspera la superposición de historias y la digresión como síntomas de la imposibilidad de juntar los infinitos relatos en una sola narración.” García Canclini, N., op. Cit., p. 115

Lo que va desde La ciudad anterior, del chileno Gonzalo Contreras, a La ciudad ausente, es la amplificación de un conflicto esencialmente individual a una trama que involucra no sólo a la sociedad en general, sino a todos los mecanismos de representación de la realidad. La novela del chileno es única en la medida en que demuestra la opción de la desafiliación como alternativa siempre válida para el habitante desengañado de la ciudad; la novela del argentino no sólo construye una metáfora de la catástrofe histórica de la dictadura militar en Argentina, junto con el trauma de la guerra de las Malvinas y las dudosas perspectivas de reconstrucción una vez que retorna la democracia, sino que abre la puerta a una guerra de resistencia, una guerrilla urbana que es librada, no por células de combatientes escondidos en las sierras o en las selvas, sino por intelectuales profundamente instalados en las tradiciones culturales de Occidente. Si La ciudad anterior es efectivamente un des-velar de lo no dicho y lo no asumido, ya sea por la censura oficial, la desinformación o la marginalidad provinciana, La ciudad ausente es un intento de despejar lo excesivamente dicho, lo redundante, de los discursos que apelan a la verosimilitud o directamente a la verdad, proceso drástico que implica la sustitución de una máquina (la del poder comunicacional del Estado) por otra (la máquina de relatos literarios).

La obra de Piglia (1992) se inicia con la información novelesca del origen criollo del protagonista, hijo de inmigrantes ingleses. Desde el primer momento, Junior se nos presenta como una nueva versión del Odiseo de Kavafis; los viajes del protagonista son una especie de condena y expiación con la cual debe cumplir por una culpa originaria: el desarraigo de sus padres, un desengaño amoroso. La existencia de los inmigrantes en Argentina aparece marcada por un significativo desfase cronotópico -motivo recurrente en la narrativa latinoamericana contemporánea: la asincronía esencial de nuestra historia-- que consiste en escuchar grabaciones añejas de Perón junto con emisiones de la BBC de Londres. La necesidad de conexión como una de las condenas del hombre urbano, o desterrado de la urbe, a través de los medios tecnológicos, es una constante que volvemos a encontrar en el personaje Blas de La ciudad anterior, y, ya como una realidad y no una ficción, en las metrópolis y Megalópolis de todo el mundo real: baste citar el explosivo aumento de la telefonía personal ("celular") y satelital. La metáfora de la Máquina de Macedonio, asociada con las evocaciones insistentes acerca de la radio, las grabaciones magnetofónicas, los "cassetes" pirateados, son una clara semantización de la condición diferida, y por lo tanto, desconectada, deshumanizada, en que ha caído la comunicación lingüística como forma de experiencia, pero también representa el problema técnico y ontológico de la pérdida de la noción de lo "original" en la época de la

reproducción en serie. Las palabras de Rienzi comentando la infancia de Junior, son un eco de la tesis de Benjamin en su ensayo sobre el Narrador:

“Sería mejor que el relato saliera directamente, el narrador siempre debe estar presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere.”¹⁷⁸

El desfase temporal en la experiencia de Junior (“trataba de mirar todo con los ojos de un viajero del siglo XIX”) representa muy fielmente la condición postmoderna del viajero, así como la nostalgia de un cronotopo en que el tiempo sí pesaba y tenía consistencia de experiencia (y no de pesadilla). Otros personajes, como el académico Lazlo Malamüd, presentan esta mediatización y desfase de la experiencia como un mal endémico; este caballero padece la tragedia de contar solamente con el español (artificial) del Martín Fierro para intentar comunicarse con el país que lo acoge, Argentina.

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la matriz narrativa de la novela de Piglia es el desarrollo de la progresión semántica “experimentar, traducir, narrar, experimentar”. El mundo se ha convertido en una experiencia sin sentido, un Infierno del cual hay que huir, pues, cumpliendo con la característica que Castelli adjudica al ser infernal, es un mundo regido por la desconexión, la ruptura y el desarraigo entre experiencia y sentido, entre acto y consenso de valor:

“Y con Monti, sentados en la sillita baja, en el patio que daba al llano, pensando hay que irse de aquí, pero cómo se va a ir uno, a dónde [...] Sabe -me dice-, este es el mapa del infierno.”¹⁷⁹

La condición trastornada del mundo mueve al peregrino en un viaje constante para evitar ser atrapado en la trampa infernal. Esta conversación de gauchos que han visto la legalidad de su mundo intervenida por el poder militar, los enterramientos en fosas comunes y clandestinas, representa un nivel de los muchos que tiene la novela, una instancia en que el sentido de esa experiencia básicamente intraducible -temor, aversión, desestabilización- busca una forma indirecta de ser entregada. Las historias de gauchos, especialmente la del “Gaucha invisible”, originadas de la mención casual del Martín Fierro, constituyen la primera derivación y transformación de lo básicamente indecible, el tópico de lo inefable, a través de una manufactura lingüística, la grabación en

¹⁷⁸ Piglia, Ricardo, La ciudad ausente. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 12

¹⁷⁹ Piglia, Ricardo, La ciudad ausente. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 38

cinta *cassette*. Obedecen al lema de Malamüd, una condición que bien podría representar el estigma de Homero, el Hacedor supremo de historias: "Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera."¹⁸⁰

La amplitud y ambigüedad de mundo representado en La ciudad ausente, del cual todo centro, certeza y arraigo han desaparecido, hacen de esta obra un texto de la postmodernidad. El surrealismo es llevado al extremo de la ambivalencia temporal, que podríamos calificar como el cronotopo del *futuro hecho presente* (Argentina del pasado y del futuro, del período de la Junta Militar y de un hipotético y cercano siglo XXI). Asimismo, el recurso a la intertextualidad se agrava al transformar los tradicionales textos atraídos en disfrazadas citas, alusiones desmontadas en componentes más pequeños, fragmentos del patrimonio literario de Occidente que retornan en la memoria del lector ideal y concreto como experiencias de "lo ya visto" (*déja vu*), que es precisamente la modalidad de existencia del discurso en la sociedad de consumo, cuando la solemnidad y autoridad del texto citado se degrada en simple expediente o pasaje al asombro. Así, por ejemplo, el tópico de la inmortalidad a través de la literatura conecta a Dante con el Museo de Macedonio y su intento de eternizar a su esposa transformándola en máquina, pero también la alusión constante al "mapa del Infierno" se revierte sobre la Divina Comedia, con la transformación de las fosas abiertas de la Ciudad de Dite en fosas comunes levantadas en el campo, entre gallos y medianoche. También, el periplo de narraciones que desarrollan el motivo del anillo en la historia de la Nena es un recorrido por la intertextualidad como un proceso de refinamiento y amplificación de un núcleo narrativo, que culmina con la transformación de la niña afásica en una nueva Scheherazade. Las alusiones constantes al Martín Fierro, solidarias con las historias del "gaucho invisible" y "la grabación" aparecen unidas por la secuencia de rescate de un ternero, que en ambas ocasiones debería entenderse como metáfora de la crueldad de los agentes de gobierno (imagen que recuerda fuertemente, , *déja vu*, al fin, la clásica secuencia de "El Matadero" de Esteban Echeverría); en palabras de Geoffrey Kantaris:

"It is a dense and baffling hallucinatory text in which the re-reading, displacement, re-combination, and invention of stories is figured as the only means of resistance to a post-dictatorial, technocratic police state, a.k.a. free-market democracy, which has abolished memory and history to allow for the free circulation of commodities, controls the populace through televisual feedback -a technologically-mediated, quasi-telepathic monitoring of thoughts-

¹⁸⁰ Piglia, Ricardo, La ciudad ausente. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 17

and institutes a regime of "truth" and "transparency" where the police are the agents of a ferocious reality principle and psychiatrists are the inheritors of the techniques and know-how of erstwhile torturers."

Siguiendo el pensamiento del autor citado, la estructuración y manejo de los hipotextos, a veces sugeridos sólo por el título de las obras, lleva a concretar en la lectura la experiencia de una crisis endémica de la comunicación lingüística, que se corresponde con el descentramiento de los textos canónicos y centrales en la tradición literaria de Occidente. La censura y el control, la vigilancia propia de un estado policial, se mezclan con la ambigüedad y gratuidad generadas por un exceso de información en una sociedad de comunicación de masas, causado por la indiscriminada circulación de historias y versiones sobre una catástrofe que se identifica con la ocultación de una verdad o punto de referencia con que validar el intercambio de comunicación. Esta condición babélica de confusión, afasia, desconfianza hacia el discurso, corre a parejas con la degradación del habitar tanto en el campo como en las ciudades, lo que introduce en el nivel tópico de la novela el motivo del escape, el deseo de evasión frente al "mapa del infierno". Evasión que, al interior del mundo representado, se hace concreta en la búsqueda de la Isla donde residen los miembros de la resistencia, y el plan de evasión de la Clínica psiquiátrica del Doctor Arana. Intentos que se vuelven irrisorios en el contexto de una sociedad que, en sí misma, es una incitación constante a la evasión. Precisamente, la invención de la máquina de Macedonio, que debe entenderse como una doble mitificación insertada en el corazón de la novela (mitificación del personaje histórico y de su obra inconclusa, El museo de la novela de la eterna), implica un intento desesperado de "resetear" la institución literaria volviendo a matrices muy simples como los cuentos de Poe o de *Las Mil y una Noches*. Esta lectura no anula la vertiente política y contingente de la obra, que puede ser entendida como una recapitación sobre el trabajo de lavado de cerebros y manipulación de consciencias y opinión pública realizado durante los años '70 en diferentes latitudes del Cono Sur, y que se extiende, siguiendo la lógica de la sociedad de consumo, en las democracias restauradas, hasta el día de hoy. Como dice Geoffrey Kantaris:

"Ricardo Piglia's La ciudad ausente, which has been variously described as a futurist, cyberpunk detective story", a novel of social and political mourning and the restitution of memory, a homage to Macedonio Fernández and James Joyce, and a postmodern machine for generating stories, [it] is set in 2004 or 2005 ("hace quince años que cayó el Muro de Berlín"), in and around an occupied Buenos Aires, an emptied out globalized city where time has been standardized world-wide: "Habían unificado la hora en todo el mundo para

coordinar las noticias del telediario de las ocho. Tenían que vivir de noche, mientras en Tokyo salía el sol".¹⁸¹

La imagen de la ciudad en la que se despliega la búsqueda detectivesca de Junior es la de una "escena postmoderna" en los términos que la describe Beatriz Sarlo:

"Estamos en el fin de siglo y en la Argentina. Luces y sombras definen un paisaje conocido en Occidente, pero los contrastes se exageran, aquí, por dos razones: nuestra marginalidad respecto del "primer mundo" (en consecuencia, el carácter tributario de muchos procesos cuyos centros de iniciativa están en otra parte); y la encallecida indiferencia con que el Estado entrega al mercado la gestión cultural sin plantearse una política de contrapeso. Como otras naciones de América, la Argentina vive el clima de lo que se llama "posmodernidad" en el marco paradójico de una nación fracturada y empobrecida. Veinte horas de televisión diaria, por cincuenta canales, y una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales; paisajes urbanos trazados según el último *design* del mercado internacional y servicios urbanos en estado crítico. El mercado audiovisual distribuye sus baratijas y quienes pueden consumirlas se entregan a esta actividad como si fueran habitantes de los barrios ricos de Miami. Los más pobres sólo pueden conseguir *fast-food* televisivo; los menos pobres consumen eso y algunos otros bienes, mientras recuerdan las buenas épocas de la escuela pública adonde ya no pueden ir sus hijos o donde sus hijos ya no reciben lo que los padres recibieron; los otros, eligen dónde quieren, como en todas partes."¹⁸²

La escena postmoderna que describe Sarlo tiene las características de una catástrofe de la cultura, llevada a cabo en tiempos de paz pero con todos los efectos de una guerra. La nación "fracturada y empobrecida", lejos de haber sido azotada por una guerra total, sufre los efectos de ingresar a un panorama de globalización económica y comunicacional sin estar preparada para ello. De ahí que en la obra de Piglia coexistan los gauchos con los agentes de la represión y el tango con el rock de origen irlandés; la catástrofe de la cultura es un arruinamiento de los servicios urbanos en su funcionamiento y en su espíritu; la nostalgia por los buenos tiempos se expresa en el mundo novelesco como el retorno casi obsesivo a los íconos de la élite literaria argentina de los años '30 y '40 (Borges, Arlt, Macedonio Fernández) y del siglo XIX (José Hernández). Por

¹⁸¹ Geoffrey Kantaris, "From dissimulation to simulation. Bioy Casares, Subiela, Piglia." En: <http://www.latin-american.cam.ac.uk/culture/simulacra/doc/simulacra-9.htm>

¹⁸² Sarlo, Beatriz, Escenas de la vida postmoderna. Buenos Aires, Ariel, 1994. P. 7-8

otro lado, la legalidad del mercado audiovisual, su redundancia y fragmentación, junto con el encapsulamiento de la información, han destruído el carácter apofántico del lenguaje, deterioro que impide sostener opiniones y menos aún emitir juicios proposicionales sobre los asuntos (“no sabían qué decir y acumulaban las noticias [...] había que estar muy atento para mantenerse conectado y seguir los acontecimientos”)¹⁸³.

El estado de la Nena, reclusa en un mundo en que el lenguaje funciona como barrera de protección, y a la cual hay que des-programar para enseñarle nuevamente a hablar, lo entiendo como otra metáfora de la condición desvalida en que se encuentra la opinión pública y privada en una sociedad en que la circulación de información es el máximo valor, transable incluso en vidas humanas. La redistribución de los espacios urbanos, su hibridación -bares-clínicas; talleres de televisión-laboratorios clandestinos-, opera según la lógica de la centralización funcional de productos que, en el fondo (paradójicamente), descentra las funciones de la ciudad-metrópolis con su mercado, su palacio de gobierno y su templo claramente definidos. La noción de un desdibujamiento del centro simbólico urbano urbano, del lenguaje como herramienta aglutinante de la experiencia y de la subjetividad como última frontera de la estabilidad sicosomática es referida claramente por Sarlo:

“Probablemente esa centralidad se haya desdibujado para siempre. Y, sin embargo, no existe otra actividad humana que pueda colocarnos frente a nuestra condición subjetiva y social con la intensidad y la abundancia de sentidos del arte, sin que esa experiencia exija, como la religión, una afirmación de la trascendencia. Los neopopulistas de mercado (que practican la ironía o el desencanto posmoderno) liquidan la cuestión como un residuo arcaico de las buenas consciencias pequeño-burguesas; junto con los neoliberales, confían en el mercado, porque piensan que allí cada uno podrá elegir libremente su reproducción de Picasso o su disco de la Filarmónica de Berlín, si le vienen ganas de hacerlo y tiene con qué pagarlo. En un mundo donde casi todos coinciden en diagnosticar una "escasez de sentidos", irónicamente, ese diagnóstico no considera al arte en lo que es: una práctica que se define en la producción de sentidos y en la intensidad formal y moral.”¹⁸⁴

En este párrafo marcamos palabras clave como “abundancia de sentidos”, “reproducción”, “intensidad”. A Beatriz Sarlo le interesa iniciar su crítica de la escena post-moderna con la trivilización del arte como herramienta de

¹⁸³ Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 92

¹⁸⁴ Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida postmoderna*.

intervención social y su transformación en objeto de consumo. La abundancia de la oferta de arte (técnicamente reproducido o mass-mediáticamente promocionado) crea la ilusión de un acceso democrático a sus manifestaciones sin pasar por la desagradable experiencia de la interpretación o exégesis. Precisamente, la obra de Piglia gira en torno a una máquina que reproduce mecánicamente obras de arte, masificándolas y creando una abundancia que amenaza con hacer colapsar las expectativas de sus receptores; por otra parte, la intensidad de la experiencia dice relación con las posibilidades de sugerir más que decir, tornando al lenguaje en herramienta de una ambigüedad que sólo un arquitecto puede resolver. Se entiende que el habitat ideal de ese arquitecto es el Museo, espacio en que la experiencia de la vida vivida como obra de arte, o del arte vivido como experiencia real, queda fijado y fotografiado para siempre. El Museo aparece como una válvula de escape o seguridad generada por el propio Estado, para asegurarse de que los deseos inconscientes de la sociedad, (aquellos que no pueden ser canalizados por la evasión y el entretenimiento), puedan ser objetivados y transformados en ruinas sin vida y sin devenir, antes de convertirse en acumulación de líbido potencialmente peligrosa. La cita siguiente es aún más clara en su formulación de la catástrofe post-moderna vivida por las sociedades marginales latinoamericanas:

“La Argentina, como casi todo Occidente, vive en una creciente homogeneización cultural, donde la pluralidad de ofertas no compensa la pobreza de ideales colectivos, y cuyo rasgo básico es, al mismo tiempo, el extremo individualismo. Este ras (sic) se evidencia en la llamada “cultura juvenil” tal como la define el mercado, y en un imaginario social habitado por dos fantasmas: la libertad de elección sin límites como afinación abstracta de la individualidad, y el individualismo programado. Las contradicciones de este imaginario son las de la condición posmoderna *realmente existente*: la reproducción clónica de necesidades con la fantasía de que satisfacerlas es un acto de libertad y de diferenciación. Si todas las sociedades se han caracterizado por la reproducción de deseos, mitos y conductas (porque de ellas depende también la continuidad), esta sociedad lo lleva a cabo con la idea de que esa reproducción pautada es un ejercicio de la autonomía de los sujetos. En esta paradoja imprescindible se basa la homogeneización cultural realizada con las consignas de la libertad absoluta de elección.”¹⁸⁵

La aparente facilidad de acceso al Museo, la posibilidad de ver en una escena simulada (y no en la recepción íntima de la obra de arte) las fantasías más escondidas, crea una ilusión de autonomía, libertad y disponibilidad que no es

¹⁸⁵ Sarlo, B., op. Cit. P.

sino un nuevo paso en la estrategia de control social impuesta por las democracias post-dictatoriales. Dicho control se basa, como veremos más adelante, en la mantención de un estado de normalidad en medio de crisis, una homogeneidad en tensión con heterogeneidades que pugnan por explotar a cada segundo.

La idea de que los gobiernos democráticos heredan el trabajo de destrucción de la sociabilidad urbana lo plantea claramente Geoffrey Kantaris:

“Piglia shares with Jean Baudrillard a view of the postmodern, free-market, globalized, capitalist polis as engaged in a ferocious, compulsively re-iterated simulation of the real. To the extent that it was the business of the dictatorships to impose the social conditions that would allow the transition from State to Market in the Southern Cone, the democratic governments that marked the end of dictatorship are in some sense the inheritors and continuers of the work done by the military, rather than representing an absolute break with "authoritarianism", which is how they projected themselves ideologically. In agreement with Idelber Avelar in his book *The Untimely Present on postdictatorial Latin American fiction*, I take this to be one of the central ideas underlying *La ciudad ausente*, or as the cyborg storytelling machine puts it in her final Molly Bloom-esque monologue in the novel (...).¹⁸⁶

La imagen de la Máquina, custodiada por el poder que controla las ciudades y el país, representa la posibilidad de manipular las consciencias en niveles todavía más profundos que la burda redundancia explícita de la propaganda o la ya gastada sugestión subliminal. Aplicando los criterios y descubrimientos de la neurolingüística, la teoría de la información, la inteligencia artificial (AI) y la realidad virtual (CGI), el Estado, y la conspiración global que hay tras de él, apuntan a redefinir la subjetividad del sujeto urbano. El único obstáculo entre este objetivo y su realización es la autodeterminación de la Máquina, su retroalimentación literaria, muy semejante a la modalidad de asociación rizomática de la memoria humana:

“The stories, constituting much of the novel, which are figured as circulating clandestinely throughout Buenos Aires, and which are so threatening to the regime of truth upheld by the police and the psychiatrists in the novel, are transmitted by this cyborg woman-machine imagined by the avant-garde Argentine writer Macedonio Fernández as a way of keeping alive the memory of his beloved Elena: “Macedonio no intentaba producir una réplica del

¹⁸⁶ Geoffrey Kantaris, op. cit.

hombre, sino una máquina de producir réplicas. Su objetivo era anular la muerte y construir un mundo virtual". This machine, enclosed by the State within a Museum, was constructed with the help of one Emil Russo (the reference to Rousseau's 1762 work on education, *Émile*, is obvious), an Arltian style inventor, possibly a Hungarian collector of automata, or he might perhaps be a Swiss physics teacher called Richter, who spun the fib to Perón that he was an atomic physicist refugee from Nazi Germany, selling him the "secret" of nuclear cold fission woven out of hot air. Perón, we are told, spent a small fortune on this dream of the Argentine atom bomb: "Richter se infiltró en el Estado argentino, infiltró su propia imaginación paranoica en la imaginación paranoica de Perón". Although eventually revealed to be different, Russo and Richter are confused by several characters in the novel, and the confusion points us, I think, to a knot of political philosophy and scientific discourse underpinning the truth effects and truth claims of the modern information State."¹⁸⁷

La función de la literatura y la recepción literaria socializada a través de circuitos paraliterarios organizados para subvertir el concepto de autoridad editorial, es una idea que ronda en la narrativa contemporánea desde que Ítalo Calvino escribió: *Si una noche de invierno un viajero* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). En esta obra, el esfuerzo de uno de sus personajes, Hermes Marana, por acabar con los conceptos de autor, de edición primera, de edición original y de lector mismos, constituye la fase avanzada de una institución literaria que se piensa a sí misma y que pierde toda conexión con la ciudad letrada. Piglia recupera el carácter subversivo de la literatura como *auto-poiesis* en la medida en que la lectura y la recepción de historias (orales o escritas), junto con su transformación y reciclaje intertextual, puede competir con el estado de desinformación, duda, anomia y solipsismo que la comunicación de masas genera en el cuerpo social urbano:

"The novel seems to suggest that it is possible to subvert this techno-scientific system, by introducing into it instabilities and paradoxes, all of them occasioned by the proliferation of recombinatory, self-referential fictions, told by "la máquina de Macedonio". In other words, exploiting the ambiguity noted earlier in relation to the Arltian technological dream, it is possible to oppose to the simulations of the State a further set of simulations which confuse the codes which constitute what counts as real. The fake functions to reveal the fake, as explained by the Museum guard, Fuyita, whose job it is to regulate the

¹⁸⁷ Geoffrey Kantaris, Op. cit

machine's output, but who has become seduced by this cyberpunk version of Macedonio's Museo de la novela de la Eterna.”¹⁸⁸

La subversión generada por el funcionamiento autárquico de la máquina revierte la comunicación al nivel del secreto, lo apócrifo, lo hermético y lo iniciático. Ello, además de constituir una fuerte crítica al secretismo de los Estados y Democracias, también parece sugerir una forma alternativa de lectura, marginal y descentrada, en que la búsqueda del archilector desplaza su interés desde la verdad hacia los simulacros. Ello sería válido tanto para una interpretación histórica de nuestro continente como para una revisión diacrónica del desarrollo de nuestras literaturas nacionales:

“A lo largo de la producción literaria de Ricardo Piglia, la historia nacional argentina consiste no sólo en los conocimientos establecidos, sino también la información clandestina, los *dossiers* ocultos, las leyendas, todo lo que sólo se sabe por vía no oficial. Así es tanto en la historia social como en la historia literaria. De allí se explica en parte la fascinación con ciertos autores que, más que simplemente productores de su obra, han pasado a ser verdaderos mitos de la vida literaria argentina, sobre todo las figuras legendarias de las décadas de los veinte y treinta.”¹⁸⁹

La consecuencia lógica de este descentramiento en la institución literaria y sus pactos de lectura es la implosión de los conceptos mismos de literatura y paraliteratura, la desaparición definitiva de los cánones literarios y la socialización de un archilector capaz de establecer redes de conectividad semánticas que están muy por encima de la subjetividad social que el Estado y la Democracia contemporáneos tratan de determinar. Significaría el nacimiento de una nueva Ciudad Letrada, un nuevo tipo de ciudadano, un nuevo ser humano, sin duda. Se arriba aquí, entonces, a la más osada propuesta especulativa de la novela:

“Esta narrativa incursiona en el terreno del *cyberpunk*, con personajes medio biónicos, realidades virtuales e inteligencia artificial. Al examinar las figuras literarias de los años 20 que aparecen en esta novela, lo que más interesa es el examen que hace la novela de la naturaleza de la información. Incluye casos de falsificación de datos; la falsificación y el robo de la información han sido una de las preocupaciones fundamentales de Piglia tanto en su ensayística y entrevistas como en su narrativa y uno de los temas predilectos de sus críticos [...] Pero

¹⁸⁸ Geoffrey Kantaris, Op. cit.

¹⁸⁹ Lindstrom, Naomi, Op. cit.

también figuran otras variantes de la inestabilidad informativa: la información programada y manipulada, el espionaje y la inteligencia del Estado, las realidades artificialmente generadas y mantenidas, los datos suprimidos para después ser rescatados para la historia. También existen, para suplir la falta de ciertos datos, los conocimientos que se transmiten de forma subterránea y se circulan entre grupos muy reducidos. Esta información privilegiada se comunica o por vía oral o mediante las narrativas secretas o poco conocidas.”¹⁹⁰

La ciudad ausente es una reflexión sobre las posibilidades del nuevo *ethos* de las grandes ciudades, *ethos* ciudadano por defecto más que por participación activa de todos los estratos y agentes de la sociedad, incluida la clase intelectual. La fragmentación del habitar, la difusión del poder en las estructuras funcionales de la ciudad -una nueva etapa en el desarrollo del estado vigilante, el que cede parte de sus atributos a los administradores privados de datos-, el control de la opinión pública y de la subjetividad a través de propaganda subliminal-¹⁹¹, son algunas de las características de esta sociabilidad que la novela representa como realidad ya instalada y mundo posible en una hipotética cronotopía futura. A nivel de la comunicación social, pública o privada, la pérdida de la capacidad de narrar de persona a persona, el cambio de nivel hacia la impersonalidad o el enmascaramiento del “nickname” de Windows Messenger es la consecuencia lógica del deterioro en la capacidad de sostener una gramática de historias en una sociedad perpetuamente inducida a la amnesia. Según María A. Pereira:

“En la sociedad contemporánea, observamos que no sólo desaparecieron los narradores sedentarios y viajeros, sino también los artesanos. Sin embargo, esto no significa la muerte de todas las narrativas, sino la imposibilidad de una cierta forma de narrar y, por lo tanto, de vivir la experiencia.”¹⁹²

¹⁹⁰ Lindstrom, Naomi, Op. cit.

¹⁹¹ Al momento de escribir esta nota, una nueva empresa de comunicación “personal” se ha instalado en Chile. Su nombre comercial induce la creencia en la transparencia de los servicios y transacciones que ofrece, además de sugerir la naturalidad (en el sentido de conveniencia) del acto de cambiarse a ella y contratar sus servicios. Una de las imágenes promocionales de su campaña presenta a un hombre joven hablando por teléfono celular, rodeado de burbujas rojas que entran y salen por sus oídos. El hombre se encuentra feliz. Vista desde lejos, esta imagen sugiere la postura y el ícono cruel de alguien que se está suicidando (a la manera de algunos afiches de Takeshi Kitano). El celular es el revólver, las burbujas rojas son el río de sangre. El acto de contratar este servicio es un suicidio económico que la gente realizaría gustosamente.

¹⁹² Pereira, María Antonieta. Ricardo Piglia y sus precursores. Bs. As., Editorial Corregidor, 2001, p. 29

La proyección de esta crisis del narrar se corresponde claramente con la crisis de la interacción cultural en las ciudades. Al caer los grandes relatos de la construcción de la identidad nacional, racial, etc., el vacío discursivo fue llenado por la proliferación de historias locales, grupales, genérico-sexuales, entre otras. Lo que puede aparecer como ganancia, y de hecho así es planteado por grupos académicos y políticos de opinión -variedad, diversidad, heterogeneidad-, también puede ser visto como la ejecución a nivel discursivo de la lógica del capitalismo: fragmentación, disociación y dispersión de cuerpos, voces, funciones e identidades. La perpetua (e interminable) "construcción" de sujetos, identidades, colectividades y organizaciones no gubernamentales en las ciudades es indicio de una ausencia de centro que, estigmatizado por ser autoritario y apriorístico (es decir, Ilustrado y moderno), deja paso a otra forma de control que se descentra a sí misma y se hace aparecer como dúctil, adaptable y compatible: El Nuevo Orden de la Sociedad de Consumo. En este nuevo contexto, la escritura ficcional, el narrar literario y su recepción, son sometidos a una drástica transformación:

"El escepticismo sobre la posibilidad de seguir contando historias funciona como motivo para escribir la propia historia, que encuentra su razón de ser en la discusión de sus pérdidas. En el lugar vacío de la narrativa ejemplar, surge otro texto que se hace de esa ausencia. Aunque tenga su ejemplo más evidente en Respiración artificial, en toda la obra de Piglia puede ser encontrada esa ansiedad con relación al futuro de la narrativa. Además de estar siempre relacionada al contexto político-cultural de la Argentina, tal preocupación remite también a cambios en la propia naturaleza de la experiencia. En el mundo actual, las narrativas no se realizan más en el círculo estrecho y familiar de las corporaciones, donde los vínculos personales y profesionales criaban condiciones para la aparición de maestros que enseñaban y discípulos que aprendían. En lugar de esa ficción privada, oral y profundamente vinculada a las experiencias personales, tenemos hoy, según Silviano Santiago, la actividad de un narrador que transmite una "sabiduría" que es resultado de la observación de una vivencia ajena a él, ya que la acción que narra no fue tejida en la sustancia viva de su existencia. En ese sentido, él es el puro ficcionista, porque tiene que dar "autenticidad" a una acción. El narrador postmoderno sabe que lo "real" y lo "auténtico" son construcciones de lenguaje."¹⁹³

Me interesa enfatizar en este punto que la mimesis ficcional de obras como La ciudad ausente no sólo señala una condición post-moderna de deterioro de los saberes y de las condiciones de funcionamiento de los circuitos de comunicación

¹⁹³ Pereira, María Antonieta, op. Cit., p. 29-30.

social (los que incluyen a la Literatura). Las heterotopías del Museo y la clínica psiquiátrica sugieren, además, una alteración profunda de la condición humana al interior de las ciudades. No creo estar exagerando si digo que está a punto de consolidarse una nueva (no necesariamente mejor) subjetividad urbana, correspondiente a la idea de ciudadano consumidor, habitante de la aldea globalizada, interconectado con, y extremadamente dependiente de redes de información, tráfico de datos y ciclos de producción, venta y consumo que superan su comprensión y que, en el fondo, no la consideran ni la necesitan. La presencia de las enfermedades neurológicas, con sus correlatos neurolingüísticos, que aquejan a Elena (autismo, delirio) y, en general, a las heroínas femeninas (afasia), sugieren una adaptación emergente de la subjetividad a las presiones de la ciudad, el poder, el mercado y las definiciones de sanidad mental, probidad social y utilidad económica que esas estructuras inducen. En este proceso de adaptación, la capacidad subjetiva de ficcionalizar aparece como una esperanza, pero también como un gran riesgo:

“El contador de historias de la actualidad, al constituirse también como biógrafo, guionista, lector, dramaturgo, actor, bibliotecario y editor, crea un simulacro de enciclopedismo y la ilusión de un saber amplio y apto a responder a las varias interrogaciones del hacer literario. En realidad, trabaja con retazos de saber y narrativas que preguntan más de lo que contestan. La naturaleza de la experiencia del mundo contemporáneo hace que la ficción se interroge constantemente sobre su propio estatuto y su función social.”¹⁹⁴

Tal vez, la única forma de que la institución literaria re-contextualice su función en la gran ciudad, sin caer en la situación insostenible de la difusión y realimentación de construcciones ficcionales, sea volver al período *analógico* del lenguaje, en el que las palabras eran modelos o maquetas de la realidad, y no meramente signos o índices de ella. Tal vez, ésta sea la moraleja del relato con que Piglia introduce la reflexión de uno de sus últimos textos. Una réplica en miniatura de la ciudad puede salvar a la ciudad real, así como la lectura y escritura analógicas pueden salvar al arquetipo del Hacedor, autor y lector de sí mismo, al mismo tiempo.

“La ciudad trata (...) sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva, trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que existen todavía como fantasmas y viven entre nosotros (...) La realidad trabaja a escala real, *tandis que l’art travaille á l’échelle réduit*. El

¹⁹⁴ Pereira, María Antonieta, op. Cit., p. 30.

arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo.”¹⁹⁵

{

¹⁹⁵ Piglia, Ricardo, El último lector. Buenos Aires, Anagrama, 2005, p. 13

3.3 Homero Aridjis: *La leyenda de los soles*.

La leyenda de los Soles, publicada en 1993, representa una transposición de la “mega” Ciudad de México actual hacia un hipotético año 2027. Escrita ocho años después del último gran terremoto que afectara a esa ciudad, se centra en el colapso urbano que afecta a la urbe más poblada del planeta, junto con la desintegración de su gobierno federal y la decadencia definitiva del habitar en la Megalópolis, la que deviene finalmente en Necrópolis. El título hace alusión al cumplimiento de las antiguas profecías del calendario azteca en la cronología histórica de Occidente: el desenterramiento de antiguos ídolos, en una ceremonia gubernamental, reactiva el poder de los dioses derribados, en un marco apocalíptico de violencia, corrupción y deterioro medioambiental. La forma novelesca se centra en la figura de Juan de Góngora, ciudadano depositario del secreto de la caída del Quinto Sol. Su búsqueda de la mujer amada y de una hoja perdida de un antiguo códice, corre en paralelo con la disputa por el control entre dos poderes cósmicos, Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, encarnados en sendos personajes de la burocracia y la policía mexicana. En este punto, no sólo resulta interesante aplicar las concepciones de Mumford sobre el colapso de la Megalópolis, sino que también es necesario analizar los elementos de representación surrealista que transforman los tópicos tradicionales de la ciudad escatológica y de la ciudad infernal en metáforas de una existencia amenazada por categorías que se han introducido en la vida cotidiana de las grandes ciudades, pero que se mantienen fuera de la existencia del discurso público. Pues La leyenda de los Soles no es una exageración ficticia sobre una ciudad imaginaria, sino la proyección bastante realista de un modo de habitar que hoy en día es de una actualidad estremecedora, en una Ciudad de México dominada por las extremadas manifestaciones del ser criollo, violento y mortífero, que Octavio Paz diagnosticara casi cincuenta años antes en *El laberinto de la soledad*, pero que son comunes y ecuménicas en todas las grandes ciudades latinoamericanas y del mundo.

Curiosamente, La leyenda de los Soles ha sido leído de cualquier manera, menos como novela urbana. De acuerdo con Gabriel Trujillo, la novela de Aridjis se entronca con el subgénero de la novela de ciencia-ficción “apocalíptica-trascendental”¹⁹⁶. Otros autores la consideran un alegato ecológico contra la mala administración de la ciudad. Veremos que la representación del referente urbano real, transfigurado estéticamente, contiene una visión de las interrelaciones de cuerpo, tiempo, espacio e historia en su devenir estratificado

¹⁹⁶ Trujillo, Gabriel, “La ciencia-ficción mexicana”. En: http://www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero07/pieleta07_ficcion.htm

y en su crisis orgánica de lugar habitado por hombres; todo ello, organizado en base a una narración que reescribe las tradiciones del viaje novelesco, la peripecia, la picaresca y el mito, junto con una profunda reflexión sobre la comunicación y el estatus de la palabra en una sociedad urbana y contemporánea.

La representación de la ciudad como espacio literario y textual, así como referente real-en-el-mundo implica una recontextualización en el mito, la visión cósmica de los destinos humanos y la peculiar teogonía del pueblo azteca. Se rompe así la unidireccionalidad de la ciudad en la historia, sin negarla; precisamente, la visión final de Aridjis parece ser la confirmación del ser actual de la Necrópolis, pero también su ser nueva ciudad o *Eópolis*, en potencia y en esperanza. La decadencia evidente de la Megalópolis se evidencia por el hundimiento de su subsuelo, su aislamiento del paisaje y la trombosis de su sistema de funciones y servicios. Una degradación esencial preside el inicio de la novela: la muerte y resurrección de Carlos Tezcatlipoca, comisario de policía y oscuro personaje del mundo de la violencia, que ha de precipitar la transformación de la urbe en un territorio sombrío, tierra de los muertos, infierno dantesco o nuevo Mictlán. La constante oscilación entre pasado y futuro, entre el México prehispánico y colonial y una ciudad tecnológica, comunicada por videófonos y alimentada con comida sintética o concentrada, alimenta la sensación de coexistencia de diversos cronotopos que la sociedad de consumo ha enunciado tan acertadamente (para sus propósitos de enajenación del consumidor) en frases como el cliché “Vivir primeros el futuro”.¹⁹⁷ La presencia de la modernización o el futuro en el presente, signo de estatus, de poder y éxito tecnológicos, se invierte drásticamente en la legalidad novelesca, pues “vivir primeros el futuro” significa vivir ahora la catástrofe inminente de la Megalópolis, vivir los tiempos apocalípticos y escatológicos en el presente, sin saberlo:

“Juan de Góngora, pintor, iba por las calles congestionadas de la mancha urbana con la sensación de andar ya en el futuro, de habitar un mundo desmesurado y ajeno.”¹⁹⁸

Y en palabras del propio Homero Aridjis:

¹⁹⁷ Este es precisamente el eslogan de una conocida multinacional de telefonía móvil en Chile.

¹⁹⁸ Aridjis, Homero, *La leyenda de los soles*. México, FCE, 1994, p. 15.

“At a distance of 25 years from the next celebration of the New Fire ceremony, everything would seem to suggest that not only are we moving towards the future, but that the future is already here.”¹⁹⁹

Asimismo, esta presentización del futuro como catástrofe se articula con el ser actual de la ciudad como ruina contemporánea, que ha borrado la memoria de las ciudades anteriores, las mismas que existen solamente en las memorias individuales (temática que volvemos a encontrar en la narrativa del chileno Hernán Castellano Girón) y en las cartografías anacrónicas: mapas, dibujos, códices y cuadros. De ahí la importancia de la pintura que Juan de Góngora ha de ejecutar sobre el Valle de México después del término del Quinto Sol. La obra de arte anticipa y saluda, en el nivel de la ficción o pintura estética, la llegada (o retorno) de una nueva ciudad, la esperada ciudad de la vida.

El estado existencial del personaje, artista y representante de un *ethos* alternativo frente a la degradación urbana, es el de sensibilidad estética. Juan de Góngora es un hombre criado en la protección del domus artístico, un intelectual que experimenta la vida cotidiana como un desajuste radical entre lo que es y lo que debería ser: de ahí su constante molestia con el entorno. Su infancia había transcurrido:

“(…) protegida por corchos culturales y por ternuras maternas, a veces excesivas, pero siempre puntuales. Adentro del apartamento se le había creado un mundo ideal, poblado por personajes literarios y por artistas de todos los tiempos. En ese acuario de palabras y de imágenes se le defendía del hombre de carne y hueso, sobre todo de aquel que para existir necesita hacer uso de sus dientes materiales y mentales.”²⁰⁰

La condición existencial del personaje considera también una reconstrucción “mnemotécnica” del pasado a través de los mapas y guías turísticas, situación similar a la de los aztecas, quienes preservaron su memoria en los códices rescatados de las llamas, y, luego, en la memorización de los mismos. La superposición de la ciudad de la infancia con la ciudad de los aztecas en la virtualidad de la memoria, del mapa y del códice-cuadro, que Juan de Góngora acaba de pintar hacia el final de la novela, representa la única posibilidad de rescatar un mundo (el esplendor de México-Tenochtitlan) que ya no es sino cotidianidad elevada a la categoría de mito.

¹⁹⁹ Aridjis, Homero, “The World’s thirst”. En: Reforma, Sunday, March 27, 2002. Citado en: <http://www.dickrussell.org/articles/homero25.htm>

²⁰⁰ Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994, p. 15.

“Aún podía ver los espacios de su niñez en un Plano de la Ciudad de México del año 2007. Las calles por las que había jugado y corrido, con nombres de ríos ahora muertos, habían perdido su fisonomía y su gracia. En tardes ociosas, se entretenía en localizarlas en la guía, conjuntando letras y números, recuerdos y nostalgias.”²⁰¹

La constitución de la ciudad originaria, Mexico-Tenochtitlan, en utopía de la infancia y del origen nacional, queda bastante clara en el siguiente pasaje. La representación de la capital de Nueva España está entroncada temáticamente con la línea ensayística de Visión de Anáhuac y Palinodia del polvo, de Alfonso Reyes:

“Su padre, también pintor, una mañana lluviosa de agosto del año 2009, colgó de la pared del comedor una reproducción del primer mapa de la capital de la Nueva España, obra de un cartógrafo india, y por él supo que ésta no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdores inmarcesibles.”²⁰²

El primer indicio escatológico de la crisis de la Megalópolis es la falta de agua, una realidad mundial bien concreta y que no tiene nada de anticipación científica:

“In 1993, in my novel "La Leyenda de los Soles" (Legend of the Suns), I foresaw a city without water in 2027, the year that coincides with the next "Fuego Nuevo" (New Fire), that the original Mexicans used to commemorate every 52 years, specifically on the "Cerro de la Estrella" (Hill of the Star), now a site for the celebration of the Christian Passion.”²⁰³

La super-imposición de las cronotopías azteca e hispánica es una constante a lo largo de la novela. Sugiere el choque definitivo y excluyente entre dos concepciones de mundo, una escatológica y circular, otra apocalíptica y finalista. La catástrofe urbana es sólo un signo dentro del número de “señales del fin de los tiempos” que se encuentra en la novela. Comoquiera que la escasez de agua es una carencia real de Ciudad de México, entre otras regiones del país, la obra

²⁰¹ Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994, p. 15.

²⁰² Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994, p. 15.

²⁰³ Aridjis, Homero, “The World’s thirst”. En: Reforma, Sunday, March 27, 2002. Citado en: <http://www.dickrussell.org/articles/homero25.htm>

de Aridjis confronta al lector ideal con una relectura de su propia cronotopía, de su propio habitar en la ciudad condenada:

“Citizens, scientists and political leaders throughout the world are very concerned about pollution and the loss of wetlands, lakes and rivers, coral reefs, seas and oceans - where the fisheries are reaching their limits - but little is done. Competition for water in the regions of greatest scarcity is on the rise. With climate changes and the indisputable warming of the Earth (evidence for which is the breaking off from Antarctica of an iceberg the size of Cyprus), the water crisis will intensify. The impact of water shortages is becoming a destabilizing factor. In the Middle East, the former king of Jordan once said that he would only go to war with Israel over water, since Israel controls Jordan's water supply. The regions where water is now most in contention are the Aral Sea, the River Ganges, the River Jordan, the River Nile and the Rivers Tigris and Euphrates. If agreements are not reached for the sharing of the water, there will undoubtedly be disputes and even wars. Mexico has been paying a debt since 1992 for water from the Colorado, Tijuana and Bravo (Grand) rivers, leaving the northern region region of our country, where drought has reached critical levels, short. According to state authorities in Texas, the lack of this water has cost the state about one billion dollars and more than 30,00 jobs, over the past 10 years.”²⁰⁴

La crisis del agua, símbolo que por metonimia remite a la ciudad flotante de Tenochtitlan, con sus orgullosas chinampas y calzadas flotantes, es rastreable, a nivel hermenéutico, como el cumplimiento de un Apocalipsis *hic et nunc*, fruto de la capitalización del suelo y los recursos hídricos:

“The increase of urbanization and industrialization in the world, in northern countries as well as the developing world, has increased the demand for water. But, where is this water to come from? From agriculture? This could cause a decrease in agricultural production. Transferring water to the cities could determine the capability of the world to feed itself, although in the industrialized countries there is less taking of water from agriculture for urban use, because the demand increases more slowly. Throughout the world there are political and economic forces that determine the allotment of water. In countries like the US, water rights can be transferred, something that affects people who are not involved in the sales of these rights. This transference has an impact on

²⁰⁴ Aridjis, Homero, “The World’s thirst”. En: Reforma, Sunday, March 27, 2002. Citado en: <http://www.dickrussell.org/articles/homero25.htm>

employment, the stability of rural communities and the environment. When the renewable supply of water in a country falls below 1,700 cubic meters per capita, there is an insufficient supply to satisfy the domestic, industrial and alimentary needs of the population. The importation of grain begins, reserving water for domestic and industrial use. At this time 34 countries in Africa, Asia and the Middle East find themselves in this situation.”²⁰⁵

Otros indicios aluden al cumplimiento de las profecías apocalípticas que son patrimonio de la cosmogonía azteca tanto como de la teología cristiana, y que, en el caso de esta última, requieren de un escenario urbano para su cumplimiento. Así, en el nivel de la representación de mundo, el *ethos* urbano aparece marcado por la extrema violencia, actualizada en la presencia constante de la relación hombre-mujer como algo forzado y que sigue los códigos de la pornografía. El violador del Alba, especie de leyenda urbana especialista en raptar y violar jovencitas escolares, opera con la lógica del secuestro urbano, otra plaga que se ha instalado en la cotidianeidad de las grandes ciudades latinoamericanas. Oculto bajo la máscara de Tlaloc, dios del panteón azteca asociado con la fertilidad a través de la lluvia, el violador del Alba también raptó a la hija de Bernarda, amante de Juan de Góngora, iniciándose así una búsqueda que le da a la novela un giro hacia el subgénero policíaco. En palabras de James López:

“Desde una perspectiva genérica, La leyenda de los soles es a la vez una novela apocalíptica y utópica, futurista e histórica, ecológica y policíaca, urbana y mitológica (...) Esta novela [participa] de una novedosa percepción de la situación existencial y ontológica del hombre que se traduce en una narratología que privilegia la confluencia de tiempos y espacios históricos (y futuros) en conjuntos abigarrados de corte escatológico (...) en un intento tenaz por evidenciar una esencia humana transhistórica.”²⁰⁶

Como hemos dicho en otro lado, la novela detectivesca, propia de la comunicación paraliteraria en las grandes ciudades, descansa sobre la constitución de lo negro como legalidad de mundo.²⁰⁷ A su vez, lo negro no es sino la

²⁰⁵ Aridjis, Homero, “The World’s thirst”. En: Reforma, Sunday, March 27, 2002. Citado en: <http://www.dickrussell.org/articles/homero25.htm>

²⁰⁶ López, James, “El espejo humeante: texto, tiempo e historia en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis”. En: Revista de Humanidades, Universidad Nacional Andrés Bello, 3, p. 46.

²⁰⁷ Se entiende a la literatura negra como una creación ficticia en torno a crímenes, detectives voluntariosos, mentes afiebradas puestas al servicio del asesinato,

irrupción de una ética y una estética del desengaño romántico, llevada hasta el extremo del relativismo cínico y del maniqueísmo metafísico (lucha entre fuerzas opositoras que se enfrentan en un nivel esencial en los suburbios de la ciudad, que en la Megalópolis se han extendido más allá de sus límites). Así:

“El espacio urbano, cosmopolita, se presta fácilmente para la dialéctica apariencia/ realidad que enmascara la traición bajo un bonito rostro, el honor y el estoicismo bajo inesperados semblantes. La condición lamentable de la muchedumbre solitaria, los *ghettos*, la coexistencia de tipos marginales, enfermos o extraordinarios con el promedio de la masa, el periodismo y los circuitos alternativos de comunicación, son el caldo de cultivo para la aparición de este subgénero. Lo sobrenatural aporta a la caracterización de las mentes enfermas o criminales un elemento inquietante: la eliminación de fronteras entre lo real y lo irreal, entre lo establecido y la transgresión; la consideración misma del antisocial o del enemigo debe operar según la regla de la demonización del otro. La sospecha de lo desmesurado desemboca en la *paranoia* y en la *teoría de la conspiración*.”²⁰⁸

La violencia y lo negro como *ethos* del temor y la inseguridad, la corrupción y la ambigüedad, atraviesan los cuerpos y los transforman en herramientas de escenificación de la muerte y del deseo, del *eros* y el *thanatos*. A diferencia de la concepción prehispánica, en la cual el cuerpo era medio para la expresión de lo numinoso, la muerte y su regeneración (representada en el texto de Aridjis con el culto a Xipetotec, “Nuestro Señor el Desollado”), en la ciudad dominada por la corrupción policial y política, el cuerpo de la mujer escenifica su propia violación consentida, así como el cuerpo del subversivo escenifica su propia muerte en el combate contra las fuerzas gubernamentales. El carácter explícito de ambas violencias es esencialmente pornográfico, si entendemos la pornografía como la desublimación de la imagen romántico-metafísica y su resublimación como exposición explícita del cuerpo en trance violento (erótico o

investigaciones deductivas o inductivas, y cierto aire moralizador que no abandona ni siquiera a los textos más postmodernos del género. Aparte de unas cuantas pretensiones estilísticas –prosaísmo, estilo periodístico– y de una estrecha dependencia del mercado y su público lector, la literatura negra se concibe a sí misma como un objeto paraliterario: fórmulas, recursos probados, estructuras fijas, motivos recurrentes, la autoconsciencia de no ser “alta literatura”. Sin embargo, esta variante genérica debe tener un origen en los principales troncos de la ficción de Occidente: el Romanticismo, la novela moderna, la literatura urbana. Ver: Cisternas Ampuero, Cristián, “Sobre la literatura negra.” En: *Descontexto*, 5, mayo de 2004, pp. 7-14.

²⁰⁸ Cisternas Ampuero, Cristián, op. cit. P. 12

thanático). Así, el rapto de una escolar y su preparación para la violación en dependencias de gobierno, se concreta a través de un diálogo que evidencia las leyes del género pornográfico visual, a la vez que establece como hipotexto a la reconstrucción imaginaria, postmoderna, de un sacrificio azteca, desprovisto de su significación mítica y centrado en la violencia como forma única de comunicación con el otro: una constante de la identidad mexicana desvelada desde El laberinto de la soledad de Octavio Paz. Por otro lado, el *ethos* negro, la violencia y el escepticismo generado por su difusión, aparece introyectado en las consciencias de los personajes como un criterio de normalidad propio de la apatía urbana, la sobre-estimulación como forma de entorpecimiento y la aceptación casi fatalista de una revolución etológica que se operó de manera silenciosa e inexorable en la cotidianeidad de la ciudad.²⁰⁹

Siguiendo esta misma línea, la trama multilínea de La leyenda de los soles implica la integración de lo sobrenatural en la existencia cotidiana del protagonista Juan de Góngora. La visita de Cristóbal, un indio prehispánico que puede viajar en el tiempo, le confiere el poder de desplazarse por doquiera, atravesando las paredes. Se inicia así el núcleo de la estructura de “flaneo” de La leyenda de los soles, estructura que, por sí sola, la caracteriza como novela urbana en tanto es relato de lo que va apareciendo en la caminata especulativa del habitante ciudadano. Ya sea que el ser de la ciudad se revele solamente en la medida en que es recorrida (estructura sintagmática), o bien habitada (paradigmática), Juan de Góngora se encarga de transitar por distintas escenas de valor simbólico o etológico que vuelven a insistir sobre la violencia de las relaciones entre amantes, el miedo y el peligro como legalidades imperantes en la gran ciudad y la coexistencia superrealista de varias ciudades. La estructura paradigmática del cronotopo del habitar se va profundizando en la medida en que los terremotos se van haciendo cada vez más frecuentes en la ciudad, proceso paralelo al del deterioro medioambiental y a la invasión de los espíritus destructivos del Mictlan azteca, los “tzizime”. El viaje de Juan de Góngora se aproxima a su culminación con el intento de asesinato de Carlos Tezcatlipoca y la muerte o desvanecimiento de Cristóbal. Podríamos decir que el paradigma del habitar apocalíptico-escatológico se traslada, en este momento, al nivel utópico representado por el cuadro pintado por protagonista, obra que se salva milagrosamente de los continuos terremotos.

²⁰⁹ Sobre el concepto de “normalidad” aplicado al estudio de la violencia en la contemporaneidad, ver: Zerán, Faride, “Buchenwald. La memoria, el silencio y el olvido.” En: Rocinante, 34, 2001, pp.23-26.

Digamos, finalmente, que el carácter escatológico de la novela se centra en el sentido de una cronotopía terminal que abarca al mundo conocido, la función narrativa, al hombre, a la ciudad y a la historia. Es la conciencia de un fin de época, presente y actual, que no necesita, en última instancia, de guerras o de sismos para manifestarse, sino que se verifica en la infraestructura misma de la ciudad, en el habitar degradado de los seres humanos y en el colapso de la subjetividad colectiva e individual, fragmentada y descentrada por el impacto de la sociedad de la hiper-estimulación, la virtualidad y el consumo:

“En todas partes se sentía el exilio, la inminencia de un fin de época, la nostalgia de un mundo que se había ido de las manos y los ojos sin que nadie lo hubiera vivido plenamente (...) La gente no comprendía lo que pasaba en torno suyo, mucho menos lo que acontecía en otros lugares del país y del planeta. Era como si con el día, con el mes, con el año fuera a acabar la historia conocida, fuera a desvanecerse el porvenir.”²¹⁰

La imagen de la megalópolis, soñada por Mumford como una pesadilla, encuentra en Ciudad de México una realización perfecta. El hiper-realismo de su representación desemboca en la familiarización del desastre en nuestra vida cotidiana. La ciudad leída y la ciudad vivida confluyen en la perspectiva del lector como un reconocimiento de todas las imperfecciones y pequeños desastres que cualquier urbanita metropolitano puede testificar sin faltar a la verdad. Así:

“(...) Bernarda Ramírez vio su México. Un México de calles en reparación sin previo aviso, cloacas sin tapadera, señalamientos de tránsito mal colocados o desorientadores, fachadas acribilladas por la última granizada de partículas metálicas, puertas fuera de quicio, ventanas que ningún ingenio humano podía cerrar bien, obras públicas inconclusas o mal hechas, aberraciones de arquitectos o escultores chafas, ruinas contemporáneas no producidas por desastres naturales sino por la mano inepta y corrupta del hombre.”²¹¹

El hombre, cosmificador por naturaleza, fundador de ciudades bajo el auspicio de los dioses, se ha transformado en perpetrador de espacios inhabitables, trampas y laberintos. El apocalipsis de la ciudad es aguardado, en el contexto de la Leyenda de los soles, como un re-inicio desde cero, una refundación sincrética de Jerusalén en el “primer día del sexto Sol”.²¹²

²¹⁰ Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994, p. 123.

²¹¹ Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994, p. 143.

²¹² Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994, p. 198.

4. La imagen de la ciudad en la narrativa chilena contemporánea.

4.1 Hernán Castellano Girón: Calducho.

Publicada en 1998, Calducho es una novela importante en la narrativa chilena contemporánea. Representa uno de los últimos intentos, propios de la generación del “boom” literario, por escribir una novela totalizante, una suma de época y un testimonio de la formación del “pozo de la memoria.” En esta obra, el estilo literario de su autor, a quien tuvimos la suerte de conocer personalmente en el año 2004, alcanza una madurez plena, a la vez que exalta el español de Chile, con sus coloquialismos y giros coloridos, al nivel de una lengua literaria (algo solamente alcanzado, hasta ahora, por ciertas obras de José Donoso y Fernando Alegría). Como toda obra novelesca, el rico y abigarrado mundo representado aspira a constituirse en cosmos autosuficiente y autorreferente. La naturaleza de la obra de Castellano Girón, sin embargo, impide que esta condición se cumpla en su totalidad; según lo ha dicho en varias ocasiones, y en una conversación personal, Calducho forma parte de una serie de obras narrativas que siguen, en la línea del tiempo biológico, el desarrollo de toda una vida dedicada al arte y a la búsqueda de las iluminaciones estéticas que, a menudo, integran la literatura, la pintura y la música. El sujeto *calduchiano* es, pues, eminentemente autobiográfico, lo que se trasluce claramente tanto en las narraciones de Kraal, su primera obra, como en los cuentos de El huevo de Dios, una de sus últimas obras publicadas (2002). Sin embargo, habría que decir que el sujeto biográfico se constituye con una clara consciencia ficcional, testimoniante de un modo de ser y habitar de naturaleza estética. El centro de este modo de ser es la estructura de la memoria, cuyo acto de recordar constituye, desde Proust, una forma de cosmificar y esencializar al sujeto recordante y sus contenidos como fenómenos agregados al mundo. Aprovecho aquí de mencionar un bello ensayo de George Santayana que parece iluminar la concepción de la memoria y la expansión de la subjetividad en la obra de Castellano Girón. En “Proust y las esencias”, el autor de El último puritano plantea una tesis que parece ampliar un concepto hasta el momento restringido a un sentido politizado o transgresor: la memoria como acto y testimonio de minorías o grupos marginados o consciencias lastimadas por la diferencia. En un sentido estricto, la memoria es la capacidad de esencializar en el acto de recordar, cosmificar y fijar por algún medio o técnica lo recordado, lo que deviene en objeto creado, intencional, y estético. Dice Santayana:

“Una esencia es sencillamente el carácter reconocible de cualquier objeto o sentimiento, todo lo que él cabe efectivamente poseer en la sensación, o

recuperar en la memoria, o transcribir en el arte, o comunicar a otro espíritu. Todo lo que en el pasado fue intrínsecamente real puede así recobrase.”²¹³

Y, según el narrador de Calducho, tenemos que:

“La memoria es un holograma fabricado por la bioquímica cerebral antes de cualquier invención tecnológica.”²¹⁴

La técnica “proustiana” de reducir un recuerdo a su esencia se encuentra presente, a cada momento, en Calducho. El recuerdo de un sabor, uno olor, una sensación, son motivación suficiente para sustentar la representación; la evocación de los seres ya desaparecidos, un gallo, una calle, una empleada (Rosa), encuentra en la escritura recordatoria una nueva razón de ser:

“Hay que recordar ese momento, fijar para siempre ese instante en que el pámpano cruje, y luego ese sabor agridulce que se acrecienta en cada chasquido de los dientes al irlo reduciendo de tamaño en tus fauces.”²¹⁵

La memoria que recupera las objetividades ya sepultadas en el tiempo opera a un nivel metafísico y profundo en la materia de que están hechos los recuerdos; diríase que su trabajo es una transubstanciación a nivel microfísico de ese fenómeno neuro-químico que es la asociación mental:

“La vieja casa, su miseria navegable, su estructura que crujía y se deshacía es lo que hay que tratar de fijar aquí, describiéndola, y lo que quedará fijo es como un daguerrotipo puesto en ignición, como si la casa fuese quemada sin ser destruida y puesta en el más allá o más acá, con uno de esos convertidores de materia en antimateria que el capitán Kirk usa para transferir a distancia a los sólidos miembros de la tripulación de la *Enterprise*.”²¹⁶

El recuerdo de la casa y de la calle familiar se convierte en el eje de la organización subjetiva que sustenta la novela. Así como el recuerdo transubstancia la objetividad alguna vez vivida (en un tiempo-espacio real), la

²¹³ Santayana, George, Diálogos en el limbo. Buenos Aires, Losada, 1960, p. 61.

²¹⁴ Castellano Girón, Hernán, Calducho, o las serpientes de calle Ahumada. Santiago, Planeta, 1998, p.15.

²¹⁵ Castellano Girón, Hernán, Calducho, o las serpientes de calle Ahumada. Santiago, Planeta, 1998, p. 23

²¹⁶ Castellano Girón, Hernán, Calducho, o las serpientes de calle Ahumada. Santiago, Planeta, 1998, p. 22

escritura, el narrar, somete la memoria a una nueva cristalización, que funde y reorganiza la materia evocada en objetividad estética. La destrucción por el fuego, imagen arquetípica, es superada con una imagen de la especulación científica y de la cultura de masas: la máquina transportadora de *Star Trek*. La alusión al capitán Kirk vuelve a repetirse en otro lugar de la novela, y constituye una de las frecuentes escapadas del narrador a la cultura paraliteraria, cuya asociación con el mundo narrado permite abrir puertas a realidades paralelas que el sentido común o la consciencia rutinaria no pueden encontrar.

El orden en que las cosas suceden en el cronotopo histórico no es lo relevante para la consciencia que recuerda; sí lo es la cosmificación ficcional que surge de un íntimo y revelado entramado que la subjetividad descubre en el acto mismo de recordar. Así, la primera gran objetividad estética que surge de la lectura de Calducho, además de algunos elementos obvios como el relato de formación y el trasfondo histórico (Santiago de Chile en los años '50, los hábitos espartanos del Instituto Nacional), es el ejercicio de una memoria que se reconstruye y al hacerlo, re-edifica la ciudad en que el sujeto experimenta su devenir. La ciudad recordada deviene en esencia de un tiempo perdido, pero también de un habitar pleno, el cronotopo del "calducho" y del vagabundeo por el centro o los suburbios. Ninguno de estos actos evocadores adquiere un sentido como memoria de algo -denuncia o testimonio, aunque ciertamente hay elementos de todo esto-, sino como recuerdo expansivo, amplificación, o por el contrario, síntesis y reducción del tiempo natural en tiempo de la ficción. Así, las dos horas del "calducho" con el profesor de química, adquieren sentido en sucesos futuros, así como la escritura opera a la manera de una máquina del tiempo que permite establecer conexiones cronotópicas inesperadas.

Por otro lado, la verdadera expansión novelesca, aquella en que la morosidad de la focalización otorga al relato la categoría de historia de un alma, se da en la transformación del tiempo-espacio real en cronotopo estético; el acto de recordar una ciudad (que ya no es) equivale a fundarla en la memoria y en la escritura, junto con la refundación del sujeto mismo en el acto de escribir. La novela es, pues, rearticulación intencional de los hechos desde el despliegue de una subjetividad absoluta, y ficcionalización de un mundo que adquiere una nueva dimensión sin perder su esencia original. En este sentido, la representación del espectáculo funambulesco de Chasamán reactiva la presencia siempre latente del tópico del Gran Teatro del Mundo, en la doble perspectiva del niño fascinado con la magia pero también con la impostura del relato, y del adulto que le otorga a esta escena el carácter de metáfora de una ciudad y un hábito, los mismos condenados a desaparecer con el incendio del barrio Ahumada.

El cronotopo que la memoria narrativa recupera es el del uso improductivo de la ciudad, el vagabundeo escolar en la hora de los “capeos”, uso original del tiempo que desafía las rutinas impuestas por la dirección externa del sujeto, y el “calducho” propiamente tal, es decir, la hora libre dentro del bloque pedagógico, siempre con permiso del profesor, lo que lleva a los alumnos a realizar pequeñas transgresiones que refuerzan la identidad del grupo y dan rienda suelta a la coprolalia, la curiosidad sexual y el deseo de construir, dentro de la rutina, un espacio de libertad. El “capeo” permite descubrir dimensiones insospechadas de la ciudad, a través de caminatas azarosas y recorridos exhaustivos en microbuses. A la vez que asienta los límites del dominio territorial de los estudiantes *institutanos*, permite conocer los principales hitos de la ciudad, sus límites geográficos y sus centros de socialización, como el cerro San Cristóbal. Por su parte, el “calducho” sin duda que hace habitable y soportable el espacio opresivo o discriminatorio del colegio, verdadera heterotopía de violencia física y verbal, pero también de adocenamiento.

La importancia de Calducho dentro de la novelística contemporánea chilena no sólo reside en el testimonio generacional de su autor, sino que su motivación novelesca se amplía al acoger el desafío de integrar la subjetividad al proceso extrínseco de transformación de la urbe. El proyecto literario de las generaciones surrealistas aparece vinculado a la búsqueda de un fundamento para la formación del personaje en un mundo cambiante y que tan pronto se revela familiar y reducido como amplio y extraño (el eterno tema de la novela moderna). La clara oscilación entre el ser domiciliado de Nachito y su ansia insaciable de “flaneo” dice relación con la transformación del espacio urbano en lugar de iniciaciones metafísicas que le revelan la radical inestabilidad y mutabilidad de las cosas. Empezando por la ciudad, cuyas calles, esquinas, lugares y puntos de referencia están sometidos a un constante devenir, el sujeto experimenta la transformación de su propia personalidad, en un proceso de crecimiento que el Yo maduro (quien enuncia el relato) contempla con melancolía y, a ratos, con resiganción atemperada por el buen humor. La mutabilidad proteica de las ciudad induce en la conciencia narrativa la necesidad de desempeñar dos funciones; estabilizar esa mutabilidad en el recuerdo personal, y refundar la ciudad evocada a través de la escritura, única fórmula de permanencia posible.²¹⁷

La imagen de la ciudad contemporánea es representada en el sistema literario surrealista a través de experiencias tales como el sueño, la pesadilla, la

²¹⁷ Cf. Castellano Girón, Hernán, “Las ciudades visibles e invisibles de Italo Calvino y Borges”. En: Mapocho, 38, 1995. p. 69-77.

alucinación y la visión. Lejos de la vigilia del realismo, la dialéctica apariencia-realidad se profundiza al presentarse a la propia consciencia del sujeto urbano como lugar de un viaje trascendente en que la crisis del habitar es a la vez origen y término de una crisis existencial que deviene en crítica del sistema y apertura hacia las asociaciones surrealistas que están en la base de la mimesis contemporánea. Los relatos de Kraal, publicados en 1965 por Hernán Castellano Girón, prefiguran algunas visiones de Calducho y representan la visión de la ciudad como un lugar privilegiado del *ethos* alienado por la masificación, la técnica, la cultura del entretenimiento y la inautenticidad. Alienta en ellos un profundo sentimiento de rechazo a la civilización de la maquinaria, al valor del trabajo y del rendimiento en la sociedad capitalista, y al síndrome de obsesiones y monomanías que permiten sobrevivir, apenas, a la mayoría de sus habitantes. Como en la gran novela de 1998, narrador y sujeto autobiográfico configuran progresivamente una serie de viajes y vagabundeos oníricos por paisajes urbanos que oscilan entre lugares evocados, de fuerte carga personal, y espacios metafóricos que, a su vez, presentan una evidente correspondencia con la funcionalidad urbanística. En el primer relato, “La feria mental”, se presenta la degradación del carnaval como fiesta de participación en la visita que la muchedumbre hace de una “Feria Mundial de Exhibición de Utensilios de la Era Mecánica” (a saber, la FISA o Feria Internacional de Santiago de Chile). Asumiendo que el relato de la pesadilla adquiere características de visión estéticamente configurada por la escritura, la experiencia del narrador en la Feria resulta decepcionante y físicamente humillante. Ubicada en los suburbios (la periferia industrial), la Feria obedece a la lógica de la globalización económica (“inaugurada con la asistencia del presidente en ejercicio de la ONU, recientemente indultado de Sing-Sing-Sing, liberto incondicionalmente”)²¹⁸ y de la normalización de los sujetos ciudadanos a través de la “molienda del cuerpo y del corazón”. La transformación del ciudadano en consumidor masivo está claramente señalada por la exageración surrealista (“Toda la población del planeta ha de visitar la Feria en el segundo de tiempo escaso que permanecerá abierta –sideralmente hablando–: alrededor de un mes”)²¹⁹ que descontextualiza la vida cotidiana y la recontextualiza a escala cósmica para demostrar su absurdo.

Tanto en Calducho como en Kraal, la imagen de la ciudad estéticamente configurada surge de la transubstanciación de la imagen surrealista

²¹⁸ Castellano Girón, Hernán, Kraal, Santiago, Colección “El viento en la llama”, 1965, p. 9

²¹⁹ Castellano Girón, Hernán, Kraal, Santiago, Colección “El viento en la llama”, 1965, p. 10

(interconexión de contextos inesperados, reunión de imágenes o lugares disímiles en el cronotopo de la memoria) en narración de una consciencia que se evoca y se encuentra a sí misma en el habitar estético de una ciudad extrañada y entrañable.²²⁰

²²⁰ Queda pendiente un análisis más pormenorizado de las distintas zonas urbanas presentes en Calducho y Kraal, específicamente de los lugares en que la socialización y la fantasía social son reforzados por los discursos de medios masivos. Aparece en ambas obras una visión muy moderna de la ciudad vivida a través de medios como el cine, la radio y los espectáculos musicales, dimensión que también encontramos en Eduardo Mallea y José Emilio Pacheco. El nivel de ficción de estos discursos, su relación con la realidad y el grado de alienación que inducen en el personaje principal, también son objeto de una desarrollo futuro.

4.2. Gonzalo Contreras: *La ciudad anterior*.

El hecho de que novelas latinoamericanas contemporáneas, como La nave de los locos, de Cristina Peri Rossi, Una sombra ya pronto serás, de Osvaldo Soriano, y La ciudad ausente, de Ricardo Piglia, re-escriban el motivo del viaje de formación, actualizándolo en medio de las ciudades de nuestro continente, es una tendencia cada vez más estudiada por la crítica, aunque no completamente comprendida. La obra de Cristina Peri Rossi cuestiona a la urbe, Albión, como ámbito enajenante y deshumanizante; la novela de Soriano es una parodia amarga de las condiciones de marginalidad histórica y material de Argentina en los años '80, centrada en el paisaje suburbano que rodea a la gran metrópoli; la ciudad de Piglia es tanto escenario representado como estructura de lenguaje que reflexiona sobre la intervención del habitar por parte del Poder. Ello debe hacernos pensar en una percepción a la vez unánime y plural del espacio urbanizado como signo complejo generador de conflictos y soluciones originales al interior del universo de actores que lo habitan, pero también como metáfora de una condición desastrosa e irreparable que condiciona la vida humana en sus vínculos básicos con la tierra, la naturaleza y la historia.

En el caso de La ciudad anterior (1992), el motivo del viaje, caracterizado como el vagabundeo incesante de un vendedor de armas a través de un territorio interceptado (Chile, bajo el régimen de la Junta Militar), encuentra su cristalización en un proceso de des-aprendizaje y des-realización (en el sentido que Laing²²¹ da a este concepto), que se fundamenta, a su vez, en una experiencia de lectura microscópica de la ciudad provinciana a la que el protagonista llega al principio de la novela. Esta lectura lo pone en relación con una serie de claves de semiología del habitar que organizan al mundo representado como una sociedad en crisis y lo constituyen como instancia marginal con respecto a los discursos de la metrópolis. A su vez, la progresión de dicha lectura va desplegando una trama edípica de obtención de un conocimiento, con el que culmina la "formación" del personaje en un completo desengaño y renuncia a la legalidad del habitar en la ciudad. A todo esto habría que agregar que tanto el título de la novela como la forma de narración, en

²²¹ "Todos estamos expuestos a ser arrastrados en sistemas de fantasía social con pérdida de la propia identidad en el proceso, y sólo retrospectivamente nos damos cuenta de que eso ha ocurrido [...] Arrancar al propio Yo de la falsa sensación de realidad supone una desrealización de lo que falsamente se toma como realidad y una re-realización de lo que falsamente se toma como irrealidad. Únicamente entonces se es capaz de percibir el sistema de fantasía social en el que se está." Laing, R. D., El Yo y los Otros. México. FCE, 1985, p. 36.

distintas formas del tiempo pretérito, son indicios de una ironía esencial y de un gesto narrativo característico: la ciudad *anterior* (la ciudad provincial) es precisamente la que ya no existe, reemplazada por una forma de sociabilidad urbana que es una mala copia de la metrópolis (Santiago); la narración en pretérito y la forma circular del viaje (inicio y retorno en la carretera Panamericana) apuntan a considerar todo el relato como la entrega de una consciencia des-realizante que ha sido capaz de renunciar al sistema de fantasía social (censura, autocensura) que representa la ciudad para quedar a la *intemperie* de la carretera, a la vera del camino existencial.

Para comprobar esto, sigamos la trayectoria del protagonista a través de los espacios y ámbitos arquitectónicos representados en La ciudad anterior, con el fin de evidenciar los potenciales de significación que en ellos laten, y que se proyectan sobre los hábitos y comportamientos de sus habitantes.

Para Barthes:

“La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.”²²²

En relación con la ciudad, el habitante o hablante posee una competencia que lo acredita y lo predispone como usuario de aquélla. “Sin embargo”, agrega Barthes, “el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como *lenguaje de la ciudad*.” El autor de Mitologías visualiza una solución cuando propone acceder a este lenguaje teniendo como presupuesto que en él “el simbolismo (...) no se concibe ya como una correspondencia regular entre significantes y significados” sino que, más bien, cabría comenzar a elaborar un censo de significantes, teniendo en cuenta su “propia posición correlativa” para llegar, finalmente, a “disociar microestructuras de la misma manera en que se pueden aislar pequeños fragmentos oracionales dentro de un período largo”. Ahora bien, para Barthes el resorte de toda exploración idiolectal y microanalítica de la ciudad es una dimensión *erótica*, presente en la sociabilidad misma y en la modalidad de convivencia que el espacio urbano impone; en este sentido, Barthes opina:

²²² Barthes, Roland, “Semiología y Urbanismo”. En: La aventura semiológica, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 257-67.

“Yo utilizo indiferentemente erotismo o sociabilidad. La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda la ciudad”.²²³

De acuerdo con otro punto de vista, el de Francesco Loriggio, la relación entre el sujeto y el espacio urbano da lugar al planteamiento de una dimensión no ya erótica sino racional, fundada sobre oposiciones semánticas cuyo origen es la atracción del motivo del viaje como gesto individualizador. En palabras del autor:

“Voyages establish borders, turn physical space into geography. Once partitioned, a hemisphere, a continent, a nation, a city becomes an environment inhabited by “us” and “them”, “civilized people” and “savages”, “humans” and “beasts” or any other such dyad: exhausted, containing opposites, each one of them a cosmos, an *imago mundi*.”²²⁴

Tales oposiciones de sentido no hacen otra cosa que instaurar el reino del “logos” como un criterio de nivelación de la heterogeneidad en las concepciones o categorías de espacio y desplazamiento. Al mismo tiempo, tales jerarquías, en tanto que rotulaciones extrínsecas, circunscriben las pautas del habitar a modos de ser y de interactuar que desplazan al sujeto hacia una periferia cultural, o bien, lo mantienen en el centro de un sistema dominante, que sanciona o confirma su comportamiento. Como veremos en el análisis de La ciudad anterior, un determinado gesto de desplazamiento del protagonista, su provocativo circuito a través del país ofreciendo armas, lo convierte, al mismo tiempo, en objeto de deseo y en amenaza latente para una institucionalidad que ha interceptado los movimientos de las personas de manera violenta y exhaustiva, estableciendo hitos de control y zonas de exclusión y prohibición.

Otra concepción digna recordarse es la de Lewis Mumford, quien plantea una imagen de la ciudad como ámbito representado de funciones actanciales, que encuentran, a su vez, expresión en el motivo literario de la ciudad como escenario (a decir verdad, una rearticulación del viejo motivo del “gran teatro del mundo”). En palabras de Mumford:

²²³ Barthes, R., Op. Cit.

²²⁴ Loriggio, Francesco, “The anthropology in/on fiction: Novels about voyages. En: Poyatos, F., Literary Anthropology. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988, p. 313.

“Every culture has its characteristic drama. It chooses from the sum total of human possibilities certain acts and interests, certain processes and values, and endows them with special significances; provides them with a setting; organizes rites and ceremonies; excludes from the circle of dramatic response a thousand other daily acts which, although they remain part of the real world, are not active agents in the, drama itself. This stage, in which this drama is enacted, with the most skilled actors and a full supporting company and specially designed scenery, is the city: It is here that it reaches the highest pitch of inintensity.”²²⁵

Esta tesis de Mumford nos interesa por cuanto, en la novela de Contreras, la ciudad “anterior” aparece como escenario en el que se ha representado un drama que, inmediatamente, ha pasado a formar parte de la memoria colectiva obliterada, censurada, dejando a los personajes que lo representaron en una condición existencial de suspenso. Esta condición interrumpida se le hace evidente al narrador-protagonista, quien se convierte en auténtico evaluador de la legalidad del mundo y, al mismo tiempo, en sujeto catártico que echa sobre sí el desvelamiento de las escenas escamoteadas al drama integral de la ciudad. Finalmente, volviendo a la idea de Barthes de rastrear aquellas unidades mínimas que organizan el discurso de la ciudad, atraeremos algunas precisiones de Kevin Lynch, autor quien, según Barthes, “como buen semántico, tiene el sentido de las unidades discretas: intentó encontrar en el espacio urbano las unidades discontinuas que, guardadas las proporciones, se asemejarían algo a los fonemas y a los semantmas”. A estas unidades mínimas las llamó “rutas”, “nodos”, “lugares”, “puntos de referencia”, “dominios”, “límites”, etc.²²⁶ Nos interesa, en este momento, privilegiar la definición de la unidad “dominio”: “Sections of the city with which one is particularly familiar. They offer a sense, of boundary and centripetal space to whose inhabit in it”. Esta idea del “dominio” aparece estrechamente unida al concepto de “lugar”, que Lynch define sumariamente como: “Spaces of significant activity, charged with memory and social rituals and a set of fixed human types”.²²⁷ En base, pues, a distinciones conceptuales de este tipo, se irá precisando en el desarrollo de esta sección el vínculo del protagonista con los espacios urbanos representados y con

²²⁵ Mumford, Lewis, The culture of cities. New York, Harcourt, Brace & World, 1938, p.60

²²⁶ Barthes, R., Op. Cit.

²²⁷ Boelhower, W., “Avant-garde autobiography: deconstructing the modernist habitat. En: Poyatos, F., Literary Anthropology. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988, p.299

su particular simbolismo, así como la función de aquéllos en la constitución de la imagen de la ciudad “anterior”.

El comienzo de la novela ubica al protagonista, Carlos Feria, al costado de la Carretera Panamericana, durante un alto en su incesante recorrido del país promocionando un catálogo de armas. Caracteriza a este momento un radical desengaño de los puntos de referencia y órdenes de orientación; la Panamericana aparece como una línea recta excluyente frente al carácter oblicuo de su desplazamiento:

“La Panamericana va demasiado recta para detenerse en cada ciudad. Es como si la hubieran lanzado a plomo a través del mapa. Lo cierto es que lo deja a uno siempre al borde del camino.”²²⁸

De la misma manera, el sujeto aparece desvinculado de cualquier síntoma o señal de orientación, bajo un cielo indiferente y, sintiendo “esa sensación de no saber en qué momento va a caer el pájaro muerto a los pies de uno” (p.10). Tenemos pues, a un individuo que no sólo presenta una profunda desorientación, sino que, además, ha desistido de cualquier otra forma de indicación y augurio, pues el pájaro (símbolo tradicional de orientación en el orden de la novela antigua) no indica ninguna dirección, sino que se espera que caiga muerto, inservible, opaco.

Por otro lado, el vagabundeo del protagonista muestra vagos hitos rastreables, que no hacen sino aumentar aún más la indeterminación de su recorrido. Su origen o punto de partida es un hogar en descoposición, un nodo ya viciado por la rutina de la vida matrimonial, y cuya vaciedad de sentido va siendo progresivamente aumentada por la búsqueda consciente que hace el protagonista del apartamiento y de la distancia. Por otra parte, va persiguiendo un telegrama que sanciona de manera definitiva su desvinculación del hogar instaurado. Todos estos índices llevan a caracterizar su viaje como un gesto de descentramiento y desasimiento, que tiende a desdibujar y anular la autoimagen y la identidad sostenidas por el propio sujeto hasta ese momento: hombre cabeza de familia, varón sexualmente seductor y proveedor.

Frente a esta autoimagen en disolución, el protagonista tiene clara consciencia de ser un signo (aversivo) de soledad, que la lleva consigo y la pasea por dondequiera que aparezca:

²²⁸ Contreras, Gonzalo, La ciudad anterior. 4ª edición, Santiago de Chile, Planeta, 1992, p. 9

“Yo sé cómo arrojo una bocanada de soledad [...] un vendedor viajero sabe mejor que nadie lo que es [...] La soledad está conjurada de antemano”.²²⁹

Considerando que la soledad es uno de los máximos temores del gregario hombre urbano, Carlos Feria adquiere desde un principio el carácter de personaje provocativo, indeseado, por su capacidad para desvelar la soledad existencial que es la legalidad de vínculo en la constelación de personajes de la novela. La disolución de los lazos interpersonales es uno de los más claros indicios de un mundo en crisis, no sólo por la interdicción generada por el gobierno militar, sino por los indicios de modernización que invaden la ciudad y sus familias. Como un recordatorio y un disparador de la nostalgia, el protagonista va repartiendo un hálito de desafiliación y de distancia:

“Pero ya ha dejado de preocuparme mi reflejo en los demás. Tanto mejor para él si, desde una nube de alcohol, algún desgraciado piensa en su hogar al verme entrar con mi maleta.”²³⁰

Es, pues, de acuerdo a su propia experiencia y modalidad de vida que puede el protagonista diagnosticar la adocenada y aplastante soledad que predomina al interior del bar, primer espacio que acoge (en sentido figurado) su presencia en la ciudad. Sin embargo, la necesidad de alojamiento, (de la que no puede sustraerse tan fácilmente), lo lleva a aceptar una oferta furtiva. Es así como, al entrar en contacto con la casar de un matrimonio de clase alta, que arrienda piezas en secreto, se despierta en el sujeto el deseo de un arraigo, de un *comfort* que ya, casi, había olvidado o sepultado. En este punto, el protagonista, especie de *outsider* o peregrino en progreso de desafiliación total, debe enfrentar la paradójica prueba de superar la tentación de volver atrás, al mundo femenino del “domus” acogedor en la superficie, pero manipulador y controlador en lo profundo.

Frente a la impersonalidad del hotel, albergue transitorio, el hogar de la pareja le ofrece al protagonista la reminiscencia (y la ilusión) de un espacio de concreción, un “domus”, un lugar que permite la evaluación de la vida hecha hasta el momento y de sus posibles proyecciones. Esta oposición primaria entre “hogar” *versus* “no-hogar” (lugar vacante) se revelará más tarde como clave esencial para comprender la imagen de la “ciudad anterior” tal como se le

²²⁹ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 13

²³⁰ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 11

presenta al narrador: una ciudad que no alberga ni acoge, una ciudad sumida en una crisis del habitar.

La ruptura con el pasado, que el protagonista vive a través de un telegrama, lo lleva a percibir que una nueva sección de su vida está a punto de empezar:

“Ignoraba cuál sería la primera escena del nuevo relato que comenzaba. Un hombre solo y abismado en una habitación ajena, frotándose las manos.”²³¹

La crisis vivenciada por el sujeto aparece visualizada por éste como la ruptura de una superficie refractante: “Ese espejo en el que creía reflejarme ya estaba roto”.²³² El colapso del vínculo refractante, o de la meta-perspectiva, como la llamaría Laing, conlleva la aparición de un vacío que pronto será llenado por Teresa, la esposa del personaje inválido, Blas. Paralelamente a este proceso de seducción (que no llega a término), se plantea la aparición de otros vínculos que llevarán al narrador a un estrecho contacto con la historia de la ciudad, su pasado y el pasado de una familia; al mismo tiempo, este proceso de desvelamiento le conducirá a una última *autognosis* y al desengaño más absoluto.

Junto con la perspectiva de la inminente seducción de la mujer, el personaje ve surgir nuevas formas de arraigo en el momento mismo de su crisis de separación. Junto con la latencia del desahogo erótico (que el protagonista transfiere a Susana, adolescente), se le abren al narrador las opciones de una amistad auténtica (con el homicida Humberto Luengo), de un comportamiento paternal (con el hijo idiota de la mujer) y de una competencia masculina (aunque desigual) con Blas el inválido. El ámbito de cristalización de todas estas opciones es la casa del propio Blas, espacio que aparece marcado por características individualizadoras.

Primero, la casa es el lugar en el que Carlos Feria sufre una crisis corporal (la fiebre) que viene a rubricar el cambio en su vida y que lo traslada, por unos instantes, a la placentera tierra de la infancia y de la evocación:

²³¹ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 56

²³² Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 55

“Dejé que la enfermedad hiciera lo suyo con mis intestinos. De todas formas, era una sensación dulce, casi sobrecogedora, que no experimentaba desde mi infancia. El tibio aliento de la fiebre arrullando mi cuerpo”.²³³

Durante la convalecencia, el protagonista recibe la historia de su anfitrión, Blas, de boca de este mismo, cumpliéndose así la primera etapa de su acopio de testimonios y memorias que, hasta ese día, habían estado obliteradas. Luego de la enfermedad, Fera se recupera, quedando mejor que antes:

“Tenía buen semblante, algo más delgado quizás. El alma había vuelto con más decisión al rostro”.²³⁴

Luego de esta especie de iniciación -luego de beber y asimilar el arsénico que corre por las cañerías de la ciudad-, el protagonista se encuentra preparado plenamente para enfrentar el conocimiento de las historias que constituyen la atrofiada memoria del espacio urbano que lo acoge.

En segundo lugar, la casa puede consiclerarse como un *nodo* (“points of corivergence and significantly intense traffic (...) a strong point of reference in one’s image of the city and gives direction to those streets that lead lo it and depart from it”)²³⁵, en el que se entrecruzan las diversas corrientes de incomunicación y desinformación que reinan en la ciudad. En efecto, la casa es el espacio desde donde emanan los inútiles esfuerzos de Blas por tomar contacto con un exterior (la ciudad capital, núcleo emisor de la información) que lo esquiva y constituye como instancia marginal, junto con la ciudad propiamente dicha, la que a su vez pasa a adquirir el valor de un cronotopo del desplazamiento y de la postergación:

“Estaba atento a las noticias, y las escasas novedades que oía en la radio las comunicaba a su auditorio (...) Un cable salía de la radio y se iba a conectar al chasis de su silla de ruedas (...) Giraba la silla en diversas direcciones, se acercaba a la ventana, se alejaba de ella, acechando las esquivas ondas”.²³⁶

Sin embargo, los esfuerzos del lisiado resultan infructuosos:

²³³ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 74

²³⁴ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 79

²³⁵ Boelhoewer, W., Op. Cit., p. 299

²³⁶ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 155-6

“Para su mala suerte, a la radio se le fueron acallando las pilas. Del pequeño aparato (...) salía nada más que un exasperante chicharreo (...) esos idiomas ininteligibles lo sacaban de quicio (a Blas).”²³⁷

Hay que pensar que una experiencia común bajo un estado de excepción es la falta de información confiable, o, simplemente, la falta de información en sí. En un estado democrático, como al que regresó Chile en 1989, hay, supuestamente, libertad en la circulación de información, pero no, necesariamente, se cumple el requisito de la confiabilidad y veracidad. La construcción cotidiana de los acontecimientos relevantes, las agendas noticiosas organizadas según criterios de impacto comunicacional, son características de las grandes metrópolis que se cumplen de la misma manera en una sociedad democrática o bajo un régimen totalitario.²³⁸ En la novela de Contreras, la desinformación es tanto un trasunto de una memoria histórica no asumida, como consecuencia de un fenómeno propio de la sociedad de masas: el reemplazo del conocimiento interpersonal auténtico por la inautenticidad de los modelos reforzados por los medios masivos.

Por otro lado, el ferviente deseo de Blas de que *ocurriera algo importante* (y que, en parte, se cumple con la instauración del toque de queda en la ciudad) revela una clara consciencia de la marginalidad en que se encuentra (y que aparece agravada por su condición de “discapacitado”), pero es, también, reflejo del deseo natural del ciudadano que quiere romper la anomia reinante a través de un estímulo que le traiga remembranzas del *llamado a la aventura*. Más aún, todo contacto de Blas con algún centro de poder o información lo llena de orgullo:

“Me explicó que le habían llegado unos catálogos de una organización internacional con una oferta de sillas motorizadas [...] se sentía lleno de orgullo por esa circular puesta a su nombre y expedida desde un país nórdico.

²³⁷ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 159

²³⁸ “El poder mediático es un poder falsamente plural; en realidad significa la oferta de diferentes estuches al servicio de un contenido casi idéntico, dentro del estrecho margen de lo que conocemos como políticamente correcto, culturalmente correcto, ideológicamente correcto. Este planteamiento se dirige a un referente social hipotético: El Gran Consumidor, que sería el sujeto legitimador de la bondad de los mensajes. De todas las propuestas, en nombre del cual se hacen todas las ofertas de mercado...” Ver: Vásquez Montalbán, Manuel, “Economicismo, desinformación y represión.” En: Iván de la Nuez, Ed., Paisajes después del Muro. Barcelona, Península, 1999, pp. 83-100.

Cómo habrán sabido de mi existencia, se preguntó con un aire de triunfo”.²³⁹

El refuerzo de la identidad a través del contacto con las corporaciones de información es una estrategia usada habitualmente por los medios masivos. La otra cara de la moneda es la invasión de la privacidad que supone la circulación de nuestros antecedentes personales en bases de datos que se compran y venden en los mercados de información. Así, pues, un momento importante de la novela es cuando el mismo Blas se convierte en dato, en material observado y escrutado como posible información transgresora o desviada:

“Volando a baja altura, el potente haz de luz iba recorriendo la ciudad. De pronto (...) ese gigantesco flash disparado desde el cielo entró brutalmente por la ventana, alcanzando (...) a Blas, es decir, a su silueta sorprendida y agazapada ante el rayo, como dispuesta a recibir una golpiza. Desnudado por el foganazo, se volvió hacia nosotros con una mueca de impotencia y espanto en el rostro, y aquel instante fue como una macabra radiografía de Blas”.²⁴⁰

He aquí cómo el reflector de un helicóptero -ojo escrutador de una instancia opresora- convierte a Blas en objeto examinado desde la peculiar condición del poder que actúa desde lo alto, “desde el cielo”. De esta manera, la casa aparece como ámbito ejemplar de la inevitable penetración del poder y sus elementos sofisticados de control. Ya en este momento, el ámbito de la casa, que para el protagonista había surgido y se había ofrecido como una opción de habitabilidad positiva, comienza a adquirir significaciones negativas, culminando en el descubrimiento de la soledad reinante en ella, y que ni siquiera la promesa de un nuevo y naciente vínculo de pareja puede conjurar:

“Éramos dos seres solos que nos abrazábamos en ese segundo piso, infinitamente solos, y la oscuridad de ese corredor no terminaba de decírnoslo al oído. Nunca más volvería a sentir todo lo solo que estaba en el mundo como en los brazos de esa mujer”²⁴¹

Oscuridad y soledad aparecen marcando a la casa como un lugar propicio para que el protagonista ahonde más en su desengaño y desasimiento de un mundo que ha hecho de la incomunicación y de la rutina de la relación interpersonal un modo generalizado de ser y una legalidad. Todo esto aparece

²³⁹ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 26

²⁴⁰ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 160

²⁴¹ Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 162

abundantemente ejemplificado con la conducta pre-matrimonial de Blas, quien oculta su mal a Teresa, para no perderla; en la superficial relación madre-hijo de ésta con el idiota (en la medida en que no es capaz, siquiera, de sospechar la crisis de iniciación sexual y de descubrimiento del otro que la incursión de Susana ha provocado en él); en el secreto (atroz o banal) que Teresa se reserva frente a su marido, acerca de un episodio sentimental de su juventud. En general, en la normatividad del sistema familiar, que privilegia el rol antes que el ser, se evidencia una crisis social que también es metáfora de la contemporaneidad presentada en la novela.

A través del entrelazamiento de estas experiencias, el narrador se encuentra en posición de entrar en contacto con la ciudad como sistema y cifra compleja de signos. En su condición de paseante que ha roto con su origen, y que ha hallado un arraigo, siquiera provisional (aunque, finalmente, decepcionante) en el hogar de Blas y Teresa, puede empezar a ensayar una lectura de la ciudad que lo conducirá al desvelamiento de su pasado y de su ser “anterior”.

En una primera evaluación, la ciudad aparece condensada en su avenida principal, caracterizada por el desgaste de su materialidad y de su nominación. En ella se destacan las señales del consumismo venido a menos, y un espíritu materialista rasado e inconsciente (“las vitrinas atestadas de electrodomésticos”):

“(...) porque lo que era ese barrio céntrico, parecería más bien una feria montada al paso”.²⁴²

Esta imagen de la ciudad como un bazar provisional se contrasta con la presencia de la verticalidad desafiante de un edificio inconcluso, y que se plantea como “un ídolo de la ciudad” (Íbid). El edificio en cuestión pertenece a Araujo, el empresario, el hombre más importante de la ciudad y el depositario del pasado obliterado por sus habitantes. Ahora bien, esta construcción viene a constituirse en el único rasgo de “civilización” que la ciudad puede presentar; de acuerdo con otros aspectos (su dependencia del gasoducto, sus barrios residenciales progresivamente acotados por el comercio y los loteos), más bien parece un ejemplo de lo que Mumford llama el “suburbio”:

“En el comienzo, el suburbio fue la expresión de un nuevo modo de vida, menos esforzado, menos reglamentado, menos formal en todo sentido que el de los centros urbanos orientados hacia la producción (...) [sin embargo] allí la

²⁴² Contreras, Gonzalo, op. Cit., p. 22

ciudad cesó de ser un drama, lleno de desafíos, tensiones, dilemas imprevistos [restando] el puro tedio, desesperanzado y bien ordenado".²⁴³

Efectivamente, otras características de la ciudad "anterior" son: su ausencia de señales de identidad ("esas casas todas a oscuras, chatas y cabizbajas, sin señas de identificación")²⁴⁴; su carácter de ciudad llena de rumores ("¿A quién le puede creer uno? Esta ciudad está llena de rumores, de maledicencias. No le haga caso a nada que le digan")²⁴⁵ y, por añadidura, envenenada con arsénico ("No es raro que me hubiese dejado sorprender en una ciudad donde todos iban por ahí medio envenenados").²⁴⁶ Una ciudad, en fin, que desplaza y desautoriza los actos de habla de otros usuarios que se apartan del adocenamiento habitual:

"Los transeúntes apenas les hacían caso [a los huelguistas], observaban la procesión con una mirada lastimera, como si se tratara de una extravagancia, un exabrupto lamentable".²⁴⁷

Este caso de los huelguistas es digno de resaltar por el signo marginal que pesa sobre ellos, aun cuando representan un sector que reivindica sus derechos. Su comportamiento no sólo es desestimado, sino que enteramente pasado por alto y tachado por los sectores indiferentes de la ciudad:

"Eran los huelguistas que pasaban (...) un reducido pelotón que, seguro, se había perdido por ese lado de la ciudad, ya que nada tenían que hacer ahí. Ellos mismos miraban hacia las casas ciegas y sordas de ese barrio residencial."²⁴⁸

Esta errancia totalmente improductiva y desorientada, fruto de la anomia y la apatía que reina en la ciudad, contrasta con el empleo libre e individualizador que hace del caminar el prófugo y supuesto asesino, Humberto Luengo. Es con este personaje que el narrador conoce una dimensión de mayor autenticidad en su relación con la ciudad. El caso del parricida Luengo (que plantea un motivo típico de la paraliteratura urbana, el crimen pasional) aparece tratado de manera provocativa, por cuanto su evaluación y su punto de vista resultan ser iluminadores y auténticos. En relación con su conocimiento de la ciudad,

²⁴³ Mumford, L., *La ciudad en la historia*, p. 654

²⁴⁴ Contreras, Op. Cit., p. 139

²⁴⁵ Contreras, Op. Cit., p. 28

²⁴⁶ Contreras, Op. Cit., p. 73

²⁴⁷ Contreras, Op. Cit., p. 23

²⁴⁸ Contreras, Op. Cit., p. 58

Luengo insta un espacio de libertad desde su misma marginalidad de hombre perseguido por la ley:

“Caminaba resueltamente, desatento a su alrededor, seguro de que la hora y la unanimidad del sueño de los habitantes conspiraban asu favor como un aliado estratégico. Y en verdad, yo tenía la sensación de que la ciudad había hecho cortocircuito sólo para de dejarnos pasar [...] Lo observé [a Luengo], vi cómo aspiraba en el aire el aroma de su libertad y se adentraba sin miedo en la noche (...) lo miré hacia lo alto y vi algo radiante en su afilado rostro.”²⁴⁹

Más aún, Luengo viene a ser el único habitante de la ciudad que mantiene una relación de autenticidad con el pasado, a través de su descubrimiento del fósil, un *homo-erectus* que echaría por tierra diversas teorías sobre el poblamiento de América. Con este rasgo, se perfila como un personaje atípico dentro del mundo urbano. Finalmente, no resulta extraño que su muerte se produzca en condiciones de represión frente una manifestación de los huelguistas; la ciudad degradada viene a ser el escenario adecuado para su absurda muerte, que satisface los deseos de un sistema que no quiere ver alteradas su rutina y su normalidad habituales, ni siquiera por la presencia de un homicida suelto por sus calles:

“Si alguien diera una apresurada mirada a esa hora, vería un cúmulo de casas dispares, escaleras, zaguanes, callejuelas sin salida, muros ciegos, sitios baldíos, atestados patios, cuartos y techumbres [...] la ciudad se ve más triste y degradada, y más absurda esa aglomeración de gentes todavía invisibles [...] la escena tiene una irritante normalidad, y en su despreocupación, todos esos hombres parecen más estúpidos que de costumbre.”²⁵⁰

Aquí, la ciudad aparece como el escenario último de una representación estancada en la rutina cotidiana de la mediocridad. Ni capital de la nación, ni pequeña villa, más bien (a juzgar por la calle principal, los suburbios, los edificios de altura) ciudad provincial, la ambigüedad de su representación es síntoma de su esencia borrosa. La ciudad *anterior* representa la desaparición del paisaje bucólico en la literatura y su reemplazo por simulacros de grandes metrópolis. En el caso de Chile, por su capital, Santiago. Como dice Tomás Moulián:

²⁴⁹ Contreras, Op. Cit., p. 139

²⁵⁰ Contreras, Op. Cit., p. 180

“Las ciudades bucólicas de Chile tradicional, pueblerinas, cómodas, silenciosas, al borde de una naturaleza impoluta, ya casi no existen. Santiago es una especie de Babel, donde la confusión de los significados es el más inofensivo de los desórdenes. Se trata de una ciudad engullidora, desequilibrada, fuente nutricia de desquiciamiento psíquico. La ciudad como fauce, una enorme mandíbula que devora a los individuos vulnerables.”²⁵¹

A semejanza de la afirmación de Moulián, el juicio ideológico del narrador es claro y lapidario: la *normalidad* de la ciudad trasunta estupidez, rasamiento, nivelación, el precio que las urbes deben pagar para ser funcionales. La alusión al sitio baldío también es clara: ya sea por la des-edificación propia de las metrópolis, ya sea por el abandono, la ciudad es una aglomeración sin sentido, despreocupada, ensimismada. Resentida por todos aquellos que presentaban un comportamiento anómalo (el vendedor de armas y el lúcido homicida), la ciudad desmarca o elimina aquellos elementos que subrayan la diferencia y enfatizan la presencia del otro como sujeto radicalmente diferente. Cerrada sobre sí misma, consciente de su regionalismo, de las imágenes distorsionadas (como las del noticiero nacional) que la alimentan, la ciudad se presenta como ámbito del desencuentro, del azar fatídico y absurdo, de las motivaciones interesadas, de la deriva y la ruptura con la continuidad de una historia personal y colectiva. De la dimensión erótica de la sociabilidad (Barthes), poco queda, pues la plaza, que habitualmente cumple dicha función convocadora de la ciudad, aparece como lugar prohibido, ocupado y, finalmente, aversivo (a causa de las bombas lacrimógenas):

“La plaza se había convertido en una especie de centro imantado contra el que los manifestantes no podían nada. De ese punto inaccesible continuaban oyéndose las detonaciones de los fusiles y el aullido histérico de las sirenas”.²⁵²

Las escena de protesta callejera en La ciudad anterior comparte con otra escena semejante, en El Paseo Ahumada de Lihn, la característica de ser un momento en que la ciudad deja de funcionar según el criterio de la normalidad impuesto por el hábito y se transforma en un espacio de tensión entre el poder y asociaciones de ciudadanos que buscan desobedecer ese poder. Tanto en un gobierno *de facto* como en una democracia, las intervenciones del poder irrumpen como *deus ex machina* para restituir un nivel de normalidad en el hábito urbano. Pero ¿Qué es esa normalidad? En la ciudad *anterior*, es el orden

²⁵¹ Moulián, Tomás, Chile actual: anatomía de un mito. Santiago de Chile, LOM, 1997, p. 134.

²⁵² Contreras, Op. Cit., p. 128

del toque de queda, la ocupación de la calle para transitar sin formar grupos, la utilización del tiempo para trabajar y consumir. En la novela de Contreras, el triunfo de la represión no se da necesariamente por la violencia con que se interrumpen las huelgas y protestas, sino por la indiferencia que se ha logrado inducir en el grueso de la población, la apatía y el desinterés por las movilizaciones sociales. En los gobiernos democráticos que sucedieron a la Junta Militar en Chile, la despolitización de la sociedad civil se ha profundizado todavía más; los espacios de reunión social, como la Plaza de Armas y la Plaza de la Constitución, han sido deforestados y transformados en escenarios de reuniones pauteadas por el Estado; fuera de esas efemérides, las plazas han sido transformadas en sitios de paso más que de reunión.²⁵³ Podría decirse que, en la novela de Contreras, el único indicio de una “fiesta” social es la llegada del General Pinochet en gira presidencial. Aparte de esta efeméride, la ciudad anterior se consume en el tedio, el aburrimiento, y las rutinas de consumo ejercitadas por los adolescentes. Como indicio colateral de lo mismo, la decadencia de la dimensión erótica sexual y social (Barthes) es clara: el deseo de Carlos Fera por Susana y por la esposa de Blas es únicamente momentáneo, pasajero, y pronto se desvanece. La fecundidad de Teresa se materializa en un muchacho con retraso mental. El panorama, nuevamente, es de degradación de la imagen de la sana ciudad provincial y su reemplazo por un simulacro de la metrópolis. En palabras de Moulián:

“El placer [de vivir en una ciudad] ya no radica en esas fiestas comunitarias de antaño, las grandes concentraciones de masas donde afluía el sentimiento de comunión, de compañerismo, sentido como una emoción viva e inolvidable. Esos eran, evidentemente, momentos excepcionales. Pero el placer actual no es ni siquiera el dominguero paseo por el parque o por el Cerro San Cristóbal o Santa Lucía. El placer actual es el paseo por el *mall*, donde muchas familias viven la emoción de poder realizar voyerísticamente, sin consumarlos, sus deseos mercantiles.”²⁵⁴

El indicio más claro de esta decadencia de la sociabilidad en La ciudad anterior es la escena de protesta en la Plaza. Sin embargo, frente a este centro repelente, desnaturalizado e inaccesible, hay otro lugar que se encuentra unido

²⁵³ La estructura más o menos radial con que estaban dispuestos los asientos en la Plaza de Armas de Santiago, con anterioridad a su remodelación, ha sido reemplazada por largas filas de asientos que impiden un contacto cara a cara de las personas. Sentarse en esta plaza es como abordar un tren que nunca parte. El que conversa con el vecino arriesga una tortícolis; muchos usan estos asientos para dormir la siesta.

²⁵⁴ Moulián, T., op. Cit., pp. 108-109

al destino del protagonista, y es el campo de aterrizaje. Este centro simbólico es, además, dominio personal de Araujo, personaje influyente, su propio rincón de soledad acumulada y atesorada, y punto de condensación de la memoria colectiva de la ciudad. Semejante lugar y dominio posee como rasgo esencial una “conduyente soledad”; es el escenario ideal para “una confusa coreografía de encuentros y desencuentros”.²⁵⁵ Es el lugar en que Carlos Fera conoce a Susana y tiene encuentros eróticos con ella. Por último, es el lugar de entrega de la historia de Susana y de sus padres por parte de Araujo: punto de partida definitivo para el narrador, quien huye de la ciudad luego de esta entrevista.

“Como siempre, el mismo viento áspero que no se hacía sentir más que este lugar. Los hangares estaban cerrados y las latas sonaban con un chasquido persistente [...] era tal la soledad en ese extraño recinto que nadie hubiera osado franquear sus límites.”²⁵⁶

Ahora bien, respecto de Araujo “Alto y delgado, con su pelo gris y lacio que se le volaba al caminar [...], no era hastío sino una profunda desolación lo que lo amarraba a esa deliberada soledad”.²⁵⁷ Su conducta verbal resulta ser, en la perspectiva del narrador, una especie de autocastigo, pero es, conjuntamente, una confesión, la verdad sobre un episodio confuso de muerte y desaparición de dos personas, apenas involucradas en cualquier actividad que pudiera caer bajo la sospecha de los militares alzados. El testimonio y mea culpa de Araujo, al mismo tiempo que aclara el origen de Iván y Susana, atrae el viejo motivo literario de la mujer que retorna (reencarna) a través de su hija. Susana-madre volviendo en todo el esplendor de su belleza en el cuerpo de su hija, replantea el tema que va tratara Poe en su relato “Morella”:

“Cuando salió de la infancia y sus rasgos comenzaron a afirmarse, el parecido que ya se insinuaba se hizo evidente (...) Era una suerte de macabra repetición lo que fue asomando de modo inquietante”.²⁵⁸

Pronto, el protagonista descubre que ha sido un instrumento en manos de Araujo, empleado por éste para romper la circularidad del destino que el retorno de Susana anuncia y prefigura. A través de su incorporación a este proyecto, la vida del narrador adquiere sentido, por primera vez en mucho tiempo. Primero, puede prolongar su descendencia en un hijo que nunca habrá

²⁵⁵ Contreras, G., op. Cit., p. 43

²⁵⁶ Contreras, G., op. Cit., p. 141

²⁵⁷ Contreras, G., op. Cit., p. 142

²⁵⁸ Contreras, G., op. Cit., p. 143

de conocer; segundo, logra ser el depositario de la historia exacta y completa que obstruye la memoria de la ciudad. Su paso por este fragmento de territorio ha coincidido con el esclarecimiento de un relato eufemístico y de ocultamientos, junto con el suicidio de uno de los culpables mencionados en él. Indirectamente, Carlos Feria ha traído la justicia a la ciudad, y aliviado la pesada carga de uno de los principales protagonistas de la historia. Sin embargo, este aprendizaje conduce al protagonista a un definitivo desengaño y a un gesto de desasimilación último que lo convierte, una vez más, en sujeto errante. Su des-realización y posterior- re-realización tienen forma perfectamente circular:

“Al cabo de un rato estaba otra vez en la carretera, con el sol enfrente. Me encandilaba, pero no me importó; más tarde o más temprano, habría llegado a la Panamericana.”²⁵⁹

¿Cuál es la moraleja de esta narración? Sólo la mirada de un extranjero, un *outsider*, puede desvelar la verdad oculta de la *ciudad anterior*. Carlos Feria presenta la estructura del personaje desengañado que puede considerar *desde fuera* el enmascaramiento y la inautenticidad del mundo *por dentro*. La ciudad anterior no sólo es una ciudad marginal frente a la metrópolis central, una ciudad controlada por el poder de los militares; es una ciudad cuya sociabilidad se ha debilitado en las estructuras más básicas como la familia, la casa, la plaza, el ágora. El misterio de los padres de Iván y Susana es parecido a la denuncia de los personajes de La ciudad ausente de Piglia: Muertes y desapariciones de civiles, enterramientos clandestinos, pactos de silencio entre los culpables, temor entre la población, inautenticidad generalizada. La ciudad anterior, una ciudad cuyos habitantes cristalizaron la percepción de sus propios destinos en un momento de su pasado, se anima y entusiasma a la fuerza frente a la inminente visita del Presidente, quien entra en escena en el mismo momento en que Carlos Feria hace abandono de la ciudad (y cuando termina la novela). La ciudad se ha vuelto un objeto odioso, digno de ser evitado. Ni siquiera la transgresora cita en el cementerio con Teresa logra retenerlo. La formación del personaje ha concluído; para él ya no hay lugar en el sistema, y otra errancia, ahora más profunda, parece ser su horizonte inmediato.

El protagonista de La ciudad anterior, caracterizable como anti-héroe (en la medida en que no es agente o centro generador de acciones, sino receptor pasivo del proyecto de otros (de su esposa, que le mueve el trámite del divorcio, y de Araujo, que lo recibe como caído del cielo), se presenta como un sujeto ya maduro que ve derrumbarse progresivamente las sutiles convicciones que

²⁵⁹ Contreras, G., op. Cit. P. 185

alentaban su vida hasta el momento de llegar a la provincia. Cuando comprende y asume que lo que le espera no es la opción de un “volver a empezar” sino el repetir, una y otra vez, un acto de desprendimiento cada vez más amplio y radical, su des-aprendizaje ya está completo. Ha descendido al diminuto infierno de un hombre que representaba la autoimagen a la vez deseada y evitada por los habitantes de la ciudad. Por último, ha accedido a las claves que organizaban a una sociedad periférica cuyo modelo es un poder centralizado que basa su dominio en la manipulación de información. Dichas claves de interacción del habitar aparecen organizadas de acuerdo a un maniqueísmo social excluyente y sesgado, que divide al mundo en instancias como “nosotros” (los habitantes honorables, patriotas) y “ellos” (huelguistas, gente subversiva, “basura”).

Las características de la ciudad representada en la novela de Contreras refuerzan las consideraciones anteriormente hechas. Marginal y descentrada, condenada a “colgarse” del noticiario capitalino (ya que no puede generar su propia crónica de hechos singulares registrables), aparece como un inmenso escenario petrificado por convenciones teatrales extrínsecas (como el toque de queda) y por un trauma no asumido de ocultamiento de hechos. Al interior de este mundo, dos ambientes (la casa: dominio, y la cancha de aterrizaje: lugar) contextualizan particularmente el proceso de aprendizaje negativo del protagonista. En el caso del hogar de Blas y Teresa, aquel falla en su función de ser un espacio centrípeto que organice al sujeto y lo resguarde frente a la hostilidad del medio (por el contrario, como se vio, también es espacio de fácil acceso para las máquinas de control del poder). Y en lo que respecta al territorio de Araujo, lo que podría haber sido un lugar de intenso refuerzo afectivo se convierte en la escena de revelación de un conocimiento originario, que tortura al protagonista con dolores edípicos. Organizada la novela en torno a estos dos espacios, y al fin, insertos ambos en una ciudad con las características citadas, el desenlace de la historia de Carlos Feria no pudo haber sido de otra manera más feliz y tradicional, sino como efectivamente fue: una radiografía opaca, pero elocuente, de una etapa de la historia nacional, junto con lo que podría ser la solución para diversos discursos aún en suspenso: Conocer toda la verdad. Tal vez éste sea el sentido de la escrutadora radiografía de Blas frente al foco, y de la confesión de Araujo.

5. La imagen de la ciudad en la poesía hispanoamericana contemporánea.

5.1. Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires*.

La primera poesía de Jorge Luis Borges, esa “equivocación ultraísta” es esencialmente urbana en un sentido peculiar. Como Ulises retornando a Ítaca, el joven Borges redescubre Buenos Aires luego de su periplo de estudios por Europa. Y al igual que Ulises, encuentra que muchas cosas han cambiado. Es previsible el choque frente a la ciudad en plena fase de modernización, bullente de inmigrantes y de nuevos proyectos urbanos. La respuesta emocional del autor de Ficciones ante esta situación está muy bien resumida por Zunilda Gertel:

“De regreso de Europa, Borges centraliza la motivación de su poesía en la presencia de la ciudad recuperada. No es la del progreso técnico y edificio familiar al vanguardismo; nuestro poeta crea la imagen de una ciudad horizontal, de casas bajas, que se extiende espacialmente hacia el suburbio en un anhelo de infinito horizonte. Es la ciudad que se proyecta a su primitiva condición de tierra, consustanciada de un pasado cercano, vivo aún en la nostalgia, pero ya irrecuperable.”²⁶⁰

Se podría precisar que la ciudad representada en Borges es una variante cronotópica de la ciudad antigua, la polis o villa de Mumford, en la que las relaciones del sujeto con el espacio tiempo son básicamente estéticas, muy personales y pertinentes para una metafísica del habitar arraigado. Por supuesto que este habitar es una construcción ideológica, basada en el escapismo desde la ciudad industrial, pero es también una imagen fuertemente arraigada en el subconsciente cultural. Para los apologetas de la metrópolis, es una visión arcaizante y antiprogresista; lo interesante en Borges es que esta imagen de la ciudad se subtiende sobre la teoría del hecho estético y poético que ya está insinuada en sus primeras obras. El ciclo natural de la ciudad, atardeceres y crepúsculos, son momentos en que la identidad de los espacios y sus habitantes tiende a disolverse. Este “fading” urbano es el antecedente del desvanecerse del autor en su propia obra, de los múltiples creadores en un sólo creador. La caminata solipsista que sorprende la identidad oculta de una calle es el puente

²⁶⁰ Gertel, Zunilda, Borges y su retorno a la poesía. New York, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, 1967, p. 106.

hacia la percepción y comunión de lo inefablemente poético, lo familiar vuelto extraño:

“El hablante lírico es el único espectador de las calles; advertimos la ausencia de otra proximidad humana, lo que contribuye a esa evasión que desrealiza lo cotidiano y hace extraño y misterioso lo familiar.”²⁶¹

La poesía temprana de Jorge Luis Borges puede considerarse como urbana desde el momento en que hace de la ciudad un objeto de meditación y mimesis que motiva, condiciona e incluso justifica su enunciación. Es también genuinamente poesía lírica en la medida en que, a través del verso, lenguaje especializado, una consciencia busca posicionarse en el mundo y ante sí misma, en un aquí y ahora que se desliza entre los dedos como arena soñada, momento privilegiado de espacio tiempo en que las aporías del pensamiento racional dejan paso a ramificaciones de percepción rejuvenecida, adánica. En el caso de la poesía de Borges, es cierto que dichas percepciones aparecen intensamente mediatizadas por la escritura y la cultura libresca, si bien el sujeto lírico experimenta (y experimentará siempre) la nostalgia de una epifanía prelingüística. En el caso de la poesía temprana de Borges, hay un voluntario y muy sufrido intento de fusionar el presente-pasado, evanescente, aquejado de las señales de su propio desvanecimiento; es, en el fondo, el mismo sentimiento que lleva a José Hernández a concebir su Martín Fierro. El gaucho, especie amenazada en el momento en que el poeta recoge su documento, no es distinto del Buenos Aires pre-moderno, espacio-tiempo condenado por el embate irresistible de la metrópolis futura. Ambos conservan, como último vestigio de su identidad, un orgullo digno y crepuscular frente a su propio devenir de sujetos terminales. En el caso de Hernández, es el propio gaucho quien, a través del canto, pide atención al silencio para desplegar sus valores y visión de mundo; en el caso de la ciudad entrañada, doblemente muda a la hora del ocaso que la sorprende, es el poeta quien la recorre y la nombra por última vez antes de que sea transfigurada en memoria individual.

Se ha argumentado copiosamente en torno a la calidad de la poesía temprana de Borges, a sus fuentes y a su voluntad programática. También se ha señalado su relación con algunas temáticas y obsesiones propias de la narrativa posterior del autor. Es aún posible rastrear la concepción que Borges tenía de la ciudad y del proceso de modernización que la estaba afectando, en cuanto complejo

²⁶¹ ²⁶¹ Gertel, Zunilda, Borges y su retorno a la poesía. New York, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, 1967, p. 106.

estético y social, comparándola con la de otros intelectuales de su generación (Mallea, Xul Solar, Girondo), y cómo esta concepción se cristaliza en su poesía. Personalmente, me interesa rastrear la imagen representada del poeta como viajero de su propia ciudad en tanto sujeto programático, actualizador de temáticas típicamente borgeanas, sustentador de una concepción estética en relación al referente urbano y creador de figuras textuales que tienen su correlato en la ideología de lo que he dado en llamar el *anteflâneur*.

Hacia principios de siglo, Jorge Luis Borges estaba especialmente preparado para elaborar una teoría estética que podríamos llamar, muy prosaicamente, del *posicionamiento del sujeto*. La poesía se interroga sobre las coordenadas ideológicas y literarias del estar aquí y ahora de una consciencia instantánea, en momento que deviene eterno según argumentaciones metafísicas, de un solipsismo idealista. Los mejores poemas ultraístas del Borges de *Fervor de Buenos Aires* ilustran este deseo de arraigo y perspectivización del sujeto en espacios concéntricos, que no importan tanto como escenarios, sino como lugares dotados de una fuerza centrípeta, que retienen al sujeto en su tendencia natural a la dispersión. Evaristo Carriego, Martín Fierro, los gauchos en general, y luego toda la turba de malevos, compadritos y “taitas” que pueblan su poesía posterior y su narrativa, tienen en común el ser caracteres que flotan por sobre una zona de sentido y que encuentran, como su teleología natural, la existencia escritural, letrada, *la ficción* (o sea, otra forma del mito) antes que una justificación ontológica. Podemos decir, de este modo, que la poesía de Borges, y muchos de sus ensayos, eludieron la cuestión criollista, o no la consideraron pertinente, en la medida en que la acotaron los integrantes más conspicuos del movimiento martinfierrista; desde siempre, Borges pareció sentir una afinidad estética más intensa con el cosmopolitismo de *Sur* que con los programas que se distribuían la producción literaria por zonas, o mejor dicho, también Borges llegó a determinar una zona geográfica, que sólo cobra sentido, en tanto que referencialidad rescatada por la escritura, en una metafísica de la misma: Las orillas, el suburbio, verdadero *hinterland* de la imaginación y el deseo, sublimados hasta devenir en cartografía imposible.

La obra literaria de Borges, poesía y prosa, se construye sobre la base de una articulación de motivos y temas tópicos de la literatura con filosofemas y argumentaciones de carácter pseudológico. Uno de estos filosofemas de carácter marcadamente idealista establece que es el sujeto enunciante del verbo -palabra poética- quien le da consistencia al referente, consistencia que supera su ser “dictum” ficcional y se convierte en otra naturaleza, tan posible de ser percibida y por lo tanto, de ser realizada como cualquier objeto del mundo material. Esta

transubstanciación de la palabra en referente ideal tiene carácter fundacional y tiende telológicamente a la mitología o mitopoiesis. Lo encontramos desarrollado ampliamente en los cuentos de *Ficciones*, de manera trascendente en ensayos como *Evaristo Carriego* e *Inquisiciones* y jocosamente improvisado en la *Crónicas de Bustos Domecq* ("Esse est percipi"). También aquí se encierra una paradoja cuando el ser de lo que se nombra es esencialmente evanescente o fronterizo y ni siquiera la palabra puede asegurarle una consistencia o estabilidad a este referente transubstanciado. Surgen aquí los objetos favoritos de Jorge Luis Borges: La ciudad, los libros imaginarios o imposibles –el libro de arena-, los gauchos, el barrio y sus fisiologías, referentes todos que, por su inabarcabilidad, su inminencia o necesidad estética, su persistente negación histórica o su marginalidad metafórica, se encuentran librados a la trama de ficciones que el autor teje alrededor de ellos para garantizar su crepuscular permanencia.

En general, el quevedismo y el senequismo²⁶² de Borges se materializan en la tópica atracción de las constantes de la vida y la muerte como cuestiones centrales para el sujeto. Los poemas sobre cementerios son un buen ejemplo en este sentido, espacios visibles en donde la reflexión sobre la muerte se hace propicia para las cavilaciones metafísicas. La caminata del poeta por La Recoleta está cargada de los tópicos tradicionales sobre el triunfo universal de la muerte y la caducidad final de la carne; el aura de mausoleos y otros fastos arquitectónicos de la Necrópolis confunde esa quietud final del polvo sepultado con la trascendencia, incomprensible sin estos simulacros ("Bellos son los

²⁶² "Es bien sabido que el joven Borges en los años de Mallorca, Sevilla y Madrid leyó a los españoles, sobre todo a los barrocos, y escribió sobre ellos. No es este el lugar para insistir en el rescate del Barroco español por los jóvenes ultraístas de 1919, así como la preferencia de Borges por Quevedo en vez de Góngora, tema estudiado por Rodríguez Monegal y olvidado por otros estudiosos de Ultra. A esto habría que añadir los trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, y también sobre Gracián. Si bien no encontramos en los ensayos de Borges ninguno dedicado al jesuíta, es indudable que lo conocía, aunque de forma limitada, y que no pudo dejar de conocer lo que escribió su admirado Schopenhauer sobre él, ya que durante su estancia en Suiza se inició en las letras germánicas con la lectura del filósofo alemán." Ver: Rosa Pellicer, "Borges, lector de gracián: «laberintos, retruécanos, emblemas» En: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/rp1.shtml>. Visitado el 2006-08-29

sepulcros,/ el desnudo latín y las trabadas fechas fatales,/ la conjunción del mármol y de la flor/ y las plazuelas con frescura de patio.”²⁶³

De manera natural y complementaria, el *anteflâneur* pasa del cementerio al patio, espacio que aparece como locus de la intuición de los elementos constitutivos de la poesía, humildes, liminalmente percibidos. Siempre y cuando estos elementos -zaguán, parra y aljibe; noche, pájaro y cielo- encuadren al sujeto que los contempla y los habita, el poeta considerará la posibilidad de una buena muerte, a la manera del habitar en el cuadrante existencial que articula armónicamente, según Heidegger, al hombre con el cielo y la tierra, los dioses y la muerte. Por oposición, La Chacarita, cementerio colectivo, es una forma abierta y siempre creciente, inabarcable para el viajero de las orillas: “Una dura vegetación de sobras en pena/ hace fuerza contra tus paredones interminables”.²⁶⁴

Caminando por calles desconocidas, el sujeto experimenta epifanías y revelaciones sobre la ajenidad y la universalidad de la soledad; a diferencia del flâneur clásico, o del “hombre de la multitud” imaginado por Poe, quienes buscan el roce con las masas y su materialidad densa, la ciudad revelada al anteflâneur es el contexto inmediato del solitario, un vínculo de consuelo con la mayor experiencia de soledad que haya sufrido un sujeto “(...) Todo inmeditado paso nuestro/ camina sobre Gólgotas”.²⁶⁵

Para alcanzar esa experiencia de comunión casi mística en medio del prosaico escenario de una ciudad casi deshabitada, el sujeto debe encontrar aquel punto equidistante en que participación colectiva e individual se funden en una sola, antecedente o prefiguración del Aleph que Carlos Argentino Danieri mantiene encerrado en el sótano de su casa: Ese lugar es la plaza. En ella se materializa el tópico de la buena muerte, niveladora de estados y riquezas, que aterriza y se arraiga en el corazón del damero urbano: “Abajo (...)/ la honda plaza igualadora de almas/ Se abre como la muerte, como el sueño” (“La plaza San Martín”).²⁶⁶

Así como el Aleph es un punto de condensación y una cifra, otros humildes sistemas de signos de la vida cotidiana aparecen como cifras de universos y combinatorias posibles. El truco, juego de naipes, cumple con dar continuidad a

²⁶³ Obra Poética, 1923-1977. Madrid, Alianza Tres, 1981, p. 29. En adelante, cito por esta edición.

²⁶⁴ Obra Poética, 1923-1977, p. 106.

²⁶⁵ Obra Poética, 1923-1977, p. 32.

²⁶⁶ Obra Poética, 1923-1977, p. 34.

las generaciones homéricas de hombres, que pasan y se acumulan como las hojas; el truco, mitología urbana de la solidaridad entre hombres que construyen un simulacro de orden o de caos controlado, obsesión de cierto personaje de Osvaldo Soriano, es una metáfora de la historia que cambia y retorna, de los roles que se intercambian entre los jugadores y actores del drama universal, pero que permanecen idénticos a sí mismos.²⁶⁷ Que en este tipo de mitologías arrabaleras el *antefláneur* experimente la necesidad del arraigo, en un aquí y ahora cristalizado y atemporal, se determina un anhelo de pertenencia en un colectivo que desdibuja identidades –deseo muy decantado y casi contradictorio: “Pintados talismanes de cartón/ nos hacen olvidar nuestros destinos”.²⁶⁸

Resulta curioso que el *antefláneur* de Borges presente un deseo de arraigo y una pulsión contemplativa, inmovilista, que compensa el “callejero no hacer nada”²⁶⁹ (“Casi juicio final”) del sujeto en movimiento. Un anhelo semejante lo encontramos en Esteban Solaguren, protagonista de *Un juez rural*, novela del escritor chileno mundonovista Pedro Prado. Específicamente, nos encontramos frente al anhelo de un alma contemplativa por superar el inmovilismo espacializante del discurso criollista en pos de un cosmopolitismo metafísico (sensibles resultan, así, las alusiones a ciudades exóticas como Dakar o Benarés, repartidas en la poesía temprana de Borges). En la peculiar visión del *antefláneur*, las esencias de lo premoderno y lo familiar se resisten al criollismo – Borges hace todo lo posible para que la noche, el zaguán, la parra y el aljibe no se conviertan en simples lugares comunes de lo criollo-, precisamente porque son más pasado o presente amenazado que intemporal rasgo nacional. Las cuatro presencias que caracterizan al Sur –noche, zaguán, parra y aljibe- son los componentes básicos del cuadrante heideggeriano, racionalización filosófica de los puntos cardinales ontológicos que al poeta se le extravían en medio de la ciudad, y que recupera cuando el Sur deviene en la región que atrapa y cobija al viajero de las orillas: Momento en que la experiencia del habitar se funde con la

²⁶⁷ “La lectura crítica del “truco”, un mundo dentro del mundo, desbroza una dimensión metafísica y religiosa, una opción estética, un sesgo antropológico y alusiones a la tradición política argentina, que se articulan con diversos aspectos de la producción del autor en su conjunto. La interpretación logra con inteligencia hacer del recorte un todo, y muestra otro desplazamiento cultural, operado por la audacia selectiva de Borges, de la periferia al centro, de lo bajo a lo alto, de lo insignificante a la puesta en valor.” Cf. Robin Lefere, ed. *Borges en Bruselas*. Madrid: Visor, 2000. Referencia encontrada en <http://www.uiowa.edu/borges/vb13/lefer.htm>

²⁶⁸ *Obra Poética, 1923-1977*, p. 35.

²⁶⁹ *Obra Poética, 1923-1977*, p. 86.

inminencia estética de la creación: “Esas luces dispersas (...)/ (...) el secreto aljibe/ el olor del jazmín y la madreSelva (...)/ el arco del zaguán, la humedad/ - esas cosas, acaso, son el poema.”²⁷⁰

Ahora bien, se ha dicho que la ciudad del joven Borges es una urbe deshumanizada, despoblada de hombres, por oposición a la bullente de Girondo, pero más próxima a la metrópolis de Mallea. También se puede afirmar lo contrario: Los tres primeros poemarios de Borges son un canto apasionado a la ciudad, en un período en que aún el paisaje natural tiene vigencia como referente estético.²⁷¹ La verdad, como siempre, parece estar en el medio. El Buenos Aires de Borges es más bien es una ciudad sin la fuerza centrípeta suficiente como para retener a los espíritus que deambulan por ella, para otorgarles consistencia; en este sentido, posee la apertura hacia el infinito y la determinación que caracteriza a la pampa. El ámbito de seguridad se restringe, para el poeta, a la casa, punto de partida y referencia del flâneur, acosada por la hostil calle modernizante. Es en esta casa donde los indicios del pasado subsisten como reliquias de una religión doméstica²⁷², un culto a los antepasados, inmortalizados y suspensos en los daguerrotipos; lo que está fuera, más allá del altar de los muertos, es el clamor de la calle, es el vértigo: “La luz del día de hoy/ exalta los cristales de la ventana/ desde la calle de clamor y de vértigo/ y arrincona y apaga la voz hacia/ de los antepasados”.²⁷³ Para el anteflâneur, en relación con la casa hay una prioridad: recobrarla, volver a magnetizar el espacio materno y el paterno con el hábito del frecuentamiento: En eso consiste “La vuelta”, o auténtico nostos del viajero odiseico, dolido de nostalgia, auténtico destierro existencial del viajero que no reconoce su ciudad ni su casa originarias. En uno de los poemas más emotivos de Fervor de Buenos Aires, el poeta escribe: “Mis manos han tocado los árboles/ como quien acaricia a alguien que duerme/ y he repetido antiguos caminos/ como si recobrar un

²⁷⁰ Obra Poética, 1923-1977, p. 31

²⁷¹ “A la luz de su poesía de hoy, ya trascendida la ciudad, metida en la biblioteca y explotada floreciente en el mito, me atrevería a decir que Borges es el primer poeta urbano, que el Oliverio Girondo, argentino, o el Vicente Huidobro, chileno, no alcanzaron a cantar la ciudad, sino el asombro filosófico de vivir en un lugar en donde la filosofía y la poesía se volvían oficio y existencia de ciudadanos; pero el que cantó la ciudad por ella misma fue Borges.” Cf. Manuel Hernández Benavides, “Borges y la ciudad”. Recurso electrónico indispensable de leer y que puede ser visitado en línea en: www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02116111/articulos/QUCE8383120007A.PDF

²⁷² Me refiero a la clásica concepción de Fustel de Coulanges en su libro, no menos clásico, La ciudad antigua. Ver: Libro I, Cap. 2. Madrid, Edaf, 1986.

²⁷³ Obra Poética, 1923-1977, p. 40

verso olvidado."²⁷⁴ Hay que destacar que la recuperación del hogar pasa por una reconciliación con la historia, cuyas ambigüedades políticas se disuelven al tomar contacto con el sentimiento de la eternidad (tópico de la muerte como igualadora de hombres): "No sé si Rosas / fue sólo un ávido puñal como los abuelos decían/ creo que fue como tú y yo/ un hecho entre los hechos (...)/ Ya Dios lo habrá olvidado/ y es menos una injuria que una piedad/ demorar su infinita disolución/ con limosnas de odio."²⁷⁵ Concepción del hogar y de la escritura que ya aparece degradada en la obra de Roberto Arlt por el arribismo de la burguesía, y muy difícil de imaginar hoy en día, cuando el concepto espacial y físico de *hogar* prácticamente ha desaparecido. ²⁷⁶

La ciudad/selva, motivo caro a la literatura folletinesca europea desde los tiempos de los *Mohicanos de París* (Dumas), es, por otro lado, el ámbito de lo feo ("Carnicería"), de lo impersonal, de lo colectivo, aquello que se ha convertido en ícono "charro" de color local ("Más vil que un lupanar/ La carnicería infama la calle./ Sobre el dintel/ una ciega cabeza de vaca/ preside el aquelarre/ de carne charra y mármoles finales (...)"²⁷⁷ Frente a esta ciudad objetiva, el antefláneur busca los espacios que pueda motivar con su cuerpo y su nostalgia, para hacerlos propios, otorgarles una historia y un sentido. Aparece aquí uno de los rasgos más importantes, en mi opinión, para entender la estética del joven Borges: La inminencia de lo bello como un hallazgo involuntario, un don inmerecido, si se quiere, que surge de las cosas humildes (entiéndase, cotidianas) y que alcanza instantáneamente el carácter de un arquetipo abstracto y casi inefable de lo bello- Una esencia: ("En esa hora en que la luz/ tiene una finura de arena/ di con una calle ignorada/ abierta en noble anchura de terraza/ cuyas cornisas y paredes mostraban/ colores tenues como el mismo cielo (...)) Todo entró en mi vano corazón/ con limpidez de lágrima./ Quizás esa hora de la tarde de plata/ diera su ternura a la calle/ haciéndola tan real como un verso/ olvidado y recuperado."²⁷⁸ Dejando de lado algunos prosaísmos ultraístas (que Borges no se curaba, por lo demás, de evitar), este poema cala

²⁷⁴ *Obra Poética, 1923-1977*, p. 48 Concepción del hogar y de la escritura que aproxima estos dos ámbitos en un acto de gran coherencia estética; Borges mismo volvió a sus primeros poemarios como quien vuelve a la casa paterna, frecuentándolos una vez más y reconociéndolos como suyos: De ahí que prefiero trabajar con la edición de poesía corregida por el propio autor.

²⁷⁵ *Obra Poética, 1923-1977*, pp. 41-42

²⁷⁶ Ver: Giannini, Humberto, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Universitaria.

²⁷⁷ *Obra Poética, 1923-1977*, p. 44

²⁷⁸ *Obra Poética, 1923-1977*, pp. 32-33

profundo en las conceptualizaciones estéticas del Borges maduro. El arrabal, para el Borges joven, es esta región de humildes promesas, como la Itaca “verde y humilde” para el errante Ulises. Es en el arrabal donde se producen revelaciones inefables, que condensan el tiempo personal con el tiempo colectivo, en donde se cumple un profundo anhelo de identidad y continuidad para el sujeto.²⁷⁹ La experiencia de contemplar y caminar por el arrabal dice relación con una actitud vital a todas luces negativa: *El tedio*: “El arrabal es el reflejo de nuestro tedio. /Mis pasos claudicaron/ cuando iban a pisar el horizonte/ y quedé entre las casas,/ cuadrículadas en manzanas/ diferentes e iguales/ como si fueran todas ellas/ monótonos recuerdos repetidos/ de una sola manzana.”²⁸⁰ Sin embargo, este tedio, esta experiencia *homogeneizante*, representada por la cuadrícula de manzanas, permite el reconocimiento de lo propio, del vínculo del sujeto con la ciudad; en palabras de Adrián Gorelik: “La cuadrícula, tan repudiada por su monotonía en la cultura urbana establecida, le ofreció [al barrio] una estructura homogénea que prometía que esos andurriales dejados de la mano de Dios en un futuro formarían parte indiferenciada de la ciudad”.²⁸¹ Y en palabras del joven Borges: “El pastito precario,/ desesperadamente esperanzado,/ salpicaba las piedras de la calle/ y divisé en la hondura/ los naipes de colores del poniente/ y sentí *Buenos Aires*.”²⁸²

En uno de los poemas notables de *Fervor de Buenos Aires*, “Remordimiento por cualquier muerte”, la identificación de vivos y muertos se proyecta a la ciudad deseada por el poeta. Región complementaria del arrabal es la llanura, espacio de inquisición, zona cuya razón de ser es ser interrogada en la hora fronteriza de los ocasos. En “Afterglow”, que por su composición podría ser el colmo de los poemas románticos de *Fervor de Buenos Aires*, se insinúa el motivo favorito del joven Borges, la identificación ideal, por contigüidad, de dos esencias opuestas: el ocaso, que pertenece a la llanura, con el amanecer, que

²⁷⁹ “Borges nos ofrece una nueva visión paradigmática de lo que debe ser la actitud ética del hombre urbano frente a su ciudad. Debe ser la actitud de un hombre que espera mucho de los otros hombres y que se declara urbano en una cotidianeidad que incluye el suburbio y en esa forma testimonia la realidad más inmediata de la ciudad latinoamericana, esa especie de ciudad que nunca se acaba de hacer y que oscila sobre una permanente linde entre ella misma como tal y el campo.” Manuel Hernández Benavides, “Borges y la ciudad”. Recurso electrónico citado, visitado en 2006-08-29

²⁸⁰ *Obra Poética, 1923-1977*, p.45

²⁸¹ Gorelik, Adrián, “El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte.” En: *Variaciones Borges*, 8, 1999, pp. 36-68. La cita proviene de la p. 41.

²⁸² *Obra Poética, 1923-1977*, p.45

pertenece a la ciudad. Inevitablemente, el hablante lírico se permite filosofar libremente en torno a tópicos del idealismo clásico: El alba de la ciudad es el momento en que peligrá el ser de ésta, habitada por durmientes que no saben que sueñan; misión del poeta es salvar a la ciudad desde su propia casa, con su lírica vigilia, tarea melancólica pera llena de secretas compensaciones. Dentro de la atribuciones poéticas del sujeto lírico está el imaginar ciudades posibles a partir de la ciudad real ("Benares", en algo parecido se entretiene, en sus ratos de ocio metafísico, el Cran Can Kublai Khan, en compañía de un muy crepuscular Marco Polo, según Italo Calvino), aún cuando ambas ciudades, real y fantaseada, no se unan ni vinculen en ningún momento. Borges insiste en reformular el vínculo sujeto-ciudad, recreando, en la caminata, la existencia de una calle y su naturaleza ambigua, entre rural y urbana. Al mismo tiempo, las calles -y por lo tanto, las ciudades- están bajo el propiciamiento de la noche, que salva todas las manufacturas urbanas que llenan las ciudades. ("Caminata").

Habría que observar, además, que la poesía temprana de Jorge Luis Borges es una introspección en el terreno de los peligros inmediatos del sujeto en la ciudad: Frente al extravío, opción siempre vigente en la gran ciudad, está el desvanecimiento en la ciudad premoderna, especie de fading que se confunde con el olvido. Esto es posible porque en la concepción urbana del *anteflâneur* pesa fuerte el tópico clásico de la ciudad como vasto escenario. La diferencia cualitativa con el tópico del Gran Teatro del Mundo es en que esta ciudad el drama que se representa es uno sin espectadores, o mejor, uno con espectador exclusivo: el caminante que sorprende aquellas pausas o melismas en los que el devenir de la ciudad se suspende frente a una consciencia que la confirma.

5.2. Oliverio Gironde: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.*

A diferencia de Borges, la poesía de Oliverio Gironde se instala de lleno en la modernización. Desde su lanzamiento tan publicitado en un auténtico tranvía, la edición de *Veinte poemas* (1928) no puede ser sino un texto vanguardista. Las objetividades de la ciudad ingresan al poema como instantáneas captadas con la técnica, entonces novedosa, de la cámara Kodak. La composición rápida, la improvisación cinemática, la escena sorprendida con mínima exposición, hacen de estos poemas verdaderas unidades autoconscientes de la fugacidad del devenir urbano. Ciudades visitadas, calles sorprendidas, no en el riesgo de infinitud o desvanecimiento, como en Borges, sino en la intersección del sujeto que ve y del otro que participa en el deseo; las referencialidades adquieren una autonomía difícil de alcanzar en la poesía solipsista del joven Borges.²⁸³ La unidad urbanístico-estética de estas ciudades girondeanas sigue siendo el cuerpo, pero un cuerpo que ya presenta los síntomas de fragmentación y disociación esquizoide que señalan autores como Deleuze y Guattari. En esta obra de Gironde, se aplican plenamente las nociones de Simmel sobre la sobreestimulación generada por la ciudad. En el prólogo a su poemario, Gironde define con sus propias palabras la actitud “blasé” que tanto preocupaba a Simmel, ese cansancio frenético o enervamiento de los sentidos que lleva inevitablemente a la indiferencia por exceso de estímulo:

“¡Qué quieren ustedes!... A veces los nervios se destemplan... se pierde el coraje de continuar sin hacer nada... ¡Cansancio de nunca estar cansado! [...] Lo cotidiano... ¿No es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? ... ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo tierra? [...] ¿No podríamos atribuirle todas las responsabilidades a un fetiche perfecto y omnisciente, y tener fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisiaco? [...] Yo, al menos,

²⁸³ “En el caso de Gironde, visiblemente, se trata de una poesía cosmopolita que homogeneiza la representación de Buenos Aires respecto de la de las ciudades europeas e incluso africanas. Por ello, sus textos repiten en todos los casos la inscripción de una mirada o de un modo de mirar que exalta los objetos en la misma medida en que oblitera la manifestación explícita de la subjetividad que la sostiene: ello constituye, ciertamente, uno de los gestos vanguardistas por excelencia, que exacerba además su relación paródica con las formas tradicionales de los discursos poéticos.” Cf. Roberto Retamoso, “Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde y Raúl González Tuñón: Paisajes urbanos.” En: <http://www.triplov.com/surreal/borges.html> Visitado el 2006-08-29

tiro mis *Veinte poemas* como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.”²⁸⁴

Observemos que las palabras recurrentes –aburrimiento, cansancio, inutilidad- denotan el estado de un sujeto que está “cansado de nunca estar cansado”, sometido a una guerrilla de incitaciones al cambio y movimiento que ha vaciado el sentimiento de finalidad en la vida y en la escritura, transformando la novedad en rutina. La indiferencia por diversificación y micronización del deseo, la necesidad de re-encantar ese deseo fetichizando los objetos que irritan el sensorio, uno por uno, es el gesto escritural que define a *Veinte poemas*. Si hemos de dar crédito al prólogo, Girondo no escribe para ser original, ni para señalar caminos; el gesto de publicar sus poemas es inútil; lo que podría ser considerado una pose es en verdad la actitud del sujeto que recoge los poemas literalmente del suelo, habiendo perdido el sentido del hallazgo y la revelación por su incesante habitar en la ciudad, pero que, en venganza, ha fotografiado escenarios en que la misma vitalidad disminuída y sobrepujada del habitar urbano se torna teatral y sobre-determinada. Sin duda, *Veinte poemas* es uno de los primeros paisajes postmodernos de la poesía hispanoamericana. Pues siguiendo la estrategia del montaje y la fragmentación, el hablante lírico representa la medida del desastre de la desagregación urbana y su consecuencia sobre los cuerpos. Específicamente, es el cuerpo femenino el que sufre más radicalmente la objetualización y espectacularización del fluir de deseo a través de la ciudad.

La crítica especializada ha señalado acertadamente el carácter cinemático y ocasional de los versos de *Veinte poemas*. Pero habría que agregar que la rapidez de la imagen, su fugacidad, es menos efecto del ritmo de vida humano que de la esencial fractura en el sujeto que se enfrenta a la ciudad como un cúmulo de sensaciones y experiencias que es prácticamente imposible de articular. La mirada del sujeto urbano del siglo XX, según Girondo, realiza el dictum del Eclesiastés: “No se cansa el ojo de ver...”²⁸⁵ La ambigüedad entre

²⁸⁴ Girondo, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991, pp. 9-11

²⁸⁵ “Esa mirada es, además, una mirada instantánea: constituída como un evento tan contemporáneo como los objetos que capta, se sustrae del devenir temporal en las formas fugaces del presente, y quizás acuciada por esa inmediatez, aprehende a esos objetos con las formas parciales y desmembradas de las figuraciones metonímicas. La poesía de Girondo es, en consecuencia, una poesía altamente elíptica, que hace de las formas fragmentarias de sus enunciados un rasgo estilístico que a su modo reproduce las formas de discursividad características de su época.” Roberto Retamoso, “Jorge

apariencia y realidad aparece dictada por la ambivalencia de la legalidad social, oscilante entre el espectáculo, lo ostentado socialmente según la etiqueta, el color local, y lo revelado a la intuición, generalmente un hallazgo carnavalesco o surrealista que demuestra las fracturas del cronotopo urbano. Resulta pertinente decir que el mismo proceso, a nivel de poética textual, se produce en los textos siguientes de Girondo (Persuasión de los días, En la masmédula). La palabra, lugar común del poema, así como la ciudad es el lugar común del habitar, es sometida a la degradación intencional y acelerada de su funcionamiento morfológico, sintáctico y paradigmático. La palabra, materia de la que están hechos los “puentes” de las cosas, está sujeta a un devenir desastroso cuando la forzamos a decir o a nombrar la realidad intersticial de las cosas, aquello que sólo la asociación de la metáfora puede siquiera sugerir. Las palabras, verdaderos hallazgos realizados en el rastro callejero, deben ser repotenciadas para poder ser reutilizables. Ello no ocurre o no se alcanza cuando la realidad es abordada con la mirada costumbrista o realista. La representación de la ciudad deviene así en postal o imagen fotográfica que el hablante lírico intencionadamente satiriza. Lo inefable, la ciudad intersticial, está del otro lado: pertenece al territorio de las ciudades textuales, rearmadas en el poema.²⁸⁶

Luis Borges, Oliverio Girondo y Raúl González Tuñón: Paisajes urbanos.” En: <http://www.triplov.com/surreal/borges.html> Visitado el 2006-08-29

²⁸⁶ Este capítulo requiere desarrollo. El objetivo es mostrar la desintegración del cuerpo como medida de la organización espacial del habitar en la ciudad y su reemplazo por una visión fetichizada del Otro, especie de deseo en perpetuo flujo, en la poesía de Girondo.

5.3 Octavio Paz: *Vuelta*.

La poesía de Octavio Paz enfrenta al mundo como un lenguaje por descifrar, y posiciona al sujeto como estructura subjetiva en crisis existencial tanto como hermenéutica. El eterno devenir de los seres, la energía propia de los “signos en rotación”, que dificultan el establecimiento de significados definitivos y, por lo tanto, normalizadores, resultan un desafío para la voluntad cosmificadora del sujeto. A través de una anamnesis platónica, el sujeto poético recuerda la palabra perdida como intuición inmediata de las cosas del mundo. La poética del presente instantáneo es uno de los primeros indicios de que el poeta puede revivificar las palabras y devolverles su capacidad mitopoyética. Pero el camino que lleva a la recuperación de una función estética de la palabra choca con los intereses de las sociedades modernas, la cultura de la técnica y el contrato social basado en la propiedad y en el capital. En este punto, la concepción poética de Octavio Paz no puede dejar de ser revolucionaria. El deseo de recuperar un significado perdido, una visión de las cosas anterior a la Caída, es, paradójicamente, antihistórico. La búsqueda de expresión es necesariamente personal, incluso individual. Y el proceso poético que permite perseguir esa forma sólo atañe a la consciencia monádica que está comprometida con el diferendo existencial básico: ser en el mundo, sin dejar de ser yo frente al mundo.

La percepción estética del mundo necesariamente es tópica. Sus apoyaturas descansan sobre esencias a las que el sujeto no puede renunciar, identidades que también están en rotación, pero que al ser pensadas lingüísticamente pueden ser detenidas para ser contempladas de mejor manera. El ojo, ya lo sabemos, no se cansa de contemplar: la belleza de la mujer, en la perspectiva del hombre, la incesante renovación de la naturaleza, el misterio de la muerte, son apariencias que vuelven y se fijan en la retina con obstinación fenomenológica. Junto con la aceptación de la existencia de un orbe numinoso, de un mundo sobrenatural que rodea al mundo de la vigilia (el mundo de los sueños y de los dioses, de los muertos y los espíritus), la creencia en estas constantes fenomenológicas deben contarse entre las primeras y más decisivas concepciones de la mente humana. Las ideas de sociedad, historia, política, son tardías; la creencia en el cuadrante “cielo-tierra-muerte-dioses” es tan antigua que parece casi eterna. El misterio de la palabra debemos considerarlo como un estado intermedio en la conformación de este inconsciente colectivo. Hay que aceptar un estadio evolutivo anterior al lenguaje, de la misma forma que podemos suponer otro estadio posterior en que el lenguaje sea abandonado en pro de la comunicación directa de nuestros

pensamientos. Pero el carácter sacerdotal del lenguaje, verdadero intercesor entre el hombre y los misterios de la naturaleza, de la mujer, de la muerte y de los dioses, inicia la era de los poetas con auspicios de valor épico y teológico.

La poesía mestiza de Octavio Paz pretende beber de los arquetipos tópicos para activar una memoria social y colectiva. El trauma del mestizaje hispanoamericano despierta resonancias catastróficas en nuestro inconsciente, semejantes a las de la separación entre el niño y su madre, entre el hombre y su amante, entre la palabra y la cosa. El hombre, árbol de palabras, experimenta en los albores de su historia un último trauma, decisivo para su ingreso en la era de la decadencia y del silencio de los dioses. Separado de su clan y de su tierra, obligado a politizarse y, peor aún, cosmopolitizarse, se decide a vivir en las ciudades. Y el habitar en la ciudad lleva el estigma del eterno viaje entre ciudades, fundando unas y arrasando otras: el estigma de Caín, según Miguel de Unamuno. De ahí que la poesía urbana de Octavio Paz sea siempre la búsqueda de un centro perdido -la propia habitación, el lugar del primer encuentro amoroso-: vivir en la ciudad genera la angustia de un vínculo o de un camino extraviado, la ansiedad por un reposo imposible en medio de su devenir: la ciudad también es un signo en rotación, la amenaza suprema para el sujeto que vive sumido en la nostalgia del retorno.²⁸⁷

²⁸⁷ Capítulo que requiere desarrollo. Mi propósito es leer el poemario Vuelta de Octavio Paz como un intento de representar a la ciudad en cuanto pauta mental que organiza y da curso al devenir de la consciencia creadora. La ciudad es el límite de la subjetividad que busca trascender el tiempo-espacio histórico, pero también es poema en movimiento. La imagen que Octavio Paz transmite en su poesía urbana es esencialmente paradójal; el feísmo de su visión de Ciudad de México le debe mucho a Alfonso Reyes, pero también, en la trascendencia de su materialidad, reside el eterno retorno del Yo al domicilio de su memoria.

5.4. José Emilio Pacheco: Obra Poética.

La imagen de la ciudad en devenir mortífero, a la manera de las aversivas profecías de Mumford y Spengler, se halla de manera recurrente en la poesía de Pacheco. Sería fácil despejar la interrogante por esta recurrencia con el recurso al biografismo y al determinismo histórico. Pacheco, heredero de la Visión de Anáhuac, realiza en “Malpaís”²⁸⁸ la pesimista prefiguración de Alfonso Reyes al ver, en un momento de lucidez y despejo, la ruina en que se ha convertido la ciudad. El polvo ha triunfado, por fin, a la manera de la nube de smog de Italo Calvino; la ciudad se ha hundido sobre sí misma y sólo espera la muerte como consecuencia de un desastre medioambiental. Es cosa sabida que Ciudad de México es una metrópolis mal concebida en términos urbanísticos, encajonada entre montañas y volcanes y expuesta a la acumulación de contaminantes. Sólo este dato, verdadera obsesión de los habitantes de la ciudad capital, bastaría para encuadrar a este poema en un alegato continuador de la visión de Reyes. Sin embargo, varios elementos originales merecen ser destacados, y son estos elementos otras tantas aperturas del texto a tradiciones tópicas modernas y contemporáneas. Primero, el título, Malpaís, alude tanto al suelo eriazado como a la zona de exclusión que Huxley imaginó en Brave New World. En segundo lugar, la imaginaria apocalíptica, rastreada en las metáforas y en la actitud de la enunciación poética; tercero, los ideogramas ecologistas propios de una contemporaneidad desengañada de la civilización urbana. En este interesante poema, la ciudad de montañas, la Naturaleza originaria, ha sido reemplazada por la ciudad humana. Esta ciudad secular es representada en los más duros términos de ecología política. La civilización industrial es la gran muela técnica que reduce a polvo la prosperidad de la antigua ciudad azteca, indicialmente sugerida por la cuadrícula de la esquina –en alusión a los cuatro horizontes que organizaban a México Tenochtitlan- y los nombres originales de los volcanes. Los millones de vehículos en movimiento, imagen de dinamismo absurdo desde los clásicos estudios de sociología, junto con los millones de explotados por el sistema económico capitalista, han bajado “un telón”, metáfora del teatro del mundo, sobre el escenario original. La tierra indivisible ha sido fraccionada y convertida en erial por las talas de bosques y los incendios intencionales. Todo este pasaje está enunciado en términos directos y prosaicos; la amargura del profeta se aumenta por el hecho de asumir que ha sido una entidad colectiva, un “nosotros”, el que ha procedido a destruir al espacio natural. La enunciación que constata el desastre asume entonces un carácter profético: cuando Malpaís llegue a su plenitud, o sea, cuando la ciudad (asfalto, asfixia) sea omnipresente, entonces “esta será de nuevo la capital de la muerte” (p. 111). No discutiré aquí

²⁸⁸ Pacheco, José Emilio, Op. Cit., p. 110-111

si hay o no una velada crítica al imperio mortífero de los Aztecas y su culto centrado casi exclusivamente en la muerte. Sí se desprende de la enunciación profética el carácter apocalíptico del devenir de la ciudad, Apocalipsis del suelo y sus potencias, que se torna estéril. Este Malpaís es la zona de exclusión que separa a los hombres de la Civilización (El Mundo feliz) y los condena a un eterno embrutecimiento. En el sentido de tierra baldía, es la ciudad que se ha devorado a sí misma, incluso al principio excluyente (ya no hay tal mundo feliz), y que se ha tornado realidad cotidiana, invisible, en costumbre de habitar en el terreno baldío. En este momento la enunciación asume características de profecía antigua, como si el hablante se inspirara en las amonestaciones amargas de un profeta Isaías. Los volcanes, hasta el momento espectadores inmóviles, adquirirán, en palabras del poeta, el carácter de agentes vengadores de la Naturaleza y regeneradores del ciclo circular de la vida que se retrae hasta el tiempo de las cosmogonías prehispánicas.²⁸⁹

²⁸⁹ Este capítulo requiere más trabajo en la medida en que se busca mostrar cómo los motivos narrativos de la obra de Pacheco encuentran un desarrollo complementario en su poesía. Volviendo a la matriz de Visión de Anáhuac, me interesa rastrear los intertextos del Antiguo Testamento en la obra poética de Pacheco.

6. La imagen de la ciudad en la poesía chilena contemporánea.

6.1 Enrique Lihn: *El Paseo Ahumada*.

El Paseo Ahumada (1983)²⁹⁰ es un texto literario de valor estético extraordinario. No sólo por su irrupción en la escena política chilena, en uno de los momentos más crudos del autoritarismo de la Junta de Gobierno, o por su lanzamiento (performativo) en el lugar mismo, en una acción de arte imaginativa como muchas que se dieron en la época, sino porque constituye una lectura de la poética arquitectónica subyacente en el Paseo Ahumada real, y una construcción estética que imita las condiciones del habitar en éste y la legalidad existencial que genera. Aún más, el texto de Lihn establece como eje central de la constitución del objeto literario como mundo autónomo (pero también regido por los principios del ser en la ciudad) una situación comunicativa representada -el diálogo de sordos del hablante con el Pingüino, un débil mental. Este diálogo es, al mismo tiempo, síntoma y actualización de una condición degradada de la comunicación cotidiana y del sistema social vigente, en la medida en que el poema dialoga con otros textos de la tradición y de la cultura para demostrar la inadecuación entre la realidad existencial y el proyecto económico-arquitectónico de modernización urbana. En palabras de Sergio Coddou, el texto de Lihn:

[...] es la articulación de la experiencia de un espacio por entonces recién estrenado -el Paseo Ahumada- que se alza como símbolo de la decadencia "moderna" en que se encontraba sumido el individuo común y corriente, aquel que no tiene posibilidad de participar en la encrucijada histórica sólo como parte de las turbas que aletean como animales moribundos y dejan constancia, a grito pelado, de su oposición acérrima a la dictadura, una constancia que no tenía valor alguno para los dueños del poder, los mismos que creaban este paseo para darle circo al pueblo."²⁹¹

Destacamos de esta cita la contextualización de El paseo Ahumada como un poema de la decadencia moderna, es decir, de esa modalidad de ser la metrópolis y Megalópolis que la constituyen como "ruina contemporánea", experimento urbanístico desencajado del "alma" de la ciudad, más bien, copia de otros paseos (como el paseo Florida, de Buenos Aires, como lo señala el

²⁹⁰ Lihn, Enrique, El Paseo Ahumada. Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983.

²⁹¹ Coddou, Sergio, "El Paseo Ahumada: Spleen de Santiago". En: Artes y Letras de El Mercurio, 1 de febrero de 2004. Disponible en: www.lettras.s5.com

propio Lihn). También apunta Coddou (y eso también lo desarrollaré más adelante), al carácter “espectacular” del espacio (circo, que es a la vez actualización y degradación del tópico del *Teathrum Mundi*), carácter que los gobiernos de la Concertación democrática han profundizado sistemáticamente con la estética arquitectónica del “mall”, el “shopping” y el “megacentro comercial”, verdaderas estaciones de arribo a las que conducen los actuales Paseos del centro de Santiago. Otra notable observación dice relación con el habitante del Paseo, el hombre común, o, para decirlo en el lenguaje de los costumbristas rusos del siglo XIX, el hombre “sobrante” que las metrópolis producen en cantidades industriales. Este sujeto sobrante no hace historia al pasear por el Paseo; su pasear es un pasar sin pena ni gloria por un escenario neutralizado, apto sólo para el consumo y la ostentación de la riqueza y la miseria institucionales. El mendigo, la prostituta, el vendedor de baratijas y hasta el mismo poeta pertenecen a esta categoría de ciudadano “metequizado” en su propia ciudad, extranjero en tierra familiar, nueva “plebe” o tribu urbana. En esta línea, agrega Coddou:

“El Paseo Ahumada opera como el cauce de un río humano, un espacio particular por donde vagan almas estancadas, que creen estar en tránsito, pero que están, en realidad, condenados a esparcirse sin rumbo por este supuesto oasis, espejismo de un país en “desarrollo”, que a poco andar fue invadido por baratijas de plástico, predicadores y los infaltables mendigos y artistas improvisados. Una horda de bufones, cantores y pedigüeños de toda clase rondan los rincones del paseo intentando captar la atención del transeúnte con sus particulares “servicios”, a cambio de una limosna.”²⁹²

Con gran sensibilidad, percibe el crítico las múltiples caras del *ethos* urbano que los paseos y, en general, las calles de las grandes metrópolis determinan con su sola existencia. El hombre en tránsito de salvación, el peregrino en la tierra de San Agustín, se han degradado en partículas locas que vagabundean dentro de su rutina sin vislumbrar una finalidad. El río humano es una metáfora tópica que se asocia inevitablemente con la naturaleza encerrada dentro de los límites de la urbe, pero también implica el carácter incesante de un proceso que no se agota sino en la muerte, en este caso, en la disolución en la anonimidad. Cárgase, así, el paseo Ahumada, de connotaciones infernales y purgatoriales; más específicamente, el estado fluido del sujeto anónimo lo lleva a devenir en una zona confusa, verdadero limbo urbano, que es el propio Paraíso de plástico denunciado por Lihn. Y el transeúnte, asediado por la horda de criaturas que la

²⁹² Coddou, Sergio, “El Paseo Ahumada: Spleen de Santiago”. Op. Cit.

ciudad misma genera, se torna un alma errante que debe esquivar a toda costa el llamado de los eternos mendigos, sirenas del subdesarrollo.

Como rey de los locos, cabeza visible de esta nueva clase de desposeídos que son las tribus urbanas, aparece el Pingüino, personaje extremadamente complejo en la configuración que de él va haciendo Lihn, al mismo tiempo objeto, fetiche, actor y voz de una condición degradada de mundo. Como dice Coddou:

“El Pingüino no es un personaje antojadizo, pues no sólo es el desheredado, que le sirve al poeta como encarnación de la decadencia, del desvarío y el extravío en una urbe sitiada; es también una especie de "fantasma de las navidades futuras", una proyección de cómo puede dejarnos el libre mercado: unos bufones deformados que sólo tocamos el tambor pidiendo limosna y cantando letanías huecas para convencer al público de que merecemos un sueldo, por miserable que éste sea.

El problema que nos plantea este personaje es semejante al que Lihn desarrolla en ese experimento de meta-creación literaria, ese taller de escritura que es el relato “Huacho y “Pochocha”. En este cuento, la realidad es el punto de partida para la configuración de un referente cuya posibilidad de existencia se sustenta sólo por la capacidad del lenguaje para crear “pseudo-frases” que imitan al lenguaje real y sus potencialidades miméticas. La construcción narrativa (y la enunciación poética) es mera conjetura que se sostiene gracias a la buena voluntad del lector. A su vez, el Pingüino, aunque capturado en una pose característica, ilustrando la portada del poemario, resulta desde el principio una criatura perteneciente a la ontología de los seres inefables o imposibles:

“Dime, Pingüino,
aún si el Más y el menos se igualaran
y tu limosna fuera mi sueldo ¿No serías tú como mucho?”²⁹³

En el español de Chile, entre coloquial y manierista de Lihn, “Ser como mucho” es una expresión de moda en los años '80. Hasta el día de hoy, denota algo que se sale de los márgenes de lo aceptable, por ser bizarro o abusivo. Que el Pingüino sea “como mucho”, es una condición que el poeta reconoce y que desafía la legalidad del mundo y las propias (debilitadas) potencias del lenguaje. Este personaje posee características ontológicas que operan según el principio de la condensación de los opuestos: No habla, pero dice lo que nadie más se atreve a decir: es grotesco, pero fascinante; es el último de su especie, y a la vez, rey de

²⁹³ Lihn, E., op. Cit., p.2

los bufones; su soliloquio no es arte, pero despierta el interés del poeta por unirse a su monótona cantilena; es (era) una figura familiar del paseo, pero, a la vez, ignorado, como un “extra fuera de sí”. A costa de esta criatura conjetural, el hablante o poeta se gasta algunos chistes malos. Los lugares comunes, las dislocaciones del lenguaje, son las únicas herramientas que permiten enfrentar la existencia desafiante del Pingüino. Resulta característico de este procedimiento estético que el reiterado intento por individualizar lo inefable, por des-automatizar lo re-visto y familiar, termine por transformar al objeto de dicho proceso en “una música, un rumor y un símbolo” (Borges). Pues a lo largo del Paseo, el Pingüino se va convirtiendo en una metáfora grotesca de la degradación misma del decir, tópico asociado con la inefabilidad de las cosas sublimes o terribles. El “pan-pan-pan” del repiqueteo del idiota deviene en símbolo de una constante del habitar en el paseo (además de ser una consigna básica, una demanda por alimento): estar sin estar ahí, ser ignorado y ninguneado por el Poder, cantar en el desierto con total impunidad: No estar ni adentro ni afuera del sistema, situación a la larga insostenible (Laing):

“Si por casualidad hubieras muerto en ese operativo nadie te habría contado
[como baja
ni de parte de los gritados ni de parte de los gritadores
pero, igual, gritabas desde el centro mismo de esa batalla intrínsecamente
[desigual con inigualable temeridad
asesinos gratuitamente
en tu caso, porque dicen que te dejaban hacerlo entre ellos sin oírte ni tocarte
al menos debieran haberte condecorado con una herida leve ¿no?”²⁹⁴

La ironía final del poeta apenas encubre el asombro frente a la anonimidad del Pingüino, único sujeto ignorado por el poder en medio de la protesta urbana. Ya en este poema, Lihn recoge la legalidad del “paro” como forma de intervención en el Paseo. Esta detención del tiempo de producción y consumo es un elemento desestabilizador en toda ciudad controlada por el principio de la “Fiebre del Oro” (H. A. Murena). Como lo reconoce el poeta, el Pingüino también “para”, pero su perspectiva es, en sí misma, enajenada; para él, la protesta, el paro y la represión son espectáculos, de los cuales no desea ser excluido:

“Me contaron que en el penúltimo de los paros
también tú te habías parado, abandonando palo, letrero y tambor [...] Estabas fuera de ti ahora que cuándo estás adentro? Sobreexcitado

²⁹⁴ Lihn, E., op. Cit., p.2

Por la película en cuatro dimensiones que la realidad estaba pasando en el Paseo
[Ahumada
Querías figurar a toda costa en el reparto y no como un extra menos
De esos que caen, sin pena ni gloria, a la primera carga en el campo del
simulacro
[...] Los vándalos no te daban esférica [...]
Del otro lado los gritados se apelotonaban en los puntos neurálgicos del Paseo
[...]”²⁹⁵

El primer verso del fragmento citado reconoce irónicamente la rutinaria de los paros, que, a mediados de los '80, estuvieron a punto de desestabilizar al Régimen Militar, para luego debilitarse. La sobreexcitación del idiota es una profética visión de la condición habitual del actual “paseante” del Paseo Ahumada sobrestimulado por colores, pantallas de televisión, parlantes musicales, espectáculos en vivo, etc (¿Qué pensaría Lihn si viera la enorme pantalla de plasma que el Municipio ha instalado en el neurálgico punto de Ahumada esquina con Nueva York?). La misma decisión del pobre Pingüino, intervenir en el paro, aparece como la participación en un “simulacro” en “cuatro dimensiones”, crítica implícita del poeta que se extiende sobre su mismo discurso, al emplear eufemismos y epítetos que autocensuran u ocultan el desgarramiento del hombre harto de injusticias y que levanta la voz para protestar. Pues los gritadores son “vándalos”, la transformación del Paseo en campamento cerrado por los “cuatro costados neurálgicos” se nombra como “operativo” (palabra sobrecargada de sentido en la jerga de la Inteligencia Militar) y la intervención final del idiota se compara a la gestión de un torero en la arena, lugar común de heroicidad imposible en semejante escenario:

“Al toro, por las astas: desde el centro mismo de la arena, tú -gesto sin capa-
[aleteaste gritándole de todo a los uniformados [...]]”²⁹⁶

El carácter de espectáculo y simulacro del acontecer en el Paseo, sea la rutina del paro o del consumo, se reproduce varias veces en el poemario. La imagen del torero y la arena también se asocia, inevitablemente, con el antiguo circo romano, auténtico espectáculo popular que llenaba el vacío de civismo con sanguinarias demostraciones de muerte en tiempo real. Espectáculo, simulacro, arena, escena de televisión, todos estos indicios re-escriben el tópico del “Teathrum Mundi”, con la peculiaridad de que este es un muy latinoamericano, menesteroso Teatro del Mundo, cargado de irrisión y carente de realidad. El

²⁹⁵ Lihn, E., op. Cit., p.2

²⁹⁶ Lihn, E., op. Cit., p.2

propio Pingüino se halla “en tren de espectacularse” (sic); la pantalla de televisión como medio que confirma y, a la vez, desrealiza la experiencia del sujeto urbano reaparece en el poema “Canto General”:

“Toda una escena que recuerda la televisión europea
más de un parahéroe y yo palidecimos cuando la cabeza del pelotón inició
[tropezando en los sentados su carga
de la caballería escalinatas arriba
arrancándonos el lienzo a los parados de las manos
(el detalle de la palidez no lo registra la televisión) [...]”²⁹⁷

Aquí se hace alusión a un “sitting” en la escalinata de la Catedral de Santiago (a pocas cuadras del Paseo) en el que se exhibía un lienzo con la frase “Democracia Ahora”. La escena de desalojo adquiere relevancia y realidad en su transmisión a través de los circuitos de información europeos (no sujetos a censura, supuestamente), pero la cámara de televisión no puede registrar la esencia de la escena, el miedo de los “parahéroes”, es decir héroes urbanos degradados. La imagen, al igual que la palabra, no alcanza para expresar la condición de degradación del habitar urbano, no sólo porque el país se encuentra bajo un gobierno de excepción, sino porque la sociabilidad misma está degradada por efecto de la tecnocracia, la Fiebre del Oro, la pauperización generalizada, la cultura de lo desechable, el habitar ruinoso en una ciudad monumentalizada:

“En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara. Para eso basta con [nuestro monumento
el Paseo Ahumada; en una lengua de plástico debiera
intrínsecamente amordazada y, por supuesto, desechable. Usted le da cuerda
y ella dice su Canto General [...]”²⁹⁸

La palabra “general” aparece en este contexto como una de los muchos términos sobrecargados de sentido dentro del poema y en la sociedad chilena de los ochenta, y es un buen ejemplo de “semantización de la referencialidad textual” (Foxley). Señalemos que por lo menos en dos sentidos, lo “general” es rechazado por el poeta: el Canto General de Neruda como escritura de una solemnidad imposible de sostener en el presente, y el “general” o sea, el dictador del momento. Por eso el poema no debería “generalizar”, es decir, no cantar ni una alabanza al modelo y la persona del “caballero”, ni asumir una

²⁹⁷ Linh, E., op. Cit., p.6

²⁹⁸ Linh, E., op. Cit., p.6

enunciación ecuménica y olímpica, como lo hace el enunciador de Neruda. Insistiré, en este punto, en que mi lectura del Paseo Ahumada verifica la existencia de una catástrofe nacional (Chile bajo la Dictadura Militar en 1983) contextualizable en una catástrofe mayor (inicios de la Globalización; Chile abriéndose a mercados internacionales, sin estar preparado para ello en su infraestructura de producción y distribución) que, a su vez, verifica el fracaso de la utopía político-estética del Canto General de Pablo Neruda (latinoamericanismo, refundación de la historia, etc.). El síntoma más claro de esta crisis es la etología ambigua del Paseo Ahumada, sociabilidad que opera por esa peculiar “antidialéctica” del “más=menos”.

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la “antidialéctica” denunciada por el poeta es la legalidad social propia del crecimiento en desigualdad, una de las consecuencias, entre otras muchas, de la aplicación sistemática del capitalismo en Chile. Una legalidad semejante, en que el más es igual al menos, trabaja nivelando las esencias con el rasero del valor económico, permite la coexistencia del Hotel Bidart con el Club de la Unión, del mendigo “Cortadito” con los ciegos que tocan órganos Yamaha, de los hospitales públicos (“laboratorios de la muerte”) con las clínicas de salud privadas (“esos Sheraton [...] donde los enfermos celebran el banquete de la vida”). Hoy diríamos: de Internet y la telefonía celular con las listas de espera en Fonasa, del nuevo edificio de la Cancillería (antes el mismo Hotel Sheraton) con las “casas de nylon”, etc. A este nuevo *ethos* de la contemporaneidad metropolitana, algunos intelectuales integrados al sistema lo han llamado “diversidad”.

La condición del habitar en el Paseo aparece como una interrogante, tanto por sus alcances como por su sentido. A lo largo del poemario, Ahumada es comparada con un pantano, un campamento, una ciudad sitiada (por metonimia), un Rastro (o sea, un almacén de baratijas, un Mercado Persa), un Teatro del Mundo, etc. Sin embargo, éstas son sólo aproximaciones tentativas. La pregunta por la legalidad profunda del Paseo recién se ha planteado y aún no ha sido contestada. Por ejemplo, la estructura del poema “Más=Menos” es, en este sentido, la de un enigma. ¿Qué es el Pingüino? ¿Qué esa condición de paso, tortura, consumo y olvido que identificamos con la *etología* del Paseo Ahumada? A esta condición la llama el poeta “elemento”:

“De bufón de los mendicantes te tildo a tí, que igualas el Menos y el Más
Dime si este es un reino y por dónde se va a él,
Y quién estaría detrás de ti, porque tú eres su reverso

A los pies de quién –a qué clase de pies- conduce el Paseo Ahumada esta carretera real

Menesterosamente parecida al Gran Teatro del Mundo

Aquí estás en tu elemento. Lo difícil es precisar eso, el elemento

Y cómo, a pesar de sí mismo, tal si sólo fuera su Rastro, persiste

Porque sólo con nombrarlo se volatiliza [...]"²⁹⁹

El hecho de que el Pingüino esté en "su elemento" en el Paseo implica que este lugar es un espacio de decadencia, en el que sólo se puede gruñir y gritar. En una sociedad censurada, estos desahogos son valiosos, pero, en la medida en que el propio bufón es desoído por los represores, su grito es estéril, se vuelve absurdo. El poeta, cronista de esta sociabilidad enferma, confirma irónicamente la invalidez del Pingüino como "interlocutor válido" (ésta es una frase cliché de los años '80, al igual que la metáfora del "Diálogo" entre Gobierno y Oposición, surgido de las violentas protestas sociales). La relación del poeta con el bufón pasa, pues, por el lenguaje, pero es una relación condenada al fracaso. En la medida en que el canto del Pingüino es gutural y sin sentido, el hablante lírico opera como su traductor ("Que te interprete, Pingüino"), pero la sola aproximación del poeta hacia este espécimen significa su degradación inmediata y la confirmación de la afasia generalizada del decir, del dialogar y el escuchar la poesía en la ciudad:

"¿Para qué escribo? Para ponerle letra

a ese repiqueteo

y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto

no estuviera tácitamente legalizado."³⁰⁰

Esta afasia del decir contrasta con el tono evangélico y profético que a ratos asume el poeta. No es de extrañar, pues ya insinuamos que el poema opera con "la lógica de la igualdad de los contrarios", una:

"[...] antidialéctica: porque aquí todo lo es en esta empantanada multitud."

³⁰¹

Si el Paseo es el nuevo lugar de la mendicidad, el espacio institucionalizado para la aparición de la nueva ruina generada por el "despegue económico",

²⁹⁹ Lihn, E., op. Cit., p.2

³⁰⁰ Lihn, E., op. Cit., p.7

³⁰¹ Lihn, E., op. Cit., p.2

campo de concentración para los “trabajadores de la prostitución” y la “mendicidad establecida”³⁰², entonces su inauguración es un acto marcado por la irrupción de la masa miserable en el centro mismo de la ciudad. El paralelismo bíblico de este suceso está clarísimo en el poema “Las 7 plagas en el paraíso peatonal”. Obviamente, el Paseo ha sido proyectado como símbolo y ostentación de un poder que huye del centro y deja abierto un espacio para que la masa lo recorra y tenga una ilusión de sofisticación y riqueza. En la medida en que el propio poeta se incluye en la masa que contempla el acto de inauguración, resulta coherente que su canto, solidario con los chillidos del Pingüino y las melopeas de ciegos, se convierta en una contra-escritura del Canto General nerudiano.

“Estaban, como siempre, los que escuchaban, los oradores y el señor
[Alcalde
(fue la última vez que lo vi antes de su transformación en estatua)
Todos ellos investidos de la Idea de ese oasis peatonal
Que estaban inaugurando para lustre de la ciudad
Émulo del Paseo Florida
Un remanso de elegancia que coronara el despegue económico
A precios internacionales
Vitrinas que dan a Madison Avenue
Como si al abrir usted una ventana, su casa se hubiera trasladado, en la noche,
al [mejor de los mundos posibles,
Talca, París y Londres y el Paseo Ahumada
El sueño del pibe hecho realidad en la palabra florida del discurso inaugural
La flor de esos minutos del atardecer en Santiago (cuántas, cuántas agonías)
Me sumé a los mirones porque era bien poco lo que se oía
Los inaugurantes, finalmente, abandonaron el lugar a su suerte
Que era la suma de los que estábamos ahí
Se alejaron en sus automóviles de lujo y una mano anónima pero autorizada
Retiró delicadamente la cintita de seguridad
Como si a él se le aflojara el cinturón
Como si a ella se le desabrochara la faja
Cientos de pies se precipitaron al oasis inaugural, pero ¿dónde estaba la gente
[linda que saliera a recibirnos
De las cuales poder anegarse?
Trabajadores de la prostitución, eso era todo
Y los primeros retoños de la mendicidad establecida
Eso era todo

³⁰² Lihn, E., op. Cit., p.7

Así, las Siete Plagas llegamos a Egipto, nuestra tierra natal.”³⁰³

En esta extensa cita del poemario, podemos encontrar diferentes niveles de pragmática de representación del habitar urbano. En primer lugar, el nivel del hábito o la rutina del caminar por la calle Ahumada, que al principio del poema es evocado como recuerdo: “Encuentro casual con un momento histórico”, durante un atardecer cualquiera en el centro de la ciudad (“Ahumada con Compañía”). El hábito del poeta-paseante identifica la aglomeración de gente que allí se encuentra con un posible suicidio o acto de locura (ambas situaciones rutinarias en la ciudad-metrópolis). Luego, el poema se transforma en crónica personal, sesgada e irónica, testimonial pero distanciada, de la escena de inauguración del Paseo Ahumada. El poeta representa la escena como lo que es, dentro del sistema social predominante: un espectáculo. La entrega del Paseo (“monumento desechable”) equivale a un regalo empaquetado que las autoridades presentan al público. La alusión al Alcalde de Santiago, Patricio Mekis, él mismo convertido en monumento (su estatua se conserva frente al Teatro Municipal de Santiago) refuerza la idea del Paseo como una estructura levantada para obstruir y obliterar la sociabilidad urbana (“como un dique de contención con una cintita tricolor). El hablante lírico asume la perspectiva del otro –el hombre influyente, la minoría gobernante, la gente linda– para entregar la perspectiva modernizadora y oficial del Paseo: “Remanso de elegancia”, “oasis peatonal”, “mejor de los mundos posibles”. Esta última frase, tributaria de la ingenua filosofía progresista (y, a la larga, desastrosamente crédula) del filósofo Pangloss (personaje del *Cándido* de Voltaire), se proyecta sobre la ideología modernizadora subyacente al pensamiento de la época; este tópico crítico experimenta una violenta caída cuando se lo enuncia desde el lugar común de la lengua cotidiana: El “sueño del pibe”, con sus connotaciones de utopía nunca alcanzada, sólo existe en la palabra inaugural, que, como ocurre en las antiguas crónicas de descubrimiento y conquista, se basta sola para fundar algo que está degradado en su origen. Otro lugar común del discurso urbano chileno, la frase “Talca, París y Londres”, complementada ahora con el Paseo Ahumada, representa el retorno del sueño cosmopolita de nuestras repúblicas latinoamericanas: coexistir en contigüidad con las grandes metrópolis europeas y su legalidad de bienestar económico. La insistencia en el campo semántico de la palabra *flor* (“la flor de esos minutos del atardecer de Santiago”; “émulo del Paseo Florida”; “la palabra florida del discurso inaugural”) nos remite al tópico clásico “Flos Campi” con todas sus connotaciones de fugacidad en la belleza y fragilidad de la existencia humana. También se enriquece este tópico con la sugestión de una vacuidad retórica presente en los discursos oficiales (práctica

³⁰³ Lihn, E., op. Cit., p.7

que persiste, hasta hoy, en el discurso de la clase política chilena) y la implícita asociación de “flor” con aquella minoría selecta que huyó del paseo o brilló por su ausencia en la inauguración. Finalmente, la última parte del poema representa el testimonio de un encuentro fallido entre la clase dirigente y la sociedad urbana, en la que el propio poeta se incluye; el paseo, más que inaugurado, fue abandonado, dejando el vacío de “gente linda” (otro chilenismo de la época) que jamás se mezcló ni encaró con la masa pauperizada que confluye al centro. La pregunta retórica del poeta “¿Dónde estaba la gente linda?”, además de invocar la tópica interrogante del *Ubi sunt?*, se carga con el sentido ideológico y existencial de la frase “¿Dónde están?”, verdadero lema del movimiento de familiares de detenidos-desaparecidos. Observemos también la delirante asociación de metonimias entre “cinta-cinturón-faja”, como si el paseo fuera una extensión del cuerpo del poder y su inauguración estuviera umbilicalmente unida con la corporalidad de los innombrados gobernantes del Chile de los '80: Augusto Pinochet y su esposa Lucía. De manera muy impresionante, la textualidad de este poema sugiere, al mismo tiempo, un movimiento de abandono e ingreso de clases y cuerpos sociales que no se tocan en un espacio monumentalizado desde su origen: El Paseo Ahumada. El verso final, aparte de establecer una evidente intertextualidad con el Libro de *Génesis*, establece una identidad entre Ciudad=Egipto y masa ciudadana=Siete Plagas. Dejamos al lector sacar sus propias conclusiones al respecto.

Digamos, en suma, que este poemario jamás llega a ser el panfleto político que pudo ser, pues para que un panfleto exista, debe existir una confianza ciega en la capacidad ideológica del lenguaje para denunciar los antivalores y falsos ideogramas. Sin embargo, el mundo maniqueo ha huído de la cotidianidad del Paseo. Uno de los triunfos, por así decirlo, de la sociedad del capital, ya sea en su vertiente de manipulación mediática en democracia o dictadura, es reducir las potencias creativas (o revolucionarias, como diría Octavio Paz) de la lengua al nivel de cliché. Por supuesto que el cliché se disfraza elegantemente de consigna o eslogan. En una sociedad en que todo es frase acuñada o concepto publicitario, la sublimidad de la poesía o del anatema está muy debilitada. De ahí la sarcástica alusión al Canto General de Neruda. En palabras de Coddou:

“El Paseo Ahumada” es una obra magnífica, de múltiples lecturas; sin embargo, a pesar de las apariencias, no debe ser vista como una obra de crítica social disfrazada de poema, sino como un magistral poema disfrazado de crítica social y política. Lihn llega más allá que cualquier tratado o ensayo antropológico que hubiese tenido la voluntad de examinar la sociedad a la

"sombra" del Paseo Ahumada, su obra es el "canto general" a la modernidad y al "despegue" económico de un país pequeño controlado por los militares."³⁰⁴

Deberíamos señalar ahora que la estructura del poema de Lihn mimetiza, precisamente, la razón de ser del referente urbano. En la medida en que el Paseo adquiere sentido cuando es recorrido de punta a cabo, siguiendo los pies forzados de su estructura, hoy como ayer, el poemario debe leerse como un recorrido textual que se va deteniendo en diferentes estaciones –Banco de Chile, cafés, quioscos- pero que también va pasando revista a los ideogramas que sustentan la arquitectura simbólica del paseo, denunciando de paso la invalidez de estos ideogramas y recogiendo, al mismo tiempo, infinidad de voces que son transmitidas por el poeta a la manera de un médium inconsciente de sus facultades. Desprovista de la solemnidad nerudiana, la enunciación de estos poemas en los que afloran las voces de la ciudad está cargada de intertextualidad, paráfrasis de lugares comunes, chilenismos y expresiones herméticas que constituyen una pragmática propia de los “poetas de los sesenta”. En este punto, no puedo sino adscribirme a la caracterización de esta lengua poética que hace la profesora Ana María Cuneo. Pues, en relación a la idea de “poema”:

“[...]como texto cerrado que se basta a sí mismo [...] el texto explota y señala hacia las más diversas referencias [...] de textos literarios, artísticos o religiosos, coloquiales o cultos [...] La forma de estar presente la intertextualidad indica que estos textos no rompen con la tradición como lo hiciera la lírica vanguardista; testimonian, más bien, la continuidad con ella [...] El autor no trabaja directamente con la palabra inocente, pura, primordial [...] Lo que se selecciona son formas ya elaboradas culturalmente, sean literarias, clichés, desechos de lenguaje, restos...”³⁰⁵

En efecto, El Paseo Ahumada, como arquitectura lingüística, se aproxima a la concepción de baratijo callejero y paisaje reciclado, propia de la comunicación en las grandes ciudades. El poeta se nutre de las voces populares adoptadas ante la presión de la legalidad consumista, voces que detrás del ingenio y la picardía, esconden un vacío alarmante frente al cual la solemnidad de la enunciación de la poesía moderna resulta completamente inoportuna. Así en el poema “Canto general”, que ya hemos examinado, la “lengua de plástico desechable” se corresponde claramente con la materialidad de objetos que inundan la ciudad,

³⁰⁴ Coddou, Sergio, “El Paseo Ahumada: Spleen de Santiago”. Op. Cit.

³⁰⁵ Foxley, Carmen, y Ana María Cuneo, Seis poetas de los sesenta. Santiago, Editorial Universitaria, 1991. P. 207.

productos “made in Taiwan” como calcetines, tomacorrientes, juguetes, objetos de nylon barato, de goma o plástico malo. Estos objetos representan la irrupción de una economía basada en la producción de cosas inútiles y desechables, que a su vez genera un distribuidor y un consumidor pauperizados que al venderlas o comprarlas se prostituyen. El drama de los vendedores callejeros, personajes inevitables en el paseo Ahumada hasta el día de hoy, representa el indicio visible de una pauperización que se inicia en la sociedad y se desplaza hacia el lenguaje. El poeta se siente semejante a los vendedores ambulantes, y así considera que debería “envolver a la carrera mi mercadería en un pliego de papel así lo hacen esos subproductos de Taiwan los vendedores de plástico”, condición que representa una máxima degradación de la poesía transformada en mercadería perecible y desechable. Esta “lengua de plástico” se condensa en la imagen, a la vez grotesca y fascinante de la “novedad del año”, especie de juguete adhesivo que se torna metáfora del *ethos* urbano de los desposeídos:

“La novedad del año como lo fue ese escupitajo taiwanés un pulpo de plástico del [tamaño de un huevo de
Paloma que pegado a una murala de marmolina descendía sin cuerda,
avanzando [con sus
Bracitos
Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros
buscando el ras de suelo según
Nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como escupitajos de plástico...”³⁰⁶

Si el lenguaje se ha reducido a “un manoteo de sordomudos no alfabetizados”, si la comunicación interpersonal está deteriorada por la mediocridad y la mendicidad intelectuales, entonces el “canto general” del poeta es la comprobación de la existencia de una sociedad regida por los eufemismos y los silencios. Para restituir al lenguaje la dignidad original, primero debe hacerse un ritual de sanación que pasa por contestar a la pregunta tópica del “Ubi sunt”. La pregunta por los detenidos desaparecidos se plantea en contigüidad con la desaparición de las palabras mismas:

“Fíjese usted en la cantidad de palabras que vamos a necesitar para leer de corrido una página del diccionario
¿Dónde están? En la lista de desaparecidos ¿Detrás de qué eufemismos se esconden?”

³⁰⁶ Lihn, E., op. Cit., p.6

Adscribo aquí a la tesis sostenida por Steiner sobre la decadencia de la palabra en las sociedades contemporáneas. Ya sea por el desprestigio de la literatura, de las ciencias o de la filosofía, ya sea por la expansión de la sociedad de masas y sus discursos simplificadores y encubridores, ya sea por los totalitarismos de todo tipo que imponen censuras y discursos oficiales, ya sea por el hábito mismo del poder, ejercido de manera dictatorial o democrática, que tiende a despojar al lenguaje de su capacidad crítica y ambiguadora, el lenguaje no se puede considerar un territorio virgen al cual acercarse con asombro y mente abierta. La legalidad de muerte imperante en el Chile de los '80, si bien no se diferencia de otros períodos de excepción en nuestra historia y en la historia del Latinoamérica, se vive como catástrofe, y es vivida como tal por el poeta, porque el lenguaje no está preparado para decir lo que se quisiera decir. La comunicación ha sido empobrecida por los *loci communes*, la sociedad de consumo y los cambios en el estatuto de la palabra poética misma; la afasia del decir es la incapacidad de encontrar un discurso que nombre lo innombrable, lo no cuantificable: lo inefable, en suma, que deviene, en consecuencia, en realidad innombrada. En definitiva, anónima:

“No hacemos nada, no decimos nada
¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
siendo que ella se nos está quemando en las manos? [...]
Canto general y no caso por caso
Porque el cantante está afásico
Guarda cama de sólo pensar en el río a esos cuerpos cortados [que derivan hacia
su segunda muerte
La muerte de sus nombres en el mar
Anonimato en grande y for ever.”³⁰⁷

Observemos aquí la ironía amarga del poeta que no sólo ataca la retórica solemne, fundacional y americanista del Canto nerudiano, sino que discrepa de la concepción lineal y finalista de la historia que subyace a la visión materialista del devenir histórico, crítica que ya encontramos en Spengler. El pastel quemado de la historia bien podría ser una paráfrasis del famoso verso de César Vallejo en Los Heraldos Negros, y se condice con una concepción post-moderna según la cual la historia ha dejado de fluir en un determinado sentido y se encuentra estancada en un *statu quo* que no permite las enunciaciones solemnes “con buena acústica”. De manera muy amarga, un nuevo tópico literario se inserta en la historicidad innombrada del Chile del '80. La imagen del río del

³⁰⁷ Lihn, E., op. Cit., p.6

tiempo, el río que conduce a la muerte en la imaginería barroca, se asocia con las denuncias sobre cuerpos de detenidos-desaparecidos que fueron arrojados a diversos ríos de Chile, como después se comprobó; su segunda muerte, la muerte del anonimato “en grande y for ever”, obedece a la imposibilidad de la palabra poética de llegar al nombre de cada víctima; el Canto General se convierte, así, en sumario pálido y somero de una realidad dolorosa que no se puede nombrar ni en su individualidad ni en su esencialidad.

Finalmente, en palabras de Coddou:

“La cantidad de referencias e intertextualidades presentes en el texto lo hacen ser un objeto de alto valor antropológico, pero su principal virtud está en esta comunión que logra el poeta con la masa anónima que se pasea por este antiguo espacio transmutado en uno nuevo (de Calle Ahumada -femenino- a Paseo Ahumada -masculino-). Lihn no es aquí el poeta *citoyen* a lo Víctor Hugo, que pretende erigirse como el vocero y guía de los desposeídos, aquel que los conducirá, con la elocuencia de su verbo, hacia un estado mejor; por el contrario, es cronista y participante de su caída en desgracia, quien escribe el epitafio de sus sueños, en definitiva, es el portador de las malas noticias.”

Desde su título, este poemario establece una relación dinámica con la tradición literaria que, indudablemente, estaba en la subjetividad de Lihn al momento de fraguar su texto. Con la alusión al Paseo, el texto implica la tópica manera de consumir la ciudad y constituirse en lector de ella, que Baudelaire funda con su poesía de las “flanerías” de París. Pero, además, en cuanto pragmática urbana, dignificada por los costumbristas europeos, el Paseo sugiere la contigüidad entre desplazamiento y crítica, entre especulación filosófica y auto-reflexividad poética. La importancia de que Ahumada sea precisamente el nodo urbano indicado en el poema, nos lleva a reconsiderar la importancia que este espacio del casco antiguo de Santiago tiene para el desarrollo del paisaje realista en la narrativa Chilena. Desde los costumbristas criollos hasta la literatura de Castellano Girón, pasando por la obra de Blest Gana, Orrego Luco, entre otros, la calle Ahumada, centro neurálgico de la Alameda de las Delicias (Franz), adquiere el sentido de ser el lugar identitario de la sociabilidad chilena, sus utopías y miserias colectivas. Si profundizamos más, el poemario de Lihn es la respuesta estética inevitable del ciudadano crítico frente a la refundación referencial, real y simbólica, de la calle Ahumada en la década de los '80. Refundación que en el proyecto político-cultural del Régimen Militar suponía la imposición de un modelo económico, un proyecto de intervención social y una alteración de la etología del habitar en el centro de Santiago. La transformación

de la calle Ahumada en un paseo a la vez controlado y abierto a una forma de interacción disolvente, individualista, fluída en su devenir (con dirección, pero sin sentido) exige de la consciencia social y estética del poeta una lectura y denuncia que es, al mismo tiempo, actualización y confirmación del propio Paseo, es decir, validación del espacio como realidad incorporada a un hábito. La novedad del Paseo inaugurado busca ser conjurada por la provisionalidad del lanzamiento del poemario, que recrea, en un instante mágico, doloroso y revelador, la iniciación de Ahumada como centro “nervioso” del “despegue económico” de Chile y de las primeras protestas céntricas organizadas regularmente. Así, inauguración, lanzamiento y lectura se funden en un solo acto sobredeterminado que exige del lector la profundización en la imagen, a la vez crítica y continuadora de una tradición de ser y estar en el mundo, que el Paseo Ahumada refrenda con su sola existencia: la hibridez del ser chileno y latinoamericano.

Por otro lado, desde su título, la enunciación del poema establece, no sólo un acto de habla -la interpelación del hablante hacia el Pingüino- sino también un trabajo selectivo de lectura del cronotopo del Paseo que se centra en escenas dotadas de autonomía y de una unidad de sentido en permanente crisis. Los cafés, las esquinas, los hoteles, son las diferentes estaciones por las que el hablante-paseante va transitando, indagando y padeciendo, pues la estación poética, además de arqueológica, es cristológica; Cristo mismo es invitado al Paseo Ahumada, pequeña arteria que por momentos adquiere un carácter de cifra universal de un modo de ser y habitar en que lo desechable y deleznable del mundo desemboca en nuestras riberas para transformar el consumir en un reciclar de basura y restos manufacturados. Los juguetes, las “novedades del año”, los productos plásticos e inútiles, consagrados hoy en día en las tiendas del “todo a mil”, conviven, en su aparente inocuidad, con los objetos de tortura y control propios del Estado vigilante y policial. Pero todavía hay más: la lectura discontinua de Lihn, al escenificar la fragmentariedad de estaciones dentro del Paseo, denuncia la coexistencia de mundos en su materialidad próxima, pero divorciados en su esencia, condición postmoderna que ha sido conjurada por la técnica y el infame discurso de la simultaneidad, tributaria de la virtualidad. Luego, el cronotopo distorsionado, es decir, degradado en su esencia, invertido, decaído, hace su aparición y confunde la lectura ideal del poema con otros tiempos, otros tópicos y espacios de la cultura: Paraíso, Apocalipsis, otras metrópolis que Santiago no es, ni nunca será. De esa tensión surge triunfante, lamentable, el heterotopo de nuestra cultura urbana de los '80, perfeccionada sistemática y voluntariosamente hasta nuestros días por los sucesores del Gobierno Militar: Santiago como mala copia, simulacro de monumento mal

entendido, ruina novedosa, especie de Roma a la que se llega por un solo camino, campo de concentración sin rejas ni torres ni minas antipersonales.

El texto se inaugura con una reflexión sobre el tópico de las *voces de la ciudad*. Tradicionalmente, el profeta se retira de la ciudad para lanzar sobre ella sus anatemas, así como el apóstol se desplaza hacia el centro mismo de las ciudades. Y el hablante lírico, Lihn, o su alter-ego urbano, es un profeta-apóstol que de buenas a primeras recrea el Sermón del Monte como hipotexto para denunciar una condición paradójica del habitar en la ciudad: la censura, el silencio, la auto-censura incluso. Lo que antiguos profetas han gritado, eso chillan los mendigos del Paseo Ahumada en el Centro mismo de Santiago; y cuando decimos “centro”, nos referimos al carácter histórico de la ciudad fundacional del Conquistador español, espacio que le poeta identifica con la Plaza de Armas. Comoquiera que Santiago de Chile no escapa a la característica de ciudad-fuerte que José Luis Romero atribuye a las ciudades del “ciclo de las fundaciones”, el carácter *castrense* del Paseo Ahumada será aludido una y otra vez por el poeta. En palabras de Romero:

“[...] Las numerosas ciudades fundadas por los conquistadores españoles y portugueses constituyeron núcleos destinados a concentrar todos sus recursos con el fin de afrontar no sólo la competencia por el poder sino también la competencia étnica y cultural entablada con las poblaciones aborígenes en el marco de la tierra conquistada y por conquistarse. Las ciudades fueron formas jurídicas y físicas que habían sido elaboradas en Europa y que fueron implantadas sobre la tierra americana [...] La ciudad latinoamericana comenzó, la mayoría de las veces, siendo un fuerte [...] La ciudad-fuerte fue la primera experiencia hispanoamericana. Tras los muros se congregaba un grupo de gente armada que necesitaba hacer la guerra para ocupar el territorio y alcanzar la riqueza que suponía que estaba escondida en él [...] Pero el conquistador necesitaba a los indígenas sometidos, o mejor dicho, sometidos y al mismo tiempo benevolentes. De esta duplicidad nació una política de aculturación y de mestizaje. La ciudad-fuerte fue su primer instrumento.”³⁰⁸

El carácter *castrense* (del latín “castrum”, campamento) del Paseo Ahumada sugiere una continuidad con la ciudad-fuerte de los fundadores. Es, efectivamente, un espacio de “aculturación”, como lo llama José Luis Romero, en cuanto funciona como zona de control para la masa diversa (híbrida) que se desplaza por él; también es un cercado que puede ser fácilmente acordonado en sus extremos y controlado en su perímetro para reprimir las agitaciones

³⁰⁸ Romero, José Luis., op. Cit., p. 48 y ss.

multitudinarias. Los símbolos que ostenta son, según el poeta-paseante, los símbolos de una clase militar excesivamente consciente de su tradición. La estética del “vivac” (campamento militar) se impone (se lee) desde la contigüidad del Altar de la Patria (hoy desmantelado) en la Calle Bulnes (hoy convertido en otro Paseo). En este sentido, interesa señalar la primera y más evidente distopía del Paseo Ahumada frente a la ciudad-fuerte. Pues, si en ésta los organizadores del campamento, los conquistadores, los buscadores de la riqueza, se atrincheran *dentro* de la ciudad, en la metrópolis santiaguina del siglo XX los detentadores del poder han huído, han abandonado el Centro, dejando en éste, y específicamente en el Paseo Ahumada, a la masa de los desposeídos, ocupando un espacio por el que circulan, pero que no poseen, un espacio que genera la ilusión de Modernidad y “aggiornamiento” pero que induce, en esencia, no la experiencia del *habitar*, sino del *dislocamiento*.

“Qué dislocado sentido del humor
Toca que toca sin son ni ton zapateo
De un epiléptico en tres de espectacularse
El graznido de un palo...”³⁰⁹

La dislocación, en cuanto estar fuera de lugar, fruto de una acción violenta o sorpresiva, pero no completamente “des-localizado”, pues el miembro dislocado no pierde contacto con el cuerpo contiguo, es una condición simbolizada por el Pingüino, caso mental, mendigo urbano a quien vimos personalmente infinidad de veces, y que encontró una extraña suerte de inmortalidad como portada del tabloide lírico de Lihn. Su sentido del humor –y el chiste y el humor en sí son siempre dislocaciones repentinas de sentido- es dislocado porque toca un “son” en medio de la zona de silencio que es el Paseo Ahumada. No podemos reconstruir en detalle los límites del hábito del decir en esa época, aquello que era lícito expresar y aquello que no. De manera unánime se atribuye al período una censura pública y otra privada (no hubiera sido Dictadura si no hubiese habido Censura); en la medida en que el retorno a la democracia, seis años más tarde, trajo consigo la aparición de otra forma de censura, establecida por las agendas de los medios de comunicación de masas y por el discurso de lo “políticamente correcto”, podemos imaginarnos que las voces del Paseo Ahumada están controladas por un *statu quo* comunicacional. De manera violenta, transgresora, el Pingüino y otros mendigos levantan sus voces para decir lo que los ciudadanos normales no pueden decir. La enfermedad – epilepsia, idiotismo-, actúa aquí como garantía para gritar la cesantía, la

³⁰⁹ Lihn, E., op. Cit., p.2

violencia, la degradación; a través del lugar común del mendigo “Su limosna es mi sueldo/ Dios se lo pague”, en un acto que es un “privilegio”:

“Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quienes les está permitido ir derecho al grano de la limosna/ como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico...”³¹⁰

Tanto el Pingüino como otras voces de la ciudad pueden gritar la injusticia porque no funcionan como personas plenas; son entidades despersonalizadas por el sistema a causa de su enfermedad o por su extrema pobreza, una suerte de reducción existencial que sólo la sociedad del capitalismo extremo puede llevar a cabo. Son “casos omisos”, olvidados por el régimen, comparsas que en el Teatro del Mundo, que es el Paseo, tienen una mera función decorativa que en ningún caso puede politizarse. Me atrevo a decir que la legalidad del Paseo Ahumada representa, en este nivel y en este tipo de personajes (aunque Lihn se encarga de sugerir que la despersonalización opera en todos y para todos los paseantes y habitantes de la ciudad), un buen ejemplo de la categoría de *anonimidad*, tal y como la emplea Harvey Cox. Semejante anonimidad, sustentadora de un discurso “sin ningún mérito artístico”, es la que señala y refiere, directamente, pero sin la potencia ni la autoridad del discurso acreditado, la verdadera condición degradada de la ciudad. ¡Cuán doloroso resulta para el poeta tener que reconocer que esa voz chillona, enajenada, dislocada, dice lo que el autor (desautorizado) no puede decir con todos sus méritos artísticos! De ahí que el Paseo Ahumada arranque con la fascinación del intelectual por el sujeto marginal, y con la autoconsciencia excesiva, exagerada, de la afasia que afecta al artista en el Estado interventor, condición que lo lleva al poeta a improvisar un canto “a cuatro manos” con el mísero Pingüino.

³¹⁰ Lihn, E., op. Cit., p.2

6.2 Gonzalo Millán: La ciudad.

La ciudad, escrito entre 1973 y 1994, a juzgar por las apostillas del autor en la edición que manejamos, es un libro de larga evolución y trabajo.³¹¹ Si se compara la edición de Québec (1979) con la Fondo de Cultura Económica (1997), hay una evidente amplificación y reorganización de las secciones, eliminación de algunos versos (por ejemplo, en la sección 46 de 1979 hay una larga enumeración de destinatarios reales, amigos o conocidos del poeta, que después desaparece) e introducción de retoques y modificaciones que le dan al texto un carácter más actual. Hay que destacar el cambio de uno de sus personajes, de Anciano a Anciana, como el más significativo, la coexistencia de indicios de una época pasada (mecnógrafas) con otros más modernos (computadores) y la evidente elaboración de un arco temporal que abarca los años de asentamiento de la Dictadura Militar, las crisis económicas, las protestas sociales, el gran terremoto de 1985, la consolidación de la Junta después de este período y los aires de esperanza que empiezan a levantarse con la organización de los partidos políticos en un amplio frente de oposición.

En este sentido, lo primero que llama la atención es el crecimiento textual del poemario, consecuente con el crecimiento real de una metrópolis. La ciudad es un texto abiertamente político, pero también un artefacto poético; detrás de la aparente objetividad de una enunciación neutra, hay una subjetividad apasionada que busca entender los procesos que suceden en la urbe, dando espacio a las voces silenciadas por la censura y, sobre todo, validando una legalidad (la escritura) frente a la imposición de la fuerza como factor que controla a la ciudad hasta en sus más mínimos detalles. Como artefacto, el poemario es un texto aparentemente conclusivo, en la medida en que se abre y se cierra con explícitas alusiones a la escritura como acto que funda y da existencia a la ciudad representada, pero que tiende a la amplificación, como toda ciudad real.

Se entiende que la metrópolis en cuestión es Santiago de Chile, ciudad capital que simboliza, por metonimia, el destino y la condición de todo un país: Chile bajo el régimen militar de la Junta de Gobierno (1973-1990). Desde un primer momento, llama la atención que el despliegue del cronotopo de la ciudad corre a parejas con el devenir de las estaciones del año. El texto se inicia en

³¹¹ Trabajo con la edición más actualizada hasta el momento: Millán, Gonzalo, “La ciudad”. En: Trece Lunas. Santiago de Chile, FCE, 1997.

Otoño y termina en Verano. El Invierno y la Primavera aparecen como estaciones intermedias que contribuyen a contrastar el orden natural con la ilegalidad esencial (contra-natura) del Estado autoritario. Júntanse, así, dos legalidades profundas que chocan constantemente a lo largo del poemario: la Naturaleza en sí, con sus ciclos de decadencia y regeneración, y el poder político que somete a la ciudad a un control constante por medio de la fuerza y el temor. Ambas legalidades se unen en la metáfora de la herida y del sujeto enfermo: la ciudad está herida y el proceso de cicatrización es lento. La herida se abre constantemente, es infectada y vuelta a curar; la enunciación poética, en una especie de discurso profético, asume que la herida dejará cicatrices que jamás desaparecerán:

“La herida se abre todos los días (...)
La herida sangra en secreto (...)
La herida no deja vivir (...)
De la herida nadie se escapa (...)
La ciudad toda está herida.”³¹²

El hecho de que la ciudad esté herida es una clara actualización del tópico de la ciudad como cuerpo. Las alusiones a las torturas, desapariciones, agresiones arbitrarias y padecimientos indirectos a causa del hambre y del frío, son propias de una ciudad bajo estado de sitio, puesta, por lo tanto, bajo una situación de excepción que únicamente se sustenta por la fuerza, y no por naturaleza. Así como los cuerpos sufren y son despersonalizados, el cuerpo social entero sufre y pasa por alternativas de mejoramiento y recaída. La herida es un estigma de la ciudad sometida a una grave recesión económica, a la inmisericorde imposición de un sistema económico que aplasta a los más pobres y enriquece a los más ricos. Pero también es una señal que identifica a los sufrientes como miembros de un cuerpo dotado de identidad: Son los ciudadanos que se preparan a resistir y a combatir por lo que creen que es justo:

“Heridos de gravedad dolientes sobreviven.
El resto debiera estar muerto.
Tan horrrorosa tan extendida es la herida.
Nadie se explica como sobreviven (...)
Por la herida se reconocen (...)
La herida es una consigna.”³¹³

³¹² Millán, G., op. Cit., p. 272-3

³¹³ Millán, G., op. Cit., p. 273-4

Por otro lado, el estado de excepción al cual está sometido la ciudad es contrastado, una y otra vez, con una condición de “normalidad” básica que permite el funcionamiento de la ciudad como sistema “homeoestático”, que tiende a mantener su equilibrio, prosigue con su vida cotidiana y sus rutinas pese a la violencia que se está haciendo sobre ella. Aquí radica una de las ambigüedades más interesantes del texto (toda la obra está basada en la ambigüedad y la anfibología, desde la morfología de las palabras hasta la contigüidad de paradigmas semánticos que se aproximan y se alejan), pues, pese a la “fractura histórica” que representa el Golpe de Estado, el devenir de la ciudad -el progreso, la modernización, el desarrollo- no se interrumpen. Se refuerza así la idea de que la legalidad urbana constituye un ser *teleonómico*³¹⁴ que funciona según los principios del crecimiento demográfico, la producción, el consumo y la expansión económicos, las rutinas familiares y laborales que refuerzan una cierta sensación de identidad, los ciclos de trabajo, entretención y descanso, que miden y regulan el paso del tiempo y van configurando la imagen de una metrópolis contemporánea regida por las leyes del capitalismo y el desarrollismo tecnológico:

“La ciudad se levanta (...)
Corren automóviles por las calles (...)
Abren los grandes almacenes (...)
Los bancos abren sus cajas de caudales.
Los clientes sacan depositan dinero (...)
El dinero circula.
La sangre circula.”³¹⁵

La idea de un devenir constante, de un movimiento incesante, está representada poéticamente a través de la metáfora del río, y de ideogramas

³¹⁴ En un sentido amplio, la teleonomía es un concepto usado por Jacques Monod para definir una de las propiedades de los seres vivos. Cito: “Todo artefacto es un producto de la actividad de un ser vivo que expresa, así [...] una de las propiedades fundamentales que caracterizan sin excepción a todos los seres vivos: la de ser objetos dotados de un proyecto que a la vez representan en sus estructuras y cumplen con sus performances [...] Diremos que [los seres vivos] se distinguen de todas las demás estructuras de todos los sistemas presentes en el universo por esta propiedad que llamaremos *teleonomía*.” Monod, Jacques, El azar y la necesidad. Madrid, Orbis, 1985, p.21 De acuerdo con esta definición, la ciudad es un artefacto, creado por un ser vivo (el hombre), que refleja la finalidad de su creación en su estructura y en su devenir.

³¹⁵ Millán, G., op. Cit., p. 195-197

tópicos centrados en las campos semánticos de los verbos *cambiar, girar, pasar*, etc. Evidentemente, esta es la ciudad de los hombres, la ciudad del Estado, y no la ciudad de Dios; pese a su naturaleza herida, la identificación entre ciudad y Estado asegura una continuidad que ni siquiera la enunciación poética, en sus momentos de máximo compromiso político, puede desconocer. Prueba de ello es que el fin de la Dictadura, la caída del Tirano y la restitución de la Democracia quedan completamente fuera del marco cronotópico del poema, anunciados más como una esperanza o una inminencia que como un hecho.

Ahora bien, en el poemario de Millán debemos distinguir drásticamente entre la imagen representada de la ciudad y la estructuración artificiosa (mimética) de la misma en el poema. El poema es un artefacto intencional que busca decir claramente una proposición y un juicio sobre la ciudad representada. Pero, al abrirse y cerrarse explícitamente como acto de enunciación y escritura, establece una solución de continuidad entre el objeto teleonómico y la propia finalidad del poema. Es decir, como artefacto, el poema se cierra como objeto intencional y clausura su contacto con la ciudad real; la metrópolis efectiva sigue su devenir histórico. La única posibilidad de superar esta contradicción es la actualización constante del texto, en sucesivas re-ediciones, algo en que el autor ha incurrido desde su publicación en 1979. Ello, sin embargo, realza aún más el hecho de que en esta obra, más claramente que en cualquier otra de las que hemos estudiado, la separación (salvable únicamente por la función estética del lenguaje) entre ciudad real, percibida o pensada, y ciudad escrita, es palpable y evidente, especie de última frontera que sólo se podría atravesar transformando la palabra en elemento ancilar de otro lenguaje artístico. Por lo tanto, hay que señalar que el análisis se centrará en la ciudad poética, esa ciudad inaugurada y luego cerrada, que la enunciación funda y despliega frente a nuestros ojos, y sólo ocasionalmente haremos mención de efemérides o acontecimientos ocurridos en la ciudad real.

La ciudad textual aparece provista de características fácilmente reconocibles desde un principio. Es una ciudad contemporánea, en movimiento perpetuo, plena de actividad comercial. Hay bancos, clientes, depósitos de dinero, tiendas que se abren, personas que se desplazan a su trabajo en locomoción colectiva. Sin embargo, la enunciación establece, desde el comienzo, un principio organizador que introduce la ambigüedad esencial del artefacto. La existencia de la ciudad corre de manera paralela a otra legalidad que la confronta y de alguna manera la contextualiza: La Naturaleza. Diré, a modo de hipótesis, que La Ciudad se estructura en torno a dos ejes organizadores de sentido: El orden natural y el orden social. Mientras las estaciones del año se suceden, idénticas a

sí mismas, regulares y recurrentes, el proceso de la ciudad política es de degradación y destrucción. La naturaleza es, a veces, contaminada por el orden social, y, en algunos casos, puede ser síntoma de lo que ocurre en la ciudad, trasunto de un desorden o crisis artificial; sin embargo, la idea que prevalece es que el orden social es, en sí mismo, una realidad antinatural, que aflige a la ciudad como una enfermedad (como si las enfermedades no fueran, igualmente, naturales). Esto se ve claramente en el nivel de la superficie textual, donde el poema tiende a establecer series paralelas de procesos (a veces antitéticos, a veces coincidentes) que confrontan el orden natural y el orden cultural. El paso de una serie a otra se da por la anfibología de las palabras, por la carga implícita de sentido testimonial o ideológico que el lector debe percibir, o simplemente, por un doble sentido que se revela como la esencia del lenguaje mismo. En este sentido, la presencia del personaje enfermo, sus progresos y recaídas, su resistencia, en suma, a la enfermedad, es una metáfora clarísima del mal que aflige al cuerpo social, con sus alternativas de esperanza y sus recaídas a causa del endurecimiento del Régimen Militar:

“Le dan un calmante al enfermo.
El mar se calma.
La tormenta se calma.
Se ablanda el viento (...)
La situación sigue borrascosa.
La represión no se ablanda.”³¹⁶

A veces la inclemencia de la Naturaleza tiene su correspondencia en el devenir político de la ciudad. Así, el invierno coincide con un endurecimiento de la mano militar; el verano, con sus altas temperaturas, convierte a la ciudad en un horno de pasiones políticas que están a punto de desatarse. En todos los casos, se observa la ausencia de un período de reposo y calma, un término medio; la vida en la ciudad se encuentra polarizada, y este desequilibrio es el trasunto de la enfermedad profunda.

Por otra parte, la salud perdida sería el período anterior al Golpe de Estado: el gobierno de Unidad Popular (1970-1973) de Salvador Allende, representado utópicamente por las consignas políticas (“Venceremos”), la presencia de Pablo Neruda y de Víctor Jara, el trabajo y la movilización obrera, la democracia extendida por todo el continente y la sujeción de los militares a la Constitución política. Esta imagen-cliché presenta escaso desarrollo frente al *hic et nunc* del devenir de la ciudad a través de las estaciones, proceso que se refuerza por la

³¹⁶ G. Millán, op. Cit. P. 225.

presencia constante de la imagen tópica del río, la metáfora de la circulación (Harvey, citado por Sennet) y la homología entre ríos y avenidas. A través de reiteraciones sintagmáticas, el orden urbano y el natural se contraponen, creando la impresión de una serie de procesos sociales y fenoménicos en paralelo, que se van acumulando hasta crear una tensión que remata en corolario, objetivo, pero fuertemente ideologizado.

El devenir de las estaciones del año, del tiempo natural y el propio ser de la naturaleza, representada por alusiones a la cordillera, la costa y el campo, se entienden mejor si aplicamos algunas nociones del capítulo primero del segundo volumen de La decadencia de Occidente de Spengler. En efecto, la relación entre naturaleza y ciudad en el poemario de Millán opera identificando a la primera con un macrocosmos cíclico y a la segunda con un microcosmos polarizado:

“Todo lo cósmico lleva impreso el signo de la periodicidad. Todo lo cósmico tiene un ritmo. En cambio, lo microcósmico tiene polaridad [...] se manifiesta como oposición [...] Todos los estados de la consciencia vigilante son, por esencia, esfuerzos, oposiciones entre dos polos; los sentidos y los objetos, el yo y el tú, la causa y el efecto, la cosa y la propiedad. Todo es tensión, dilatación, oposición.”³¹⁷

Si proyectamos estas categorías al poemario, veremos que existe una tensión entre el devenir macrocósmico de la naturaleza, a la cual la ciudad no puede substraerse, y el proceso microcósmico que enfrenta a dos poderes que se disputan la ciudad: el Estado y la resistencia contra éste. Mientras la naturaleza se cumple a sí misma en el ciclo de las estaciones, la tensión propia del microcosmos consiste, por un lado, en la represión ideológica y política y su contrapartida, las múltiples estrategias discursivas que pretenden burlarla. Se agrega a esto la persistencia de la Junta Militar, que resiste todas las acciones tendientes a desestabilizarla, frente a la reafirmación de una esperanza de libertad que se cierne sobre la ciudad hacia el final del poema, pero que no se concreta al interior del mundo representado. Por último, y en paralelo a estos procesos macro y microcósmicos, se encuentra el devenir vital de dos personajes, el Enfermo y la Anciana. El primero, oscila entre alternativas de empeoramiento y mejoramiento, mientras que la segunda es presentada en las postrimerías de su existencia, asumiendo su condición disminuída por el poder del Estado pero compensando ello con la escritura del poemario mismo. En el caso específico de la Anciana, su ser agente letrado la emparenta con el tiempo

³¹⁷ Spengler, Op. Cit., p. 19

de la escritura, único eje semántico en que se puede establecer una homología entre el tiempo de la ciudad y los ciclos de la Naturaleza. Pues, así como el tiempo corre, la escritura también corre y deviene:

“Corren los trenes.
Corre la pluma.
Corre rápida la escritura.”³¹⁸

Cabe señalar, como desarrollaremos más adelante, la presencia de momentos específicos dentro de la ciudad en que los procesos macrocósmicos y microcósmicos son subvertidos por la palabra poética: la línea de tiempo “invertida” que afecta a Chile y al continente (sección 53) y el rejuvenecimiento de la Anciana (sección 64).

Sobre el poemario entero se cierne la legalidad de un tiempo que avanza para todos por igual, para los ciudadanos sitiados, para los prisioneros y desaparecidos y para los paisanos que siguen haciendo una vida normal, o sea, rutinaria. Algunos términos saturados de coloquialidad pero también de intencionalidad política sugieren este proceso ambiguamente. Los verbos “andar”, “pasar”, “girar” representan la naturaleza común y ordinaria de la vida, interrumpida por procesos económicos y existenciales que afectan al hombre hasta su esencia (miedo, cesantía). Ésta está enmarcada por el tópico del Gran Teatro del Mundo, indicialmente sugerido por el pasar de carrozas, entierros, vehículos blindados, etc. El pasar a su vez remite al *dictum* heracliteano del “pantha rei”, en este caso, un río de tiempo que accidentalmente se tiñe de sangre, tiempo que coexiste y de ninguna manera entra en conflicto con el tiempo del rendimiento y la producción.

La naturaleza contextualizada y específica, nacional del texto, desmentida a menudo por la generalización y abstracción de los conceptos, aparece aquí y allá a través de indicios de chilenismos, comidas, usos fraseológicos que nos recuerdan que estamos en Chile y que el eje del poemario mismo es un intento por hacer decir al lenguaje más de lo que éste dice bajo condiciones ordinarias, pero menos de lo que se acostumbra decir en la tradición de la poesía lírica o sublime. Se trata de una estrategia para burlar la censura política y la autocensura lingüística de una comunicación social empobrecida, pero también para representar la radical desconexión de la constelación de actos, procesos y pasiones que constituyen el habitar en una ciudad. Que la urbe (Santiago) se encuentre bajo un estado de excepción política, solamente agrava una condición

³¹⁸ G. Millán, op. Cit., p. 196.

existencial de esencial anomia y disgregación social que es propio de la Gran Ciudad, como lo han señalado hasta la saciedad autores como Simmel y Mumford. En este sentido, rescato las palabras de Carmen Foxley:

“Retengo [...] la idea de incluir como fundamento de la acción de la gente de la ciudad las condiciones materiales y humanas que la hacen posible o se lo impiden, puesto que de esas mismas condiciones se los desconecta en procesos autoritarios, privándolos del fundamento vital de su actuar [...] En [ellos] se exhibe hasta la saciedad [...] un gesto de rescate de la vida privada e incluso prosaica del hombre común, inserto en un contexto de hechos sociales, económicos y políticos colectivos.”³¹⁹

Así, la lectura política del poema de Millán puede enriquecerse como una representación de la etología del habitar en una gran ciudad, no sólo revolucionada o resistente, sino también atomizada, fragmentada, enferma sin que sus habitantes lo sepan, pero, a pesar de todo, económicamente productiva, inserta en procesos naturales y cósmicos que la arrebatan y la superan. La maqueta de esta ciudad, una maqueta de lenguaje, es el poemario mismo.

En este sentido de “maqueta”, tanto de los discursos como de los procesos que la constituyen, es que La Ciudad funciona como artefacto en varios momentos del poemario, como en la sección de abreviaturas y fórmulas epistolares que revela su naturaleza de “carta de petición” al restituirse las palabras censuradas o reprimidas (sección 23), y en el “rayado mural” reducido a consonantes que va recuperando progresivamente su contenido (sección 5). La proposición restituída “Vivimos amordazados” es una propuesta textual referencial en que el artefacto-poema compensa la censura propia de un régimen totalitario. En otros momentos, el poemario funciona como trasunto de las voces populares pintadas en las paredes, como expresión directa y brutal que resalta en medio del decir indirecto y ambiguo: “Muera el tirano”.

Otro tópico que encontramos en el poema, relacionado con lo anterior, es el de las voces de la ciudad. La enunciación establece claramente una oposición entre el habla del poder, a través de medios de comunicación, cadenas nacionales y discursos oficiales, y la voz de la resistencia, que llena las murallas de consignas y denuncia a los “papagayos” que repiten las palabras oficiales del régimen. Entre medio, en el nivel de la comunicación social, el rumor y los trascendidos, marcados por lo que se dice y se oye de boca en boca, constituyen

³¹⁹ Foxley, Carmen y Ana María Cuneo, Seis poetas de los sesenta. Santiago, Universitaria, 1991, p. 78

una instancia en que el sujeto debe luchar contra la desinformación. En este sentido, el personaje del Ciego (sección 41 del poemario) representa la dimensión de lo que se oye como enjambre de señales y atmósferas que constituyen el habitar urbano: ruidos, onomatopeyas, sonidos que están más acá de la censura y que permiten al sujeto orientarse en el caos de la ciudad. Lo que se oye en la ciudad es un torrente de señales sonoras que representan la diversidad de estados y procesos que abarca la metrópolis: disparos, asesinatos y movimientos de tropas; desfiles, actos cívicos y protestas; voces de mando, de placer y de alegría; pregones de comerciantes, campanadas de iglesia, sonidos del campo que se acerca a la ciudad. La naturaleza hipersensitiva del ciego representa otra posibilidad de sugerir o señalar la diversidad inabarcable de la ciudad. Nuevamente, la línea de lectura política que la enunciación sugiere con los indicios sonoros del Golpe de Estado, se diversifica, se ramifica en una serie de procesos heterogéneos que no admiten reducción, ni simplificación. En esta sección, el personaje del Ciego arriba a una definición poética de la ciudad en los siguientes versos:

“La ciudad es una inmensa caverna [...]
La ciudad es la tiniebla rumorosa.
De un gran río subterráneo [...]
La ciudad es el sepulcro del mar.
El caracol donde pongo el oído.
Una colmena invadida por hormigas.”³²⁰

Hay que hacer notar que esta definición poética del referente “ciudad” es excepcional dentro del poemario, cuya enunciación hace esfuerzos visibles para mantener un tono de aparente objetividad y rigurosidad en la estructuración de los enunciados. Las imágenes sugieren una dimensión oscura e incognoscible, una región terminal que sólo se percibe a través de sonoridades confusas. Podríamos inferir que el discurso del Ciego actualiza el tópico de la ciudad infernal, subterránea, que sugiere siempre un dualismo en la percepción de su legalidad. Frente a la ciudad que se afana de día en sus trabajos y deberes, bajo el sol del mediodía, hay otra ciudad nocturna, invisible, “inferior”: aquella en que el poder vigila y reprime, interroga y acusa. Digamos que la dualidad de ciudades es un tema constante en la literatura hispanoamericana y universal: ciudad de vivos y ciudad de muertos (Calvino), ciudad oficial y ciudad clandestina (Piglia); ciudad del búho y ciudad de la gallina (Marechal); ciudad utópica y ciudad distópica (Huxley). De esta oposición se nutre el conflicto que

³²⁰ G. Millán, op. Cit., p. 242.

hemos identificado entre microcosmos (la ciudad dividida contra sí misma) y macrocosmos (la ciudad sometida al devenir de las estaciones) y que posibilita la lectura política y a la vez abstracta del poemario-artefacto.³²¹

El paralelismo entre micro y macrocosmos se plantea explícitamente en la sección 7 del texto: El característico caer de hojas no se acompaña de la caída de la Junta; el seguir de una estación a otra se contrasta con los seguimientos a personas por parte de la policía secreta; el alargamiento de las noches, propio del solsticio del invierno, se asocia con el alargamiento del toque de queda y del estado de sitio. Ambas series, como se ve, sólo se tocan a través de la ambigüedad de las palabras, pero constituyen realidades paralelas que no se implican directamente: son dos órdenes diversos cuyo contraste resulta a menudo trágico, o, por lo menos, patético.

Las arbitrariedades del orden represivo también se suceden en la representación del ámbito nocturno del poemario: detenciones, torturas, interrogatorios. El ciclo día-noche, en que naturaleza y ciudad se aproximan, es representado en paralelo con las actividades de atropello y opresión. Es precisamente en este nivel de representación de lo nocturno o lo clandestino que el poema asume la función de denuncia frente al silencio o la normalidad reinantes. La legalidad impuesta por el régimen implica la inanidad de los tribunales de justicia, la tortura, la desaparición y la inserción de un vocabulario de violencia y carga ideológica que desfigura a la vez que polariza la sociedad. Nuevamente la ambigüedad de las palabras: el verbo “prender” permite el tránsito de la serie natural a la serie social y, dentro de ésta, las sub-series opuestas de la cara oficial del régimen (la Beldad) y la cara profunda (la violencia). La confusión del orden natural con el social resulta, a la larga, una estrategia que resta sorpresa o desafío a la poesía, revirtiendo la denuncia a los mecanismos de la propia lengua, en la medida en que la excepcionalidad de la condición en que está sumida la ciudad pasa a formar parte de un devenir del mundo en que el frío, el dolor, la muerte o el desamparo son constantes que ingresan al lenguaje para coexistir con otras legalidades. Un ejemplo notable de esto lo encontramos en la sección 26 del texto, en que la serie del verbo “entrar” sirve de paradigma para una cantidad de acciones y procesos, algunos excepcionales, otros rutinarios, que, lejos de cerrar el sentido del poemario hacia la denuncia, lo abren hacia una visión holística de un mundo en que, mientras unos son torturados, otros consuman el amor físico:

“La llave entra en la cerradura.

321

Los dedos entran en la manopla.
El fotógrafo entra en la cámara oscura.
El domador entra en la jaula.
Los novios entran en la cámara nupcial.
¡Chas!, hace el látigo.
El detenido entra en la cámara de tortura.”³²²

Como se puede apreciar en esta cita, se establece un paralelismo entre distintos tipos de espacios urbanos: cámara oscura, nupcial y de tortura. La metonimia de la cerradura es el “cerrojo” semántico para iniciar la secuencia. La diversidad de actos privados, cotidianos, habituales, se enriquece con la sugerencia del “hábito-espectáculo” relativo al circo. La secuencia completa sugiere una gran cantidad de procesos que avanzan en paralelo, como resistencias eléctricas que se distribuyen entre sí el potencial semiológico de la ciudad. La legalidad del circo se desplaza hacia el mundo que rodea al Tirano, mientras que la imagen del corcho destapado sugiere el descuido del Enfermo. Finalmente, el vino y su onomatopeya apuntan, aunque muy débilmente, hacia un sentido de sacrificio y cotidianeidad. Insisto en que la imagen final de esta sección es holística, abierta hacia la diversidad inabarcable de la ciudad y sus procesos. La selección intencional de la enunciación, a menudo política y testimonial, no puede dejar de representar los diversos círculos del habitar urbano que es Infierno, pero también Purgatorio y, en contadas ocasiones, Paraíso.

En este último sentido, la estructura del artefacto del poema La ciudad plantea al lector la necesidad urgente de tomar distancia frente a la realidad de la ciudad y sus procesos para reconstruirlos en el lenguaje y evidenciar, así, la inadecuación o el déficit de sentido de que adolece el mundo bajo la dictadura militar. Así, la sección 18 del poema es una larga cadena de enunciados que reconstruyen la situación de una familia incompleta sentada a la mesa. Nuevamente, corresponde al lector ideal reconstituir el sentido implícito de esta serie; pese a la apariencia de normalidad, la sociabilidad se encuentra afectada en su célula más básica.

Sin embargo, en otros lugares del poema, el artefacto recurre en la ambigüedad de aproximar la serie natural con la serie política. Ello da como resultado sobredeterminar a las fuerzas de represión como agentes investidos de un poder casi telúrico; los procesos de destrucción naturales, las inclemencias

³²² G. Millán, op. Cit., p. 222-3.

del invierno, los desastres naturales, conforman el marco para la devastación social, al mismo tiempo que el devenir de las estaciones representa una metáfora de vaivenes cíclicos en un eterno enfrentamiento entre la ciudad, la minoría que gobierna, la minoría que resiste y la mayoría que sigue su vida pese a todo. Esta imagen se refuerza con la llegada de la primavera, que renueva los ímpetus vitales de la naturaleza -el ímpetu de resistencia política-, a la vez que recapitula la situación suspensa de la ciudad vigilada, controlada y acechada. Esta vez, la serie del “florecer-despuntar-cernir”, aplicable al orden natural, desemboca en la serie urbana de la ciudad vigilada por helicópteros militares. Una posible motivación para este constante estructurarse del poema como artefacto comparativo entre naturaleza y ciudad podría encontrarse en la sección 35, única en el texto por cuanto evidencia la intencionalidad hermenéutica de una consciencia que lee el Libro de la Naturaleza proyectando su propia condición precaria; al mismo tiempo que se observa la Naturaleza, se interpretan los signos tópicos (el vuelo de los pájaros) como auspicio de una legalidad ominosa, una victoria lejana, que desemboca en la constatación, igualmente tópica, del tiempo que avanza confortando las ansias del hombre impaciente:

“Retornan las aves migratorias [...]
Como en una imagen de calendario.
Formando una Ve.
Que se desintegra y recompone.
La inicial del vencido.
O de una victoria aún lejana [...]
El poema avanza.
El tiempo avanza.
La autora es una mujer de edad avanzada.”³²³

En esta misma sección, hallamos una clara conexión entre el devenir del tiempo representado y el devenir de la escritura, junto con la introducción de la Anciana (antes, Anciano) como autora del texto. Más adelante veremos la importancia de este personaje y su conexión con la Beldad.

A medida que la lectura de La ciudad se profundiza, surge la idea de que la representación del espacio urbano obedece, aún en contra de la ideología soterrada de la enunciación, a la de un mundo en que todo está interconectado. La ambigüedad de las palabras, intencionalmente dispuesta en la mayoría de las secciones, arroja como resultado la coexistencia de actos censurables, rutinas básicamente neutras y fenómenos en que lo natural se articula con lo artificial.

³²³ Millán, G., op. Cit., p. 234

Surge, así, la imagen de una ciudad que alberga procesos propios de un sistema que tiende a preservar su *homeostasis* aún en medio de las transgresiones o intervenciones más graves. Lo que es más importante, la serie “política” no se destaca, ni con mucho, como la única o la más importante dentro de la serie natural o de la rutina. Así, en la sección 17, la polisemia del verbo “tomar” interconecta mundos en principio distantes y hasta excluyentes: el acto de escritura de la anciana, el mundo empresarial, la rutina de una costurera, los altibajos en la salud de un enfermo, la vigilancia del estado policial, el aterrizaje de un avión y el alcoholismo de un borracho. Me siento tentado, aquí, a recurrir a la famosa conceptualización de Gregory Bateson, la noción de “metapauta”, que implica la existencia de sistemas simbólicos, funcionales o neurológicos que permiten interactuar con la realidad caótica y dispersa encontrando constantes y patrones que generen o restituyan sentido. La ciudad aparece aquí como esa metapauta que conecta destinos disímiles, cadenas de sucesos ignorados y condiciones degradadas por múltiples factores.³²⁴

Pese a todo lo anterior (y esto demuestra la riqueza de sentidos generada por la enunciación del artefacto), sobre la ciudad se cierne un proceso de vasto alcance, una legalidad que planea sobre la recurrencia de las estaciones, el paso

³²⁴ La noción de metapauta “batesoniana” surge como una reflexión del pensamiento sobre sí mismo y sobre los procesos de relación y contextualización que permiten avanzar la reflexión más allá de los límites de la lógica formal. Todo objeto que funcione creando contextos es digno de considerarse como candidato a metapauta. La ciudad es metapauta cultural. Pensar en ella como marco formal semiológico que otorga sentido al habitar es una de las hipótesis de mi trabajo. “La abducción batesoniana es creativa por cuanto permite hacer surgir relaciones nuevas allí donde la cultura, el conocimiento instalado y el “sentido común”, tienden a mantenerlas ocultas. Y es en ese sentido que su reflexión puede ser “terapéutica”. Al establecer relaciones que desconciertan (rompen el “concierto”), que confunden (co-fundir, fusionar, conectar) y que asombran (sacan de la sombra, develan) –pensamos– que él está buscando “forzar” al “receptor” de su discurso a dejar de lado las certezas generadas en sus (pre)supuestos cognitivos para así quedar abiertos a reflexionar de un modo diferente al habitual. Finalmente, él nos fuerza a reflexionar creativamente. Se trata de descubrir nuevos modos de pensar aquello que ya se ha pensado. Se trata de “empujar” al auditorio a re-contextualizar constantemente sus modos cognitivos.” Cf. Guido Lagos Garay , “Gregory Bateson: un pensamiento (complejo) para pensar la complejidad. Un intento de lectura/escritura terapéutica.” En: <http://www.revistapolis.cl/9/grego.htm>

*

de los años, la continuidad de la Junta y persistencia de la Oposición. Me refiero a un proceso que cala hondo, no sólo en la legalidad de la ciudad, sino en la naturaleza misma del mundo físico. Me refiero a la larga sección 32 del poemario, que consiste básicamente en una serie de verbos unidos por el prefijo “des-“ y referidos a un agente plural e impersonal, externo a la enunciación y alejado del mundo ideológico que el hablante lírico expresa con grandes reticencias pero también con gran convicción. Este “ellos” implícito es responsable de una serie de acciones de destrucción, desacato e intervención en la ciudad y en la naturaleza, que han alterado el equilibrio de un mundo anterior y han determinado un nuevo estado en que las personas viven y al cual deben acostumbrarse.

“Desacataron la autoridad.
Desacuartelaron regimientos [...]
Desgajaron los árboles [...]
Desmamaron los terneros [...]
Desnacionalizaron las minas [...]
Desnaturalizaron ciudadanos [...]
Desoxigenaron el aire [...]
Desapoderaron sindicatos [...]
Desavinieron hermanos [...]
Desecaron manatiales [...]
Desfiguraron los hechos [...]
Desalaron el mar.
Desanduvieron el camino.
Destruyeron la ciudad.”³²⁵

Esta serie, larga e impresionante (de la cual sólo he citado unos fragmentos), en que la ambigüedad paradigmática es reemplazada por una inventiva que sorprende, concluye con la destrucción de la ciudad. Los agentes que han perpetrado esta catástrofe deben identificarse claramente con el poder militar que ha desacatado la autoridad civil y ha iniciado una Revolución. Los efectos de este acto son concretos e implican violencia aplicada sobre la esencia de las cosas, pero también una coacción sobre la naturaleza. ¿Qué poder puede “desalar el mar”, desgajar árboles y desecar manatiales y, al mismo tiempo, desfigurar hechos y desavenir hermanos? ¿Qué fuerza puede actuar a la vez en el plano natural, social y comunicacional con tanta exhaustividad? La respuesta sugiere que el poder detrás de esta catástrofe no es solamente la mano militar,

³²⁵ Millán, G., op. Cit., p. 228-231

sino una política y una filosofía económicas que se instalarán en Chile (y en otros países del mundo) para transformar profundamente la historia, el paisaje, la naturaleza y las relaciones sociales. Éstas son la Economía de Mercado Neoliberal y el Capitalismo. Sin embargo, veremos que la enunciación parece sugerir que el mundo que se ha destruido es el de un espacio político, en el sentido etimológico de “polis”, lo que trae como consecuencia una fractura profunda en la sociabilidad, pero que de ningún modo determina la destrucción de la ciudad como ontología o sistema *autopoietico*. Esta ciudad permanece y es la que trata de representar o mimetizar el poema-artefacto.

Aparte de este proceso ecuménico que afecta a la naturaleza y al orbe, una lectura contextualizadora de La Ciudad debe reconocer la presencia de otras tensiones al interior del mundo representado, que se manifiestan en claras oposiciones estructurales y de sentido. La más notable es la que pone a la Beldad en contraposición a la Anciana. Ambos personajes arquetípicos tienen un visible desarrollo en el devenir del poema. Cada una de ellos representa un sistema valórico y lleva adelante una empresa que carga de valores ideológicos al universo poético. Frente a estos personajes, el hablante lírico, con todo y su claro gesto de abstracción, asepsia y distanciamiento, asume una posición muy parcial y comprometida. La Anciana es la autora del poema, y representa los valores de resistencia pacífica, de patriotismo y democracia. La Beldad es una falsa deidad, porque apoya el régimen militar; representa la cultura de lo visual, artificial y mediático. Ambas figuras, ciertamente, también abstracciones, pueden llenarse de sentido, como de hecho se llenaron con el correr de los años, de manera que la beldad llega a identificarse con la flamante Miss Universo de nacionalidad Chilena, y la Anciana con la principal dirigente de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos. Comoquiera que, por las fechas de escritura, el autor real no pudo prever estas correspondencias referenciales, el rasgo profético y atinado es notable. Algo parecido sucede con el terremoto que se presenta al final del poema, y que prefigura el sismo de 1985 que remeció a Chile entero.

La Anciana representa la preservación de la cultura en una época de escasas luces (el llamado “apagón cultural”). Es el centro de una diáspora de intelectuales, escritores y disidentes que la sección 46 de la edición de Québec consigna con nombres y apellidos. Todos esos nombres, “Hernán Castellano [Girón] desde Italia, Ariel Dorfman desde Holanda, Omar Lara desde Rumania, Waldo Rojas desde Francia, Antonio Skármeta desde Alemania”... etc., son eliminados de la edición Tierra Firme de 1997. La enumeración es reemplazada con fragmentos de cartas que la Anciana recibe desde distintos lugares del

mundo. El tópico principal de las cartas es el estado de extranjería y la nostalgia de los exiliados. Lo que se extraña no es la ciudad, sino las esencias, más o menos cliché, de lo latinoamericano: quirquinchos, guanacos y cóndores. La condición del exiliado político se universaliza en un estado de destierro permanente, pero también la situación de los que se quedan, colaborando con el gobierno *de facto* o permaneciendo indiferentes y apolíticos, aparece como un estado de degradación, como el motivo de la herida que retorna en otras secciones del poema. Frente a esto, la Anciana funciona como receptora de las voces de los exiliados, pero también como el sujeto escritural que emprende la tarea de escribir una ciudad paralela a la ciudad histórica. El contexto en que la Anciana escribe es el el espacio urbano por excelencia: multiplicidad de actos cotidianos, lúdicos, rutinarios, cívicos, privados, nimios, pasan y desfilan como la escena teatral que Mumford asocia con la esencia de la gran metrópolis:

“Pasa una mujer grávida (...)
Pasa un curco.
Una vieja le toca la joroba (...)
En las calles se forman tacos.
La ciudad está congestionada (...)
Desfilan a tambor batiente (...)
Las mecanógrafas teclean (...)
El zapatero compone zapatos (...)
La anciana compone un poema.
El poema habla de una ciudad.”³²⁶

En estos versos, tomados de la sección 50 del poemario, la composición del poema es un acto que surge de manera estrecha y solidaria con la sumatoria de procesos que conforman el devenir colectivo de la metrópolis. La escritura de la Anciana ocurre en paralelo con el devenir de la ciudad, a manera de rescate y testimonio. La imagen que se conforma es de cotidianeidad, en medio de la cual los traidores se pasan al enemigo, “el traidor delata y tortura”, se instalan los actos cívico-militares como forma de convivencia del pueblo con las Fuerzas Armadas, las personas en su tiempo libre juegan al billar o a los palitroques y los artesanos realizan su trabajo. La escritura de la Anciana se presenta igualmente como artesanía, como acto privado que, al trascender su primacía al convertirse en materia de la enunciación, se transforma en testimonio de un intento por abrazar la fragmentada, problemática naturaleza de la verdadera ciudad. Por otro lado, tanto la escritura como el envejecer mismo de la Anciana son un cronotopo que marca el transcurrir de las páginas como un devenir que

³²⁶ Millán, G., op. Cit., p. 252

marcha hacia su conclusión. La enunciación advierte que el tiempo avanza, la ciudad pasa por las estaciones del año y la Anciana se debilita hasta morir. Frente a los atropellos y arbitrariedades que hacen insegura, por momentos, a la ciudad, la Anciana “domina sus pasiones”, dato que permite asociar su temple con la actitud enunciativa del propio hablante lírico, quien con su actitud distanciada y aparentemente objetiva, analítica e incluso entimemática en la estructuración de sus paralelismos, contiene y retiene el discurso para que este no sea, abiertamente, panfletario.

Sin embargo, me interesa en este momento abrir la lectura de estos personajes o emblemas a la posibilidad de un retorno del tópico literario de *La Anciana y la Moza*. Según Curtius, este tópico refleja una concepción cíclica de las sociedades y del hombre, al referir significaciones de renovación *versus* caducidad, de madurez *versus* juventud, de serenidad apolínea contra desenfreno dionisiaco. La presencia de una diosa femenina que reúne los atributos de la vejez y la juventud al mismo tiempo, o que es capaz de rejuvenecer, se presenta en la antigua literatura latina y de ahí pasa a la Edad Media bajo la figura de la *Dea Roma*, La Filosofía, la Naturaleza o la Iglesia. Respecto del contexto en que estas imágenes arquetípicas aparecen, anota Curtius: “En épocas agitadas por ideas mesiánicas y apocalípticas, las figuras simbólicas ya caducas pueden llenarse de nueva vida, como sombras que han bebido sangre”.³²⁷

De acuerdo con las características que ya hemos observado en el mundo representado, la Dictadura militar que afecta a Chile es considerada por la consciencia enunciativa como una catástrofe profunda, de ribetes ecuménicos, que despierta esas ideas “mesiánicas y apocalípticas” en aquellos que esperaban para Chile un devenir histórico completamente distinto.

Que ambas figuras, Anciana y Beldad, sean arquetipos femeninos, refuerza su representatividad del proceso de la ciudad, ella, también, femenina. El rejuvenecimiento de la anciana, en la sección 64 del poemario, es solidario con el devenir de un tiempo histórico inverso en la sección 53. Ambas secciones plantean una escritura alternativa a la historia, una opción que diacrónicamente es imposible, pero que el artefacto literario puede sugerir o concebir. Este movimiento está representado por otra imagen tópica, la del río: “El río invierte el curso de su corriente”.³²⁸ Inmediatamente, la ambigüedad léxica opera

³²⁷ Curtius, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, FCE, 1975, Vol. I, p.153 y ss.

³²⁸ Millán, G., op. Cit., p. 256

convocando la polisemia de *corriente* como curso y electricidad, la que, a su vez, implica la tortura con toques eléctricos. La inversión temporal implica la anulación de la muerte, del ataque al palacio de la Moneda, la resurrección de Salvador Allende, Pablo Neruda y el general Prats, personajes todos emblemáticos del mundo de la izquierda política, símbolos de una opción cultural e institucional que no se concretó. La serie de la sección 53 concluye con la restitución de la utopía política del gobierno de la Unidad Popular. La inversión del río del tiempo es, así, una escritura que convoca la utopía arrinconada por la historia.

El rejuvenecimiento de la Anciana es una de las secuencias más enigmáticas dentro del poemario. Pero antes de examinar esta serie, digamos algunas palabras sobre la Beldad, la contrapartida de la figura de la anciana. La Beldad es la cara visible de la dictadura. Modelo de belleza y juventud, representa la lógica del cuerpo que se cuida y se vende. La Beldad anuncia productos cosméticos, humaniza al Tirano con su apoyo, es un índice de salud en medio del panorama de enfermedad y decadencia que la sola presencia del Tirano acarrea. Sin embargo, la enunciación del poema, con su característica voz objetiva pero en el fondo enormemente teñida de ideología, se encarga de desenmascarar a la Beldad. Esta es una falsa deidad; es una trampa, una serpiente. Sus atributos son los de una sirena que encanta. A ratos, es calificada como vestal, es decir, sacerdotisa de un culto urbano, vírgen, o por lo menos, casta. Su figura ha sufrido ligeros retoques desde la edición de Quebec. Los productos que vende y usa, por ejemplo, se representaban con signos tipográficos que sugerían coprolalia y malas palabras; en ediciones subsiguientes han asumido nombres simbólicos (“Gama, Rosedal”).³²⁹ Su actividad es propia del blanqueamiento que la comunicación social intenta proyectar sobre el régimen. Estructuralmente no se opone a la Anciana, en la medida en que esta tiene su esfera de acción en lo privado, en la resistencia de la asociación en pequeña escala, mientras que la Beldad posee el impacto de la llegada masiva. Diríase que en una sociedad sana, la unidad arquetípica representada por la belleza y la sabiduría no debería encontrarse escindida; en la sociedad controlada por el estado totalitario, los valores arquetípicos se han disociado. La belleza vende y manipula la opinión pública a nivel de la “inteligencia emocional”³³⁰; la sabiduría, relegada a la clandestinidad, realiza su

³²⁹ Millán, G., op. Cit. P. 246

³³⁰ Inteligencia emocional: término detestable que se ha difundido desde ciertos ámbitos académicos y ha penetrado en el discurso del *marketing* y la comunicación social. Supone la presencia, en la mente humana, de una lógica alternativa al pensamiento racional. El desarrollo de esta “inteligencia emocional” se focaliza en el mundo de las

trabajo en solitario, despertando consciencias. Por momentos, el cuerpo de la Beldad, sano y cuidado, preservado artificialmente con fines económicos y propagandísticos, se opone al cuerpo del enfermo y entra en resonancia con la corporalidad degradada del Tirano.³³¹ A ratos, se opone a la corporalidad morbosa del enfermo; por momentos, se ubica en simpatía con la Naturaleza (en primavera, “renueva sus vestidos”, camina con “cadencia” natural).³³² Así como la Beldad es un producto de la sociedad de mercado, está definitivamente pendiente de los procesos económicos y sus ciclos. Sobre la Anciana, en cambio, se sugiere que está conectada a procesos de renovación que ocurren a un nivel de la imaginación o el inconsciente profundos. Su rejuvenecimiento (sección 64) coincide con el Año Nuevo del calendario, es decir, con un ciclo social reminiscente de rituales míticos. La Anciana-Niña des-aprende lo aprendido, recupera la visión prístina de las cosas y re-aprende el uso de las palabras. Dentro de la legalidad del juego, la Anciana-Niña inventa una “ciudad de juguete”. Queda claro que, así como el libro-objeto es maqueta de la realidad, la escritura de la mujer es maqueta de la ciudad representada. Aún más: la sección 65 replantea el ideologema de la literatura como espejo de la realidad: “El poema es un espejo”.³³³ El espejo-maqueta tiene el poder de corregir la realidad, resaltando o borrando a voluntad según los designios de su creador; en este sentido, la Anciana ejerce el poder cosmificador de la escritura, deteniendo el tiempo, desnivelando terrenos, invirtiendo el curso de los ríos merced a “un cambio de sintaxis”. Se entiende entonces que la Anciana y su proceso es demiurgo escritural de la ciudad representada, así como la enunciación es demiurgo de la Anciana en cuanto pieza clave del texto objeto. Incluso la Anciana tiene el poder de realizar actos elementales de justicia, como borrar el nombre del Tirano, pues “su nombre no merece ser recordado.”³³⁴ Tanto la Anciana como la voz de la enunciación utilizan la posibilidad de crear maquetas lingüísticas con una función de magia imitativa, a fin de provocar en la ciudad real los cambios que se introducen en la ciudad escrita.

habilidades adaptativas al mundo contemporáneo, de las competencias de empatía y manipulación lingüísticas y de la creciente feminización del “imaginario” social.

³³¹ No me detendré para analizar el simbolismo obvio de este personaje; resulta bastante claro a qué actor histórico encarna, personaje problemático pero inevitable en nuestra historia. Sólo diré que su tratamiento estético dentro del poemario desmiente la aparente neutralidad y distancia de la enunciación, cayendo fácilmente en una imagería de lo grotesco que llega fácilmente al nivel de lo panfletario.

³³² Millán, G., op. Cit., p. 234

³³³ Millán, G., op. Cit., p. 268

³³⁴ Millán, G., op. Cit., p. 269

Antes de cerrar este capítulo, anunciaré algunos temas que quedarán solamente enunciados. He dicho que el devenir de la ciudad se interconecta con el *télos* de la Naturaleza. También tiene sentido afirmar que el devenir de la ciudad es *contra-natura*, pues se encuentra en estado de guerra (tesis poética que contradice la negación del estado de guerra que tradicionalmente ha sostenido la izquierda política en Chile). En la sección 33 del poemario, ambos devenires se imbrican y se separan, incluso llegan a ser antitéticos; así, “El comercio florece en tiempos de paz./ La ciudad sigue en guerra./ Las orugas roen hojas./ Los mendigos roen huesos [...] Las aves se ciernen./Las vides están en ciernes./ Helicópteros se ciernen sobre la ciudad.”³³⁵

De estos versos y de toda la sección 33 se infiere que las correspondencias entre ciudad y Natura están invertidas. La ciudad es el espejo inverso de la Naturaleza. La paz armada favorece un comercio como en tiempo de paz, pero el choque entre las fuerzas ideológicas del microcosmos urbano representa el verdadero estado de guerra. El hambre y el miedo son los principales factores de esta condición; los helicópteros funcionan como índice del Estado vigilante, el que persevera en su acción así como la Anciana persevera en su escritura. Ésta opera como trasunto de la operación profunda de revisión que realiza la voz enunciante; la escritura dice lo acallado, concluye lo inconcluso, corrige lo torcido. Las líneas finales del poema contextualizan a la escritura de la Anciana como un proceso urbano que llega a su fin a la manera de otras acciones: desplazamiento de ferrocarriles, de microbuses, ascenso de andinistas, etc. Al concluir la vida de la Anciana, se acaba el poema-maqueta y se cierra la enunciación con el afloramiento de una forma distinta de subjetividad (la que ha hecho apariciones fugaces a lo largo del poemario).

Finalmente, diré que el tópico de las Voces de la Ciudad se materializa en la desconfianza profunda de la enunciación hacia el lenguaje –pese a que su ciudad está hecha de lenguaje–. “El lenguaje está contaminado”, declara el hablante, y a partir de esto se puede entender la estructura entimemática de la enunciación, su tratamiento de la anfibología y de la proliferación de campos semánticos, como un intento de examinar la decadencia del lenguaje y señalar sus trampas ideológicas. De más está decir que la misma enunciación es discurso ideológico; sin embargo, habría que señalar que el gesto lingüístico que propone el artefacto apunta hacia una realidad todavía más profunda, a saber, la pérdida de la capacidad del lenguaje para entregar una visión coherente de mundo. El lenguaje está puesto al servicio de las mixtificaciones, del mercado,

³³⁵ Millán, G., op. Cit., p. 232-3

de la auto-preservación del poder, la delación y la manipulación de las consciencias. En el centro de esta creación de lenguaje encubridor o mixtificador está la Beldad; la sección 45 la presenta en plena actuación publicitaria; su despliegue es propio de una sociedad del espectáculo que vende imágenes de pureza, belleza y perfección que, a su vez, refuerzan al poder político con la inevitabilidad de un principio. Imbricada en esta serie de la Beldad, aparecen alusiones al Tirano y la Anciana, que contrastan fuertemente y descansan sobre el desplazamiento de los atributos paradigmáticos de la misma Beldad: su peinarse (la Anciana “pinta canas”); su desfile de modelo (las tropas del Tirano desfilan); su blancura (la espada del Tirano es un arma blanca). Finalmente, la Beldad se maquilla (maquillan los crímenes del gobierno militar).³³⁶ El abrazo de la Beldad y el Tirano sella un pacto entre la comunicación de masas y los intereses del poder que continúa hasta nuestros días, mucho tiempo después del traspaso de mando desde los militares hacia los civiles. La unión entre cultura de imagen, dis-valores ideológicos disfrazados de valores éticos, tecnológicos, económicos o raciales y el poder (sea legítimo o ilegítimo) se ha profundizado en los gobiernos de la Concertación, hasta el punto de utilizar muchos de los mecanismos de persuasión (menos la tortura, por supuesto) que el Gobierno Militar usó profusamente.

³³⁶ Millán, G., op. Cit., p. 245-7

IV. CONCLUSIONES.

Luego de examinar algunos ensayos fundacionales de la literatura hispanoamericana, obras narrativas representativas de por lo menos dos generaciones literarias y la obra poética de autores pertenecientes a la inteligencia urbana que, durante el siglo XX, asiste a los más drásticos cambios en la sociabilidad de sus ciudades, puedo concluir que:

1. La representación de la imagen de la ciudad, y del vínculo del intelectual con ella, es uno de los momentos clave para redefinir la vigencia de los proyectos utópicos sobre la constitución de nuestras sociedades, o bien, la caída y degradación de éstos últimos.
2. La permanencia de ciertos tópicos literarios que devienen en “distopías” o heterotopías, cuya modalidad de existencia es básicamente retórica y ficcional, establece una continuidad de tradiciones estéticas e ideológicas con las discusiones centrales de Occidente sobre el crecimiento de las ciudades, y sus transformaciones y repercusiones sobre el cuerpo biológico y social.
3. La necesidad profunda de estar permanentemente redescubriendo y desautomatizando la imagen rutinaria y familiar sobre la ciudad, que alberga al autor tanto como al lector, es un desafío epistemológico y estético que afecta profundamente las estructuras de género en la poesía, la narrativa y el ensayo. En poesía, la incorporación de las voces de la ciudad a la enunciación, las intertextualidades paraliterarias y la representación del propio poeta como sujeto viajero y habitante de la urbe, generan una modalidad de comunicación con el lector (y de éste con la tradición) que obliga a “leer” en una ciudad, simultáneamente, a otras ciudades, reales o textuales, que la complementan o anteceden. En narrativa, el motivo del viaje de aprendizaje, el cronotopo de la memoria, que funciona también como heterotopía, y la presencia de tópicos tradicionales como el descenso al infierno, la ciudad escatológica, etc., se contextualizan en un proceso de crecimiento que deviene en desencanto, iluminación o desafiliación del sujeto frente al orden de la ciudad. En la ensayística, las dicotomías fundadoras de civilización-barbarie, metrópolis-provincia, se han desplazado a la dicotomía postmoderna centro-margen, con la consecuencia de re-escribir la naturaleza y función de la intelectualidad urbana. El proceso de crecimiento de las ciudades

latinoamericanas se entiende desde la óptica de las visiones desarrollistas y evolucionistas de la sociología europea y anglosajona, y se incorpora a una concepción del cronotopo de la realidad americanista que implica la coexistencia de tiempos y espacios diversos y heterogéneos, con problemáticas sociales, filosóficas, políticas y estéticas que deben resolverse superando dialécticamente las dicotomías anteriormente citadas. Dicha resolución pasa, necesariamente, por un examen de la comunicación social a la luz del lenguaje ficcionalizado (literario), única herramienta capaz de reconciliar a las subjetividades en crisis con su entorno fantaseado o introyectado (el mundo artificial-urbano transformado en memoria).

4. Por todo lo anterior, se concluye que la evolución de la representación de la ciudad en la literatura hispanoamericana representa el momento más importante en la tarea de los intelectuales urbanos: Comprender los procesos de Modernización, de búsqueda de identidad y de hibridación desde la asunción de la existencia de un *ethos* urbano propio de nuestro continente, que sólo puede hacerse holísticamente inteligible a través de la ficción, la poesía o el ensayo creativo. Asimismo, el futuro de la representación estética de la ciudad depende de la forma cómo los intelectuales, académicos y artistas enfrenten los profundos cambios que la Sociedad de Consumo, la realidad virtual (“nuevas tecnologías”) y la Globalización Cultural están induciendo en el *ethos* urbano. La aparición de síntomas que apuntan a la crisis de la subjetividad –enfermedades mentales y neurolingüísticas, nuevos tipos de fobias, autismo y *stress*, trastornos de memoria y atención- se puede entender como una etapa inicial de un lento proceso adaptativo de las sociedades urbanas frente al crecimiento de las Megalópolis. La transformación de esta crisis en un nuevo motivo poético, la imagen de la ciudad en la literatura, ha sido el objeto de todas las páginas anteriores.

Resulta pertinente atraer, en este punto, las palabras del escritor chileno Carlos Franz, autor de un notable ensayo, La muralla enterrada:

“Hoy, más que nunca, cuando la anónima aldea global parece un hecho, el relato de la ciudad a la que pertenecemos puede ofrecer la diferencia que nos dice quiénes somos. Más que eso, explorar, profundizar, habitar imaginariamente nuestra ciudad, como lo hace la novela, puede ser uno de los pocos antidotos contra esa contracción irremediable del mundo miniaturizado por la velocidad, que denuncia, por ejemplo, Paul Virilio.

Esa aldea global de las distancias abolidas y el tiempo instantáneo, lo es porque unos cuantos signos se repiten en todos sitios, de modos parecidos en su escasez. Contra ese encierro virtual, la ciudad particular de cada uno puede ser, de nuevo, el único espacio donde experimentar el vértigo de lo inabarcable, lo sorpresivo, lo distinto. Donde menos lo esperábamos, a la vuelta de nuestra esquina, a la vuelta de una página. En la invariante y la similitud contemporáneas, nuestra ciudad soñada y vivida, real e imaginada, puede hacernos, si sabemos leerla, un regalo precioso. El hallazgo de la diferencia. La terrible belleza que aparece, de pronto, en una muralla enterrada."³³⁷

³³⁷ Franz, Carlos, La muralla enterrada. Bogotá, Planeta, 2001, pp. 29-30

V. BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES:

- Aridjis, Homero, La leyenda de los soles. México, FCE, 1994.
- Borges, J. L. Evaristo Carriego, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Borges, Jorge Luis, Obra Poética, 1923-1977. Madrid, Alianza Tres, 1981.
- Castellano Girón, Hernán, Calducho, o las serpientes de calle Ahumada. Santiago, Planeta, 1998.
- Castellano Girón, Hernán, Kraal, Santiago, Colección "El viento en la llama", 1965.
- Contreras, Gonzalo, La ciudad anterior. 4ª edición, Santiago de Chile, Planeta, 1992.
- García Canclini, Néstor, Consumidores y ciudadanos. México, Grijalbo, 1995.
- Lihn, Enrique, El Paseo Ahumada. Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983.
- Mallea, Eduardo, Historia de una pasión argentina. Bs. As., Anaconda, 1938.
- Martínez Estrada, Ezequiel, Radiografía de la Pampa. Edición crítica. Leo Pollman, Coordinador. Barcelona, Editorial Universitaria, Colección Archivos, 1997.
- Millán, Gonzalo, "La ciudad". En: Trece Lunas. Santiago de Chile, FCE, 1997.
- Paz, Octavio, El fuego de cada día. Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- Pacheco, José Emilio, Alta traición, antología poética. Madrid, Alianza editorial, 1985.
- Piglia, Ricardo, La ciudad ausente. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- Piglia, Ricardo, El último lector. Buenos Aires, Anagrama, 2005.
- Reyes, Alfonso, "Palinodia del polvo". En: Historia de la literatura mexicana. Antología. Vol. 10, México, Editorial Somos, 1982.
- Reyes, Alfonso, Ensayos. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- Yáñez, Agustín, Ojerosa y pintada. México, Joaquín Mortiz, 1997.

VI. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- Almeida, Ivan, "Ce que la ville donne à la pensée". En Variaciones Borges, 8, 1999.
- Bajtín, Mijail, Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- Barili, Amelia, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano. México, FCE, 1999.
- Barthes, Roland, "Semiología y Urbanismo". En: La aventura semiológica. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 257-267.
- Berman, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad. México, Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Boelhoefer, William, "Avant-garde autobiography. Deconstructing the modernist habitat." En: Poyatos, Fernando (Ed.), Literary Anthorpology. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988.
- Borges, J.L., Inquisiciones, Buenos Aires, Seix Barral, 1995.
- Campra, Rosalba, "La ciudad y sus dobles". En: Marche Romane, Vol. XLIII, 1-4 (1993)
- Castellano Girón, Hernán, "Las ciudades visibles e invisibles de Italo Calvino y Borges". En: Mapocho, 38, 1995.
- Coddou, Sergio, "El Paseo Ahumada: Spleen de Santiago". En: Artes y Letras de El Mercurio, 1 de febrero de 2004.
- Cox, Harvey; The Secular City. Harmondsworth, Penguin Books, 1965.
- Curtius, Ernest Robert, Literatura Europea y Edad Media Latina. México, FCE, 1975.
- De Torre, Guillermo, "Galerías de Buenos Aires". En: Claves de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- Foucault, M., Of _____ Other _____ Spaces (1967). En: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
- Foxley, Carmen, y Ana María Cuneo, Seis poetas de los sesenta. Santiago, Editorial Universitaria, 1991.
- Franz, Carlos, La muralla enterrada. Bogotá, Planeta, 2001.

- Frye, Northrop, Anatomía de la crítica. 2ª edición, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Fuentes, Carlos, Valiente mundo nuevo. México, FCE, 1994.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis, La ciudad antigua. Traducción de Alberto Fano. Madrid, Edaf, 1982.
- Gertel, Zunilda, Borges y su retorno a la poesía. New York, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, 1967.
- Giannini, Humberto, La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1987.
- Gorelik, Adrián, "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte." En: Variaciones Borges, 8, 1999, pp. 36-68.
- Gutiérrez, Pablo, Amor y guerra. Sobre el nacimiento de la ciudad. Santiago de Chile, Universitaria, 1993.
- Heidegger, Martin, "Construir, habitar, pensar." En: Ciencia y técnica. Santiago, Universitaria, 1997.
- Heidegger, Martin, Der Feldweg. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1975 (1953). Hay trad. Española: "La voz del camino". En: Cuadernos Hispanoamericanos, 14, 1950, pp. 209 a 214.
- Kayser, Wolfgang, "Origen y crisis de la novela moderna", En: Mapocho, vol. 9, no.3 (1965).
- Kundera, Milan, El arte de la novela. Barcelona, Tusquets, 1987.
- Lagos Garay, Guido, "Gregory Bateson: un pensamiento (complejo) para pensar la complejidad. Un intento de lectura/escritura terapéutica." En: <http://www.revistapolis.cl/9/grego.htm>
- La Santa Biblia. Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, México, 1986.
- Loriggio, Francesco, "The anthropology in/on fiction: Novels about voyages. En: Poyatos, F., Literary Anthropology. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988.
- Morris, Desmond, El mono desnudo. Un estudio del animal humano. Madrid, Ediciones Orbis, 1968.

- Morton and Lucia White, The Intellectual versus the City. New York, Mentor Books, 1962.
- Mumford, Lewis, La cultura de las ciudades. Buenos Aires, Emecé, 1957.
- Mumford, Lewis, The culture of cities. New York, Harcourt, Brace & World, 1938.
- Murena, H. A., "El nombre secreto". En: Revista de Occidente, Año VI, 61, 1968, pp. 1-27.
- Pereira, María Antonieta. Ricardo Piglia y sus precursores. Bs. As., Editorial Corregidor, 2001.
- Quirarte, Vicente, Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992. México, Cal y Arena Editores, 2001.
- Rathenau, Walter, Crítica de la Época. Barcelona, Ediciones Jasón, s/f. Traducción de José Pérez Bances.
- Rodwin, Lloyd y otros, La metrópoli del futuro. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Roldán, Alberto Fernando, "Eduardo Mallea y su visión del nuevo hombre argentino. Antropología de Historia de una pasión argentina." En: <http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/mallea/roldan.htm>
- Romero León, Jorge, Retórica de imaginación urbana. La ciudad y sus sujetos en Cecilia Valdés y Quincas Borbá. Caracas, Ed. Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.
- Romero, José Luis, Latinoamérica, las ciudades y las ideas. México, Siglo XXI, 1976.
- San Agustín, Obispo de Hipona. La ciudad de Dios. Traducida directamente del latín por José Cayetano Díaz de Beyral. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1945.
- Santayana, George, Diálogos en el limbo. Buenos Aires, Losada, 1960.
- Sarlo, Beatriz, Escenas de la vida postmoderna. Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Séneca, Lucio Anneo, Cartas Morales a Lucilio. Traducción de Jaime Bofill y Ferro. Barcelona, Iberia, 1965.
- Senneth, Richard, Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Simmel, Georg, "Las grandes ciudades y la vida intelectual." En: Discusión, 2, 1978.

- Spengler, Oswald, La decadencia de Occidente. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- Unamuno, Miguel, La ciudad de Henoc. México, Editorial Séneca, [1933].
- Virgilio Marón, Publio, Églogas, Geórgicas. 7ª Ed., Espasa Calpe, 1961.
- Weber, Max, The City. Translated and edited by Don Martindale and Gertrud Neuwirth. New York, Collier Books, 1962.

Este ensayo incompleto, perfectible,
Está dedicado a la memoria de mi madre.
Ella me vio tantos días penar por su escritura,
Tantas veces invocarlo como excusa para encerrarme
En la pieza o en el silencio, que ahora, sin duda,
Bate palmas en el Otro Mundo por su finiquito.
Para que veas, madre, que por fin lo terminé,
Que ya no me canso ni trasnocho, que ya me voy a dormir,
Aquí pongo el punto final a una parte de mi vida
Que no alcanzaste a ver, pero que puedes adivinar
Cada vez que el día se acaba y ya no escribo
Y entras por la puerta de tu casa, por el sueño,
Ese otro ensayo incompleto, perfectible,
De una vida en que ya no nos separamos.

Santiago, Agosto de 2006 A. D.
En memoria de Olga Edith Ampuero Carvajal
(1925-2006). Q.E.P.D